

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования

«Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского»

На правах рукописи

Ломакина Ирина Николаевна

**МИФОЛОГИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ АМЕРИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ
ДОНА ДЕЛИЛЛО**

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (литература стран Западной
Европы и Северной Америки, а так же ЮАР, Австралии и Новой Зеландии)

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
Полховская Елена Васильевна,
канд. филол. наук, доцент

Симферополь – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
РАЗДЕЛ 1. МИФ КАК ОБЪЕКТ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА.....	11
1.1. Сущность понятия «миф» и проблема его интерпретации.....	11
1.2. Специфика мифемы и мифологемы как форм реализации мифа.....	18
1.3. Особенности мифопоэтики и авторского мифологизирования в историко-литературной ретроспективе.....	23
1.4. Критическое осмысление мифа в литературоведении.....	49
1.5. Выводы по Разделу 1.....	64
РАЗДЕЛ 2. МИФОЛОГИЗИРОВАНИЕ АМЕРИКАНСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОНА ДЕЛИЛЛО: СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ, ОБРАЗНЫЙ И ВЕРБАЛЬНЫЙ УРОВНИ.....	67
2.1. Интерпретация космогонии в постмодернистских романах Дона Делилло.....	67
2.1.1. Творческий акт как экспликация космогонии.....	67
2.1.2. Метаязыковая рефлексия в прозе Дона Делилло.....	77
2.1.3. Специфика мифологемы города в прозе Д. Делилло.....	82
2.2. Эсхатология как доминанта мифопоэтики Дона Делилло.....	91
2.2.1. Роль эсхатологических мифологем в прозе Д. Делилло. Мифологема пустыни.....	91
2.2.2. Художественное изображение войны и терроризма как отражение современной американской действительности.....	99
2.2.3. Рецепция национального американского феномена мессианства в романах Дона Делилло.....	107
2.3. Героические мифологемы в контексте американской национальной идентичности.....	114

2.3.1. Интерпретация квеста как составляющая мифопоэтики Дона Делилло.....	114
2.3.2. Особенности мифологемы трикстера в прозе Д. Делилло.....	120
2.4. Выводы по Разделу 2.....	128
РАЗДЕЛ 3. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ И ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ МИФА В РОМАНАХ ДОНА ДЕЛИЛЛО.....	131
3.1. Природа и специфика мифологического времени и пространства.....	131
3.2. Принципы построения и функционирования мифологического нарратива.....	136
3.3. Категории времени и пространства в философии и литературе постмодернизма.....	139
3.4. Проблема диверсификации и классификации постмодернистского нарратива.....	147
3.5. Рецепция мифологических и постмодернистских моделей хронотопа в прозе Д. Делилло.....	155
3.6. Повествовательные особенности произведений Дона Делилло как результат творческого переосмысления мифологического и постмодернистского нарративов.....	164
3.7. Специфика синергетических моделей в романах Д. Делилло.....	173
3.8. Выводы по Разделу 3.....	181
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	183
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	188
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	206

ВВЕДЕНИЕ

Литература постмодернизма как глобальный культурный феномен второй половины XX – начала XXI вв. характеризуется отказом от общепризнанных канонов и норм, смешением стилей и жанров, нивелированием роли автора в процессе создания художественного текста и другими признаками, значительно затрудняющими изучение произведений данного направления. Большинство литературно-критических трудов, посвящённых анализу постмодернистских текстов, носит отвлечённо-философский характер, аргументируя невозможность использования традиционных схем анализа художественного произведения применительно к постмодернистской прозе. Не вызывает сомнения тот факт, что уже на протяжении нескольких десятилетий заявляет о себе необходимость пересмотра существующих методов литературоведческого анализа и формирования новой исследовательской парадигмы, опирающейся на новейшие достижения гуманитарных наук.

В качестве отличительных особенностей американской постмодернистской литературы необходимо отметить её острую социальную проблематику, доминирующую эсхатологическую направленность, выражающуюся, главным образом, в попытках осмыслить последствия терактов 11 сентября 2001 г., а также достаточно частое использование в художественных произведениях мифа и его элементов.

Примечательно, что мифокритические труды, посвящённые анализу постмодернистских текстов, зачастую сосредоточены на изучении отдельных аспектов применения мифа в художественной литературе, например, поиске мифологических аллюзий или сюжетно-тематических заимствований. Тем не менее, очевидно, что мифологизирование представляет собой гораздо более сложное явление, изучение которого в аспекте его функционирования в литературе постмодернизма требует нового комплексного подхода.

Данное диссертационное исследование посвящено анализу системообразующей функции мифа в творчестве современного американского писателя-постмодерниста Дона Делилло, проявляющейся в экспликации мифологем на сюжетно-тематическом, образном, вербальном, хронотопическом и нарративном уровнях художественного текста.

Дон Делилло (р. 1936) получил широкую известность и признание критиков после публикации романов «Американа» (*Americana*, 1971) [112], «Грейт-Джонс-стрит» (*Great Jones Street*, 1973) [114], «Звезда Ратнера» (*Ratner's Star*, 1976) [125], «Игроки» (*Players*, 1977) [119], «Бегущий пёс» (*Running Dog*, 1978) [126], «Имена» (*The Names*, 1982) [123], «Весы» (*Libra*, 1988) [117] и др.

Писатель удостоен множества литературных премий и наград, в частности, Национальной книжной премии США за роман «Белый шум» (*White Noise*, 1985) [128] в 1985 г., Пулитцеровской премии за роман «Мао II» (*Mao II*, 1992) [118] в 1992 г. и за «Изнанку мира» (*Underworld*, 1997) [127] в 1998 г., Фолкнеровской премии 1992 г. за роман «Мао II». Среди недавних работ Д. Делилло следует отметить такие произведения как «The Body Artist» (2001) [122], «Космополис» (*Cosmopolis*, 2003) [113], «Падающий» (*Falling Man*, 2007) [116], «Точка Омега» (*Point Omega*, 2010) [120]. Творческое наследие автора послужило основанием для присуждения ему Иерусалимской премии в 1999 г., Премии Сола Беллоу в 2010 г. и Премии Библиотеки Конгресса в 2013 г. По версии журнала «Нью-Йорк Таймс», роман «Изнанка мира» в 2006 г. был включён в список лучших американских книг, написанных за последние двадцать пять лет.

Особого внимания заслуживает тот факт, что в 2007 г. кандидатура Дона Делилло выдвигалась на получение Нобелевской премии по литературе наряду с Х. Мураками, Ф. Ротом и М. В. Льюисом; победу одержала британская писательница Д. Лессинг.

Изучению творчества Д. Делилло посвящён целый ряд литературно-критических и научных трудов. В частности, глубокий анализ тематики произведений автора содержится в совместной монографии П. Шнека и

Ф. Швайгхаузера [186], трудах Дж. Дьюи [129], М. Остина [176], Т. Леклера [159] и др. Исследованием сюжетных особенностей и проблематики прозы Дона Делилло занимались Ф. Лентриккья и Дж. Маколифф [162], Б. Рей [180], М. Робсон [182], С. Гргас [141], Дж. Х. Этчли [95], Э. О'Хаган [172], Л. Миллер [167], У. Ким [152], С. Лит [161], Б. Кункел [155], Дж. Фоден [138], А. Олтер [94]. Хронотоп и нарратив в романах писателя становятся объектом изучения Э. Мартуччи [166], М. Остина [176], Г. Блума [102], М. Ориарда [174], Б. Бёрда [100], тогда как К. Донован [131], Д. Коварт [109], Дж. Н. Дювалл [133] анализируют использование Доном Делилло постмодернистских техник.

В отечественном литературоведении проза Дона Делилло не получила должного освещения. Можно отметить лишь две работы, посвящённые данной тематике, – монографию В. Г. Прозорова [70] и диссертацию Е. В. Рачеевой [71]. Опубликованное в 2006 г. в Петрозаводске исследование В. Г. Прозорова содержит глубокий анализ романов Делилло в аспекте их принадлежности к постмодернизму, но два последних произведения писателя – «Падающий» (2007) и «Точка Омега» (2010) – вышли после публикации монографии.

Диссертация Е. В. Рачеевой представляет собой изучение поэтики виртуальности в романе Дона Делилло «Мао II», при этом проводится сопоставление различных уровней художественной, виртуальной и действительной реальности.

Таким образом, необходимо отметить, что, несмотря на наличие большого количества монографий, научных статей и рецензий на творчество Дона Делилло за рубежом, в России можно выделить лишь несколько исследований по данной тематике. В вышеперечисленных работах содержатся упоминания о применении Д. Делилло элементов мифологических сюжетов, однако, до сих пор не был проведён комплексный анализ мифопоэтики Дона Делилло. **Актуальность** данного диссертационного исследования обусловлена необходимостью раскрыть механизм использования мифа и его элементов на сюжетно-тематическом, образном, вербальном, нарративном и хронотопическом уровнях повествования в постмодернистском тексте.

Целью исследования является комплексное изучение и детальное описание мифологической модели Америки, созданной Доном Делилло в его прозе благодаря экспликации мифологем на всех уровнях художественного текста. Для достижения данной цели необходимо решение следующих **задач**: 1) дать обзор теоретических основ исследования (понятия «миф» и форм его реализации), а также указать основные особенности мифопоэтики и авторского мифологизирования в разножанровых литературных произведениях различных течений, направлений и эпох; 2) осмыслить базовые постулаты отечественной и зарубежной мифокритики; 3) выявить и интерпретировать отдельные мифологемы и их группы, эксплицируемые Доном Делилло на сюжетно-тематическом, образном и вербальном уровнях его произведений; 4) определить специфику пространственно-временных и повествовательных трансформаций мифа в прозе Дона Делилло за счёт обобщения частных элементов и моделей мифологического и постмодернистского хронотопа и нарратива; 5) выявить лингвосинергетические модели организации архитектоники постмодернистского художественного текста в произведениях Дона Делилло.

Объектом исследования выступает мифологизирование в англоязычной постмодернистской литературе. **Предмет** исследования – мифологическая модель Америки в творчестве Дона Делилло.

В ходе диссертационного исследования применялись следующие **методы**: общенаучные методы анализа и синтеза, мифологический подход, культурно-исторический подход, типологический подход, интертекстуальный подход, герменевтический подход, структурный подход, методика нарративного анализа, методика текстового анализа, метод вербального анализа. Особого внимания заслуживает применение лингвосинергетического метода, дающего возможность провести комплексное изучение особенностей экспликации мифологем на разных уровнях произведений Дона Делилло и их описание с помощью унифицированного лингвосинергетического терминологического аппарата.

Методологической базой исследования послужили научные труды отечественных и зарубежных учёных, посвящённые анализу природы мифа и авторского мифологизирования (Р. Барт [8], Р. Вейман [17], Я. Э. Голосовкер [24], А. С. Козлов [43], Л. Леви-Брюль [48], А. Ф. Лосев [51], Ю. М. Лотман [52], Е. М. Мелетинский [57], С. Ю. Неклюдов [63], М. И. Стеблин-Каменский [72], К. Дауден [91], С. Аусбанд [96], Х. Биренбаум [101] и др.); работы, в которых изучается специфика постмодернистской литературы (Н. С. Гребенникова [25], Т. Н. Денисова [30], И. П. Ильин [40], Дж. Каллер [41], Ю. Кристева [45], Е. А. Стеценко [74], А. Б. Темирболат [76], К. Харт [82] и др.); исследования в области лингвосинергетики (И. А. Герман [22], О. И. Глазунова [23], Л. В. Кушнина [47], Н. Л. Мышкина [62], Р. Г. Пиотровский [68]).

Научная новизна исследования обусловлена новым материалом исследования (романы «Изнанка мира», «The Body Artist», «Падающий» и «Точка Омега» не были в должной мере освещены в отечественной критике), новизной представленной концепции (аргументируется системообразующая роль мифа в литературе постмодернизма в целом и в прозе Делилло в частности) и комплексностью методики (с учётом вышеуказанного лингвосинергетического метода).

В результате проведённого исследования были сформулированы следующие **положения, выносимые на защиту**:

1. В романах Дона Делилло миф играет роль системообразующего элемента, скрепляя фрагментарное постмодернистское повествование.
2. Экспликация мифологем на сюжетно-тематическом, образном и вербальном уровнях художественного текста позволяет автору создать постмодернистскую картину современной американской действительности.
3. Творчество интерпретируется прозаиком в качестве космогонической мифологемы и, наряду с мифологемой Вавилонской башни, несёт в себе черты художественной рефлексии.
4. Доминантой мифопоэтики Дона Делилло выступают эсхатологические мифологемы пустыни, войны, мессианства, подтверждая тезис о

танатологических тенденциях и общей апокалиптической направленности современной американской литературы.

5. Эксплицируемая в произведениях Д. Делилло мифологема города имеет двоякую природу: с одной стороны, она несёт черты упорядоченности, свойственной космогоническим мифологемам, с другой стороны, город предстаёт символом постмодернистского хаоса бытия как отражения глобальной эсхатологии.

6. Героические мифологемы пути (квеста) и трикстера, являющиеся знаковыми элементами американской литературы и компонентами национальной идентичности, в романах Д. Делилло приобретают апокалиптические черты, символизируя постмодернистский пафос безысходности и пессимизма.

7. Пространственно-временная и нарративная организация прозы Дона Делилло представляет собой гармоничное единство, основанное на трансформации мифологических и постмодернистских трактовок категорий времени и пространства и рецепции повествовательных моделей, свойственных мифу и литературе постмодернизма.

Теоретическая значимость исследования заключается в унификации понятий «миф», «мифема», «мифологема» как базовых конститuentов мифокритики, выявлении возможностей применения лингвосинергетического терминологического аппарата и изучении мифологической и постмодернистской интерпретации нарратива и категорий времени и пространства в художественном тексте. **Практическая ценность** исследования состоит в возможности дальнейшего использования предложенной схемы комплексного анализа мифопоэтики постмодернистского художественного текста с применением лингвосинергетической методологии. Результаты данной диссертации могут быть использованы в процессе подготовки курсов лекций, рабочих и учебных программ, методических разработок и рекомендаций по дисциплинам «История зарубежной литературы», «Теория литературы», «Введение в литературоведение» и др.

Апробация результатов диссертационного исследования проводилась в форме участия и выступления с докладами на 16 научно-практических конференциях (из них 6 – международные), а также публикации 15 научных статей (из них 3 – в изданиях из списка ВАК России, включённые в базу данных РИНЦ, 1 – в международном научном журнале).

Диссертация состоит из введения, трёх разделов, семнадцати подразделов, отражающих основные этапы проведения исследования, заключения, списка литературы, включающего 201 наименование, из них 111 – на иностранном языке, а также приложений (1 – 4), содержащих схематичное изображение мифологической модели Америки, созданной Доном Делилло.

РАЗДЕЛ 1. МИФ КАК ОБЪЕКТ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

1.1. Сущность понятия «миф» и проблема его интерпретации

Определение сущности мифа является одной из наиболее сложных задач в современной гуманитаристике. Как отмечают К. Доуден и Н. Ливингстон, нет определения «мифа», которое бы удовлетворило требования всех исследователей: «Не существует единого явления, названного «мифом», и по этой причине не существует определения, которое считалось бы удовлетворительным» (перевод – И.Л.) [91, с. 3]. Сложность заключается в том, что миф утратил синкретизм, т. е. слитность древнейших религиозных и философских представлений, облачённых в форму литературного повествования.

Распад «протознания» на отдельные науки привёл к тому, что представители культурологии, истории, психологии, теологии, социологии, политологии, философии, анализируя миф в русле своей отрасли знания и применяя свои методы исследования, оставляют вне зоны внимания целый ряд признаков и особенностей мифа. Следует также обратить внимание на недостаточную изученность мифа собственно в литературоведении, где, несмотря на обширный терминологический аппарат и наличие различных школ и направлений, до сих пор не был предложен единый подход к трактовке такого сложного явления как миф.

Изучение мифа в аспекте его влияния на художественную литературу включает в себя исследование авторского применения мифа и его элементов (мифопоэтику) и анализ критических трудов, посвященных авторскому мифологизированию (мифокритику). Проведение комплексного

литературоведческого анализа невозможно без определения понятия «миф» и его дериватов – «мифемы» и «мифологемы».

Изначально миф воспринимался эвгемерически, т. е. буквально (по имени древнегреческого мыслителя Эвгемера, ок. 300 г. до н. э.). Геродот и Гесиод также считали миф своеобразной хроникой реальных событий, а богов – историческими персоналиями.

Целый ряд современных учёных – М. Элиаде [88], Г. Шрепп [185], У. Хансен [185], П. Б. Хай [144], Н. С. Гребенникова [25], М. И. Стеблин-Каменский [72], Л. Куп [108], Дж. С. Уильямсон [201] и др. – ставят во главу угла сакральность мифа, т. е. его священный характер. Так, в труде «Аспекты мифа» М. Элиаде отмечает: «Миф излагает сакральную историю, повествует о событии, произошедшем в достопамятные времена «начала всех начал. Миф говорит только о происшедшем реально, о том, что себя в полной мере проявило, персонажи мифа – существа сверхъестественные» [88, с. 3]. По мнению Н. С. Гребенниковой, «миф – «слово», повествование о богах, героях, первопредках» [25, с. 5]. Подобную точку зрения высказывает и другой видный теоретик мифа, М. И. Стеблин-Каменский: «Миф – это повествование, которое там, где оно возникало и бытовало, принималось за правду, как бы оно ни было неправдоподобно» [72, с. 2]. Примечательно, что, когда миф утратил свой глубинный сакральный смысл, он превратился в сказку, сюжет которой воспринимается уже не буквально, а как некий этический императив, кладёзь народной мудрости.

Со временем, на смену эвгемерической интерпретации мифа приходит аллегорическая. Видный учёный и философ Нового времени Ф. Бэкон в «Мудрости древних» (1609) приравнивает мифы к моральным аллегориям, «иносказательным изображениям человеческих чувств» [16]. Усиление роли религии в обществе средневековья и эпохи Возрождения приводит к тому, что мифы воспринимаются как аллегории высших христианских ценностей и, в то же время, как искажение оригинальных библейских текстов.

Именно аллегорическая интерпретация мифа послужила импульсом для зарождения романтической философии мифа. И. Гердер, Г. Гейне, Ф. Шлегель, Ф. Шеллинг видели в мифе вершину поэтического творчества, идеал литературы и искусства. К. Ф. Мориц называл миф «языком фантазии, поэтическим образованием» [цит. по 170, с. 9], а в труде «Учение о богах» (1791) высказал мысль о том, что впредь миф должен стать предметом изучения истории и эстетики.

В XIX в. набирает популярность трактовка мифа в качестве культурного феномена, а развитие фольклористики и этнографии открывает новые горизонты в изучении мифологий различных стран и народов. Я. Grimm в своём труде «Немецкая мифология» (1835) называет миф «языком народа» [цит. по 17, с. 270], акцентируя внимание на важности изучения национальных мифологий.

Е. М. Мелетинский, видный представитель мифокритики XX в., также подчёркивает роль культурной составляющей мифа. По мнению учёного, «миф – один из центральных феноменов в истории культуры и древнейший способ концепирования окружающей действительности и человеческой сущности» [58, с. 26], «миф – первичная модель всякой идеологии и синкретическая колыбель различных видов культуры – литературы, искусства, религии и, в известной мере, философии и даже науки» [58, с. 28]. Миф как культурный феномен становится объектом исследований таких современных учёных как Д. Лиминг [160], Л. Эдмундс [134], К. Литтл [164], М. Белл [98], Э. Бёрджесс [104], К. М. Баранова [6], У. С. Доти [132] и др.

Во второй половине XIX в. возникает натуралистическая школа (А. Кун, В. Шварц, А. де Губернатис, Ф. И. Буслаев, А. И. Афанасьев), представители которой занимались реконструированием древнеиндоевропейской мифологии и изучением солярных, астральных и лунарных мифов. Считая миф «символическим изображением явлений природы» (“a symbolic portrayal of the phenomena of nature”) [цит. по 171, с. 2] и «средством постижения первобытными людьми окружающего мира» (“the means by which so-called ‘primitive’ peoples understood the world”) [цит. по 188, с. 2], представитель

натуралистической школы Макс Мюллер создал теорию о происхождении мифа вследствие «болезни языка». По мнению учёного, миф предстаёт неким прототипом современной науки, призванным объяснить загадочные явления природы и заполнить «семантические лакуны» языка.

Похожую мысль высказывает и представитель антропологической школы Э. Тайлор: «Миф представляет собой примитивную науку, пытающуюся найти объяснение божественной природы вещей и событий» [75]. Э. Тайлор делит мифы на природные, философские и др., игнорируя при этом их литературную значимость.

Тезис натуралистической и антропологической школ о «протонаучной» природе мифа поддерживают такие учёные как С. Аусбанд [96], Х. Биренбаум [101], Е. В. Галанина [21], Н. С. Гребенникова [25], Д. Лиминг [160] и др.

В частности, Е. В. Галанина называет миф «первичным опытом переживания реальности, который задаёт целостную систему представлений о мире и о месте человека в нём» [21, с. 5], а Н. С. Гребенникова отмечает: «Миф – особая форма общественного сознания, способ познания мира, опирающийся на особую логику (синкретичность, нерасчленённость предметно-логического и непосредственно-чувственного, абстрактного и конкретного, общего и частного)» [25, с. 17]. Исследователи акцентируют внимание на синкретизме как отличительной черте мифологического миропонимания.

Наряду с признанием положения о том, что миф является «примитивной» наукой, представители ритуально-мифологической («кембриджской») школы (Дж. Фрейзер, Дж. Харрисон, Ф. М. Корнфорд, А. Б. Кук, Г. Мэррей, С. Хук, Г. Виденгрэн и др.) уделяют особое внимание изучению истоков мифа и предпосылок его возникновения.

Так, Дж. Харрисон заявляет, что миф тесно связан с ритуалом: «1) Миф происходит из ритуала; 2) миф и ритуал сосуществуют одновременно и являются равноправными; 3) миф – сценарий драматического ритуала» (перевод – И.Л.), (“1) Myth arises from rite; 2) myth and rite arise *pari passu*; 3) myth is the scenario of a dramatic ritual”) [142, с. 27]. Очевидно, что подобно другим

представителям «кембриджской» школы, Дж. Харрисон аргументирует происхождение мифа из ритуалов. Впоследствии в рамках данной школы возникают попытки трактовать миф как основу происхождения отдельных жанров литературы, что оказало значительное влияние на формирование американской мифокритики 40 – 60-х гг. XX в.

Генезис мифа становится объектом изучения и для основателя французской социологической школы Э. Дюркгейма. Изучая верования австралийских аборигенов, учёный видит истоки религии и мифологии в тотемизме. В труде «Элементарные формы религиозной жизни. Тотемическая система в Австралии» (1912) Э. Дюркгейм противопоставляет религию магии, при этом мифология неотделима от религии, а магия неразрывно связана с коллективными представлениями.

Последователь Э. Дюркгейма и ещё один видный представитель социологической школы Л. Леви-Брюль в своём труде «Мифический мир» (1937), опираясь на данные этнографических исследований, анализирует такие аспекты мифа как мифическое время, изображение мифических предков, ориентацию первобытного мышления на «сверхприроду». В частности, Л. Леви-Брюль отмечает, что «действие мифических предков развёртывается вне времени и, следовательно, является бесконечным» [48, с. 285]. Постепенно в исследованиях представителей французской социологической школы акцент смещается с анализа происхождения мифов на особенности мифологического мышления. Среди последователей данной трактовки природы мифа следует отметить Дж. Ларсона, Д. Лиминга, К. Фалька, П. Пеллнера, А. Лосева и др.

Анализируя мифологическое мышление, К. М. Баранова отмечает: «Миф – древнейшее сказание о непонятных, даже загадочных для первобытного человека событиях, что выступает в форме неосознанного художественного повествования» [6, с. 5]. Ю. Лотман и Б. Успенский видят в мифе «альтернативу знаковому мышлению» [52, с. 69]. Не вызывает сомнений тот факт, что мифологическое мышление выходит за рамки стандартного логического

описания и требует особого подхода для изучения. Более того, оно приобретает характер некоего этического императива.

По мнению Е. В. Ивановой, «миф – универсальный символический комплекс, задающий человеку программу определённых смыслов и, тем самым, моделирующий человеческую деятельность» [38, с. 3]. Интерпретация мифа как своеобразного средства постижения окружающего мира содержится и в философском словаре: «Миф – форма целостного массового переживания и толкования действительности при помощи чувственно-наглядных образов, считающихся самостоятельными явлениями реальности» [80, с. 157]. «Массовость» мифологических переживаний, отмеченная К. М. Барановой и Е. В. Ивановой, некоторым образом перекликается с концепцией «коллективного бессознательного» К. Юнга.

Краеугольным камнем фрейдистско-юнгианской концепции является интерпретация мифа как выражения глубинных желаний психики. Как отмечает А. С. Козлов, «К. Юнг разработал две теории, оказавшие большое влияние на литературную мысль, – концепцию «коллективного бессознательного» и «архетипа». В «коллективном бессознательном» народа аккумулируется вековая, древняя мудрость, концентрируясь в «архетипах», которые К. Юнг сравнивает с руслом высохшей реки» [43, с. 127]. Примечательно, что именно труды К. Юнга послужили основой зарождения американской мифологической критики.

В 50 – 70-х гг. XX в. в Европе набирает популярность структуралистское толкование мифа, идейным вдохновителем которого был К. Леви-Стросс. Л. Тайсон полагает, что «для К. Леви-Стросса не существует единой верной интерпретации мифа» [195, с. 204]. По мнению французского учёного, миф одновременно диахроничен, представляя собой аналог исторического повествования о прошлом, и синхроничен, выступая средством объяснения настоящего и будущего.

К. Леви-Стросс акцентирует внимание на взаимодействии мифа и языка: «Миф существует одновременно в языке и вне языка. Сравнивать, сближать

миф с языком не имеет смысла: миф есть составляющая часть языка; он известен нам из языка, он тесно связан с речью» [49, с. 292]. Примечательно, что французский структуралист широко использует лингвистическую терминологию при анализе структуры мифа.

В своей монографии «Формальное изучение мифа» (1968) американские филологи-структуралисты И. Бюхлер и Г. Селби рассматривают миф как некоторое предложение, «элементы которого представляют собой комбинацию узлов, пучков и связей между ними» [103, с. 522]. Очевидно, что структуралистская методология тяготеет скорее к языкознанию, а не к литературоведению.

Примечательно, что работы К. Леви-Стросса оказали огромное влияние на французского философа Р. Барта, который понимает структурализм как переход от символического к парадигматическому сознанию. Размышления Р. Барта о природе мифологического сознания и мышления сочетаются с элементами семантического анализа мифа. В своём труде «Миф как высказывание» (1957) Р. Барт рассматривает миф как сложное образование, выражающееся одновременно в форме высказывания, семиологической системы и концепта. Так, философ утверждает: «Мифическое слово есть сообщение. Оно не обязательно должно быть устным» [8, с. 72]. В то же время, «миф является вторичной семиологической системой. Материальные носители мифического сообщения, как только они становятся составной частью мифа, сводятся к функции означивания» [8, с. 81]. Исследовательская парадигма Р. Барта представляет собой причудливое смешение филологических методов и философских сентенций.

Рассуждая о значении мифа, французский философ пишет: «Миф есть похищенное и возвращённое слово» [8, с. 93]. Заслуживает внимания тот факт, что данная точка зрения некоторым образом перекликается с теорией происхождения мифа как «болезни языка» М. Мюллера. Оба учёных полагают, что миф как неотъемлемая часть первобытного мышления является результатом своего рода «примитивного» абстрагирования.

Таким образом, несмотря на наличие различных трактовок мифа и подходов к его интерпретации, большинство учёных сходится во мнении, что базовыми характеристиками мифа выступают синкретизм, повествовательность, сакральность, символизм.

1.2. Специфика мифемы и мифологемы как форм реализации мифа

Во второй половине XX в. появляются термины «мифема» и «мифологема», номинирующие составную часть мифа и возникшие на волне популярности структуралистского подхода. Термин «мифологема» впервые был употреблён К. Г. Юнгом и К. Кереньи в их совместной монографии «Введение в сущность мифологии» (1941). Учёные видят в мифологеме одновременно структурный элемент мифа и реализацию архетипа в художественном тексте.

Юнгианской трактовки «мифологемы» придерживается и Т. С. Петрова: «Мифологема – семантическая единица художественного текста, суммирующая в себе архетипические смыслы ряда общекультурных (в т. ч. и литературных) текстов» [67, с. 7]. Более полное определение содержится в «Толковом словаре Д. Н. Ушакова»: «Мифологема – термин, заимствованный из юнгианского психоанализа для обозначения устойчивых и повторяющихся конструктов коллективной общенародной фантазии, обобщённо отражающих действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций одушевлённых существ, которые мыслились архаическим сознанием как вполне реальные» [77, с. 193]. Очевидно, что К. Юнг и его последователи рассматривают «мифологему» в качестве конститuenta мифологического мышления, игнорируя её литературную значимость.

Т. Е. Жакова отмечает: «Мифологема – соотношение нескольких понятий, входящих в круг магического (мифологического) мышления древнего человека, прослеживаемое на материале близко- и неблизкородственных языков, и дающее возможность установить несколько семасиологических универсалий, которые отражают связь других понятий» [36, с. 21]. Подчёркивая связь

«мифологемы» и языкового концепта, исследовательница особо выделяет значимость изучения семантики составляющих мифа.

Примечательно, что в русле фольклористики и этнографии нет чёткого разделения понятий «мифема» и «мифологема». Так, А. К. Байбурин отмечает: «Мифологема – термин, неустоявшийся по содержанию. Используется для обозначения единицы мифологического повествования» [5, с. 9]. По мнению А. Л. Топоркова, «мифологема – единица мифологической системы, имеющая самостоятельную семантику» [78]. В «Большом толковом словаре русского языка» содержится следующее определение: «Мифологема – сходная, повторяющаяся тема в мифах разных народов, составной элемент мифа» [цит. по 39, с. 8]. Данные определения «мифологемы» практически тождественны предлагаемому К. Леви-Строссом термину «мифема».

Не вызывает сомнений тот факт, что абсолютное большинство исследователей «мифологем» воспринимают их в качестве неисчерпаемого источника заимствований в художественной литературе. Как отмечает в своём диссертационном исследовании М. С. Анисимова, «мифологема – ключевой компонент художественной мифопоэтики XX в., смысловое и архитектурное ядро мифа. Мифологемы приближают древнюю историю человечества, репрезентируя собственно архаический миф или его часть» [2, с. 11]. М.С. Анисимова подчёркивает, что базовой функцией мифологем является создание новой мифологизированной реальности.

В своей коллективной монографии «Русская лирика XIX – XX веков в диахронии и синхронии» В. С. Баевский, И. В. Романова и Т. А. Самойлова предлагают следующее определение: «Мифологема – самостоятельная единица мифологического мышления, образ, обладающий целостностью для культурного человека, содержащий комплекс определённых черт. Содержание мифологемы составляют архетипы» [4, с. 14]. Данная интерпретация «мифологемы», безусловно, сложилась под влиянием юнгианской концепции.

Целый ряд учёных – К. С. Карданова [42], В. А. Папушина [66], О. А. Кухар [46] – отмечают образность мифологемы. Так, К. С. Карданова определяет

«мифологемы» как «определённые образы и ассоциации, которые свойственны данной языковой личности как носителю определённой культуры и представителю конкретного этноса» [42, с. 6]. Культурную составляющую мифологемы подчёркивает и Ю. В. Вишницкая: «Мифологема – спрессованный языковой этнокод, который при дешифровке проходит процесс коллективного воспроизведения заложенной культурологической информации: переложение с языка культуры на индивидуально-авторский художественный язык» [19, с. 21]. К.С. Карданова и Ю.В. Вишницкая подчёркивают, что мифологемы характеризуются переходом от коллективного к индивидуальному авторскому восприятию и мышлению.

По мнению О. А. Кухар, «мифологемы обобщённо воспроизводят систему жизненных ситуаций, связей и отношений и представлены определённым мифологическим сюжетно-образным материалом или авторскими образами-символами» [46, с. 3]. Исследовательница отмечает: «Мифологема – структурный элемент в построении и развёртывании литературного «мифопространства» художника. Мифологемы – «художественно» воплощённые закодированные природные, социальные, морально-психологические и поведенческие модели бытия, сформированные коллективным опытом» [46, с. 4]. Предложенная трактовка «мифологемы» сочетает в себе элементы философской и литературоведческой (в частности, психоаналитической) исследовательских парадигм.

А. С. Козлов и Н. С. Гребенникова не проводят разграничительную черту между терминами «мифема» и «мифологема». Так, А.С. Козлов замечает: «Мифема – заимствование у мифа мотива, темы или её части и воспроизведение в более поздних фольклорных и литературных произведениях» [43, с. 68]. По мнению Н. С. Гребенниковой, «мифемы – трансформированные в мифе и ритуале архетипы мифа, принадлежащие к «вторичным» языкам культуры и выполняющие функции знаков-символов, заместителей целостных сюжетов и ситуаций» [25, с. 34]. Н. С. Гребенникова предлагает также термины «мотифема» («множественное проявление одного и того же мотива») и

«мономиф» («первичная структура, «первичный миф», мифологический инвариант, универсальный мотив, архетип всей литературы, который лежит в основе последующих мифологических повествований и всего художественного творчества в целом») [25, с. 36]. В отличие от представителей классического структурализма, А.С. Козлов и Н.С. Гребенникова рассматривают не семантическую составляющую мифем, а их литературную значимость.

Примечательно, что в трудах К. Леви-Стросса понятие «мифема» не находит единой трактовки. Так, учёный определяет «мифемы» как «строительные камни и конститuentы мифа» [49, с. 14], в то же время замечая: «У архаических народов были мифы, состоящие из одного слова – мифемы, которое концентрировало в себе и название, обозначение объекта и историю его воплощения, т. е. миф» [49, с. 15]. И. Бюхлер и Г. Селби также видят в «мифеме» структурный элемент мифа.

Ж. Дюран полагает, что «миф – особая антропологическая структура, в центре которой располагается мифема (наименьшая единица мифически окрашенного дискурса). Содержание мифемы – мотив, тема, лирическая окраска (фон), эмблема или драматическая ситуация» [34]. Очевидно, что Ж. Дюран концентрирует внимание на символической составляющей мифемы.

Подобную точку зрения высказывает и Е. В. Иванова: «Мифема включает в себя символически выраженные диады и триады» [38, с. 7]. В понимании исследовательницы, данные диады и триады, в свою очередь, включают в себя символы и знаки.

В. А. Папушина особо выделяет номинативную функцию мифем: «Мифемы – номинативные обозначения определённой мифологической ситуации (гора Олимп), её участников (Крон), детали (например, празднования, пира), которые генетически связаны с мифологическим повествованием. Мифемы – персонифицированные упоминания персонажей (антропонимы) или пространственные обозначения (топонимы). Мифема не окружена широким ассоциативным полем» [66, с. 19]. Исследователь полагает, что понятия «мифема» и «мифологема» необходимо разграничивать, так как мифологема

шире и богаче мифемы по содержанию, она детализирует конкретную сюжетную модель, характерную для мифологии.

Нельзя не отметить тот факт, что плюрализм трактовок мифа и его структурных элементов достиг апогея в эпоху постмодерна. С. Хеллер в своём труде «Отсутствие мифа» (2006) заявляет: «Появление постмодернизма противится наличию объединяющего центра» (перевод – И.Л.) [143, с. 16]. Исследовательница считает, что, так как миф позиционируется как средство преодоления хаоса, некий системообразующий стержень окружающей реальности, то постмодернизм, с его пафосом децентрализации и деконструкции, стремится нивелировать все проявления мифа. Другой современный учёный Л. Ру предлагает термин «амифичность» (“amythia”) для описания постмодернистского отношения к мифу.

Согласно С. Хеллер [143], в настоящее время существует несколько точек зрения, нивелирующих роль мифа. Так, Э. Битен и М. Скарборо настаивают на том, что миф нельзя рассматривать отдельно от философии, его необходимо воспринимать на некоем концептуальном уровне. Б. Линкольн и Р. Элвуд полагают, что миф существует лишь в политической идеологии. К. Даунинг, А. Э. Гоулд и Д. Миллер поддерживают мысль об отсутствии мифа в наше время.

Пафос постмодернистского отрицания канонов и презумпция принципиальной непознаваемости и невозможности интерпретации художественных текстов сталкиваются с противоположной тенденцией. Целый ряд исследователей видит в мифе возможность гармонизации хаотичной постмодернистской литературы. Популярность структуралистского подхода, выражающегося в вычленении и анализе элементов мифа, мифем и мифологем, отмечается в вышеназванных исследованиях А. С. Козлова, Н. С. Гребенниковой, В. А. Папушиной, Т. С. Петровой и многих других учёных.

Несмотря на отсутствие единого мнения учёных по поводу того, следует ли разграничивать понятия «мифема» и «мифологема», в данном диссертационном

исследовании такое разграничение проводится: под «мифемой» подразумевается структурный элемент мифа, выполняющий номинативную функцию, тогда как «мифологема» – элемент мифопоэтики, авторский образ, построенный на комплексе культурологических и литературных парадигм и проявляющийся на сюжетно-тематическом, образном, вербальном, хронотопическом и нарративном уровнях художественного текста.

Не вызывает сомнений тот факт, что для анализа мифопоэтики конкретного автора необходимо изучить особенности применения мифа в трудах других литераторов.

1.3. Особенности мифопоэтики и авторского мифологизирования в историко-литературной ретроспективе

Первыми авторами, обратившимися при создании своих произведений к мифу, были Софокл, Гомер, Пиндар, Эпихарм и Еврипид.

Гомер (8 в. до н. э.) использует сюжет мифа для создания своих бессмертных творений – «Илиады» (*Ἰλιάς*) и «Одиссеи» (*Ὀδύσσεια*). Причём древнегреческий автор акцентирует внимание не на деяниях богов, а на судьбе героя, преодолевающего череду испытаний благодаря своим личностным качествам.

Афинский драматург и трагик Софокл (496 – 406 гг. до н. э.) использует мифологические сюжеты для написания таких своих пьес как «Аякс» (*Αἴας*), «Антигона» (*Ἀντιγόνη*), «Царь Эдип» (*Οἰδίπους τύραννος*), «Электра» (*Ἠλέκτρα*), «Филоклет» (*Φιλοκλέτης*) и др. Следует отметить, что Аристотель в своей «Поэтике» назвал пьесу «Царь Эдип» идеалом трагического произведения [3, с. 5]. Творческое наследие Софокла послужило источником вдохновения Сенеки («Эдип», *Oedipus*), П. Корнеля («Эдип», *Œdipe*, 1659), Вольтера («Эдип», *Œdipe*, 1718), Ж. Кокто («Эдип-царь», *Œdipe-roi. Les Chevaliers de la Table ronde*, 1937), А. Бошо («Эдип, путник», *Œdipe sur la route*, 1990), Л. Арагона («Гибель всерьёз», *La Mise à mort*, 1965) и Ж. Ануя («Антигона», *Antigone*, 1944).

Лирический поэт Древней Греции Пиндар (522 – 448 гг. до н. э.) прославился благодаря своим гимнам и хоровым лирическим песням, основанным на мифологических сюжетах. Эпиникии (*ἐπινίκιον* – оды в честь победителей на спортивных играх) повлияли на развитие жанра оды в европейской литературе.

Среди наиболее значительных произведений Эпихарма (к. 6 в. до н. э.), древнегреческого философа, поэта и комедиографа, следует выделить «Землю и море» (*Ga kai thalassa*), «Циклопов» (*Kyklops*) и «Троянцев» (*Troes*). По словам Диогена Лаэртского, Платон много позаимствовал у комедиографа Эпихарма.

Древнегреческий драматург и создатель новой аттической комедии Еврипид (480 – 406 гг. до н. э.) использует мифологические сюжеты для создания таких своих пьес как «Медея» (*Μήδεια*), «Гераклиды» (*Ἡρακλεῖδαι*), «Гекуба» (*Ἑκάβη*), «Электра» (*Ἠλέκτρα*) и др. Как отмечает С. Аусбанд, отличительной чертой трудов Еврипида является психологизм, отражающийся в глубоком интересе драматурга к страстям и импульсам, управляющим людьми: «Еврипид снова и снова использует древние сказания, для того чтобы исследовать те силы и страсти, которые управляют поведением людей» (перевод – И.Л.) [96, с. 7]. Пьесы Еврипида стали объектом подражания для многих драматургов средневековья и современности.

Продолжателем традиции использования мифологических сюжетов является и древнеримский драматург Луций Анней Сенека (4 г. до н. э. – 65 г. н. э.). Наиболее знаменитыми его произведениями считаются «Эдип» (*Oedipus*), «Агамемнон» (*Agamemnon*), «Безумный Геркулес» (*Hercules furens*), «Троянки» (*Troades*), «Медея» (*Medea*), «Федра» (*Phaedra*) и др.

Таким образом, уже с 8 в. до н. э. проявляется чёткая грань между мифом как героическим повествованием и литературными произведениями с элементами мифа, в которых автор свободно оперирует мифологическими сюжетами и аллюзиями. Ритуализированное и сакральное мифологическое повествование вытесняется описанием обыденных вещей, а боги из высших существ, вызывающих трепет и поклонение, переходят в разряд заурядных

действующих лиц. Эвгемерическое (буквальное) прочтение мифа сменяется аллегорическим, т. е. мифологическое повествование уже рассматривается не в качестве безоговорочной истины, а в качестве неисчерпаемого источника литературных заимствований.

В эпоху средневековья, с усилением христианства, главенствующее положение занимают библейские мифы, во главу угла ставятся морально-этические ценности. «Божественная комедия» (*Divina Commedia*, 1306 – 1325) Данте является примером авторского использования библейского мифа. Примечательно, что Данте является предвестником Ренессансного гуманизма – европейского интеллектуального движения, возникшего во Флоренции в середине XIV в. и уже к концу XV в. получившего распространение в Испании, Германии, Франции, Англии. Такие представители данного движения как Л. Ариосто, М. Боярдо, Ф. Рабле и М. Сервантес видят в изучении античности возможность улучшения человеческой природы. Так, М. Боярдо (поэма «Влюблённый Роланд», *Orlando Innamorato*, 1483) и Л. Ариосто (поэма «Неистовый Роланд», *Orlando Furioso*, 1507 – 1532) используют сюжеты классических древнегреческих мифов о смелых героях, преодолевающих все препятствия на своём пути. В романах Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (*La vie très horrible du grand Gargantua, père de Pantagruel*, 1533 – 1564) и М. Сервантеса «Дон Кихот» (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605) обыгрывается миф о трикстере, где плутоватый помощник главного героя приходит ему на помощь в самый тяжёлый момент.

Не являясь представителями Ренессансного гуманизма, такие авторы как Сэр Томас Мэлори («Смерть Артура», *Le Morte d'Arthur*, 1485), Э. Спенсер («Королева фей», *The Faerie Queene*, 1596) и Г. Сакс (фарсы «Школяр в раю», *Der fahrende Schüler im Paradies*, 1550, «Корзина разносчика», *Der Krämerskorb*, 1554) также видят в классической и библейской мифологии образец для подражания и активно заимствуют античные сюжеты.

В конце XVI – начале XVII вв. наблюдается подъём английского национального театра, данная эпоха получила название «Елизаветинская

драма». Возникнув на основе мистерий и моралите, пьесы этого периода сочетают в себе как элементы античных первоисточников, так и библейские сюжеты и аллегории. Основными представителями «Елизаветинской драмы» были Дж. Лили («Кампаспа», *Campaspe*, 1584, «Эндимион», *Endymion*, 1591, «Эвфуэс», *Euphues*, 1580), К. Марло («Дидона, царица Карфагена», *Dido, Queen of Carthage*, 1583, «Тамерлан», *Tamburlain*, 1587, «Мальтийский еврей», *The Jew of Malta*, 1589), Б. Джонсон («Эписин, или Молчаливая женщина», *Epicoene, or the Silent Woman*, 1609, «Алхимик», *The Alchemist*, 1610, «Сеян», *Sejanus*, 1603) и У. Шекспир.

Изучением мифопоэтики У. Шекспира занимались такие литературоведы как Дж. Уэстон («От ритуала к роману», 1920), Г. Мэррей («Гамлет и Орест», 1927), У. Найт («Миф и чудо», 1929), К. Стилл («Вечная тема», 1936), Н. Фрай («Анатомия критики», 1957) и др. Несмотря на различие трактовок и взглядов, исследователи сходятся во мнении, что такие произведения знаменитого драматурга как «Гамлет» (*Hamlet*, 1601), «Комедия ошибок» (*The Comedy of Errors*, 1590), «Буря» (*The Tempest*, 1611) и др. являются непревзойдённым образцом авторского переосмысления сюжетов и этических императивов, заложенных в мифе.

В первой половине XVII в. во Франции наблюдается зарождение классицизма, основными представителями которого были Ф. Малерб (1555 – 1628), Ж. Лафонтен (1621 – 1695), Н. Буало (1636 – 1711), Ж.-Б. Мольер (1622 – 1673) и П. Корнель (1606 – 1684). Классицизм основан на строгом соблюдении литературных канонов и использовании аристотелевского принципа изображения важных событий и сильных героев, характерных для мифологии.

Один из основоположников классицизма П. Корнель, прославившийся благодаря своим пьесам «Клитандр» (*Clitandre*, 1631), «Медея» (*Médée*, 1635), «Сид» (*Le Cid*, 1636), «Гораций» (*Horace*, 1640), «Полиевкт» (*Polyeucte*, 1642), «Смерть Помпея» (*La Mort de Pompée*, 1644), «Андромеда» (*Andromède*, 1650), «Золотое руно» (*La Toison d'or*, 1660), «Психея» (*Psyché*, 1671), использует

мифологические сюжеты для изображения идеального человечества [58, с. 14]. П. Корнель по праву считается создателем французской национальной трагедии.

Во второй половине XVII в. в Англии возрастает роль религии, оказывающей влияние на все сферы жизни общества, в том числе и на искусство и, в частности, литературу. Эпоха Реставрации открыла миру такие имена как Дж. Мильтон (поэмы «Потерянный рай», *Paradise Lost*, 1667, «Возвращённый рай», *Paradise Regained*, 1670, «Самсон-борец», *Samson Agonistes*, 1670), Дж. Баньян («Путешествие пилигрима», *The Pilgrim's Progress*, 1678, «Христос – совершенный Спаситель», *Christ a Complete Saviour*, 1692), У. Уичерли («Провинциалка», *The Country Wife*, 1675, «Прямодушный», *The Plain Dealer*, 1677). Под влиянием пуританских идеалов, литераторы эпохи Реставрации часто прибегают к библейским сюжетам. Примечательно, что в произведениях данного периода подчёркивается роль сильной личности, индивидуальности, что, казалось бы, противоречит религиозному догматизму пуританства и, скорее, свойственно античной мифологии.

В 80-е гг. XVII в. – середине XVIII в. в Англии наблюдается расцвет буржуазной литературы (Д. Дефо, Дж. Свифт), носящей дидактический и сатирический характер, но уже отдаляющейся от безоговорочной веры в пуританские идеалы.

Д. Дефо, наряду с использованием мифологических сюжетов и аллюзий («*Atlantis Major*», 1711, «*The Political History of the Devil*», 1726), прибегает к художественному переосмыслению мифа об инициации как вариации героического мифа в своём романе «Робинзон Крузо» (*Robinson Crusoe*, 1719).

Классический мифологический сюжет о странствиях героя лёг в основу романа Дж. Свифта, «Путешествия Гулливера» (*Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts, by Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships*, 1726).

В XVIII в., с расцветом эпохи Просвещения, происходит отказ от религиозного миропонимания и возрастает влияние рационализма. Так, английский литературный критик, поэт и писатель С. Джонсон (1709 – 1784) в

своих произведения использует как библейские мифы (поэтический сборник «Мессия», *Messiah*, 1728), так и героический миф об инициации (роман «История Расселаса, принца Абиссинского», *The History of Rasselas, Prince of Abissinia*, 1759), подчёркивая роль силы воли человека, способной определять судьбу наряду с божественным провидением.

Французский поэт, прозаик, драматург, философ Вольтер (1694 – 1778) использует классические мифологические сюжеты для создания таких пьес как «Эдип» (*Edipe*, 1718), «Заира» (*Zaïre*, 1732), «Меропа» (*Mérope*, 1743) и др. Примечательно, что для драматургии Вольтера характерен своего рода эклектизм – среди действующих лиц его пьес появляются экзотические персонажи (рыцари, китайцы).

Необходимо отметить тот факт, что использование мифа и его элементов представителями романтизма, одного из наиболее значимых литературных направлений XIX в., имеет свои национальные особенности. Так, в Англии к мифу обратились преимущественно поэты, видя в нём источник поэтических образов и мотивов. Особое место в этот период занимает мифологическая фигура Прометея, ставшая идеалом жертвенной личности для романтиков [98, с. 17]. Отличительной чертой немецкого романтизма становится использование мифологических сюжетов и образов для создания авторских сказок. Мифы, народные сказки и легенды подвергаются значительным преобразованиям, становясь благодатным материалом для немецких романтиков. Труды представителей американского романтизма представляют собой синтез библейских и героических мифов. Особое внимание уделяется мифу об инициации, что является адекватным отражением американского менталитета и национального духа, пронизанных гордостью за первых поселенцев Америки, отважно справлявшихся с ожидавшими их трудностями.

Анализируя английскую лирическую мифопоэтику, следует отметить произведения П. Б. Шелли «Освобождённый Прометей» (*Prometheus Unbound*, 1820), «Эдип-тиран» (*Oedipus Tyrannus*, 1820), Дж. Китса «Прекрасная дама, не знающая пощады» (*La Belle Dame sans Merci*, 1820), «Падение Гипериона» (*The*

Fall of Hyperion: A Dream, 1819), «Эндимион» (*Endymion: A Poetic Romance, 1817*), «Ода Психее» (*Ode to Psyche, 1819*), У. Вордсворта «Прелюдия» (*The Prelude, 1850*), «Лирические баллады» (*Lyrical Ballads, 1800*), У. Блейка «Уризен» (*Urizen, 1794*), «Притчи Ада» (*The Marriage of Heaven and Hell, 1790-93*).

Изучением творческого наследия английских поэтов-романтиков занимались Э. Тейлор («Шелли как мифотворец», 1919), Р. Грейвз («Об английской поэзии», 1922, «Белая богиня», 1958), Р. Чейз («Поиски мифа», 1949) и другие исследователи. Отмечалось, что знаковым образом поэзии данного течения выступает женщина как символ плодородия и материнства, большую роль играет и миф об инициации, ассоциируемый с тяжёлыми испытаниями романтического лирического героя.

Для английского романтизма характерно обращение к мифу не только поэтов, но и прозаиков. Доказательством могут служить произведения У. Морриса «Сказание о доме Вольфингов и всех племенах в прозе и поэзии» (*A Tale of the House of the Wolfings, and All the Kindreds of the Mark Written in Prose and Verse, 1889*), представляющее собой романтическую реконструкцию жизни германских племён с элементами сверхъестественного и поэтическими вкраплениями [58, с. 163], и “The Wood Beyond the World” (1894), считающееся одним из первых романов-фэнтези.

Особое место занимает готический роман М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (*Frankenstein, or the Modern Prometheus, 1818*), сочетающий в себе элементы космогонического мифа созидания, танатологические мотивы и авторскую интерпретацию легенды о Големе.

Ярчайшими представителями немецкого романтизма, прибегнувшими к мифу, являются Новалис (неоконченный роман «Генрих фон Офтердинген», *Heinrich von Ofterdingen, 1797 – 1800*), Ф. Гёльдерлин (роман «Гиперион», *Hyperion oder der Eremit in Griechenland, 1797-99*, неоконченная трагедия «Смерть Эмпедокла», *Der Tod des Empedokles, 1797 – 1800*), Л. И. Тик («Народные сказки Петера Лебрехта», *Volksmärchen, herausgegeben von Peter*

Lebrecht, 1797, «Принц Цербино», *Prinz Zerbino*, 1799, «Синяя Борода», *Ritter Blaubart*, 1798, «Кайзер Октавиан», *Kaiser Octavianus*, 1804).

Особое внимание следует уделить мифопоэтике Э. Т. А. Гофмана, наиболее известными произведениями которого являются «Золотой горшок» (*Der goldene Topf*, 1814), «Эликсиры Сатаны» (*Die Elixiere des Teufels*, 1815), «Песочный человек» (*Der Sandmann*, 1817), «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» (*Klein Zaches, genannt Zinnober*, 1819), сборник новелл «Серапионовы братья» (*Die Serapionsbrüder*, 1819-21). Данный писатель создаёт галерею ярких, запоминающихся образов, сочетая элементы мифологии и народного фольклора с авторским вымыслом. Мифопоэтика немецких романтиков стала предметом изучения таких видных учёных как Е. М. Мелетинский и А. С. Козлов.

Среди представителей американского романтизма, прибегнувших к мифу, особое место занимают Г. Мелвилл, Н. Готорн и Ф. Купер. В своих знаменитых произведениях «Моби Дик, или Белый кит» (*Moby Dick, or The Whale*, 1851), «Кларель: Поэма и Паломничество на Святую Землю» (*Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land*, 1876), «Тимолон» (*Timoleon*, 1891), Г. Мелвилл причудливым образом сочетает библейскую мифологию с героическим мифом об инициации. Мифологическая составляющая творчества Г. Мелвилла стала материалом исследования Д. Г. Лоуренса («Исследования по классической американской литературе», 1923), Ч. Олсона («Зовите меня Исмаил», 1947), Б. Франклина («Пробуждение богов: мифология Мелвилла», 1963), Р. Кука («Магия в «Моби Дике», 1966), Г. Слочовера («Мифопоэзия», 1970) и др.

Среди наиболее знаменитых работ Н. Готорна, отражающих интерес автора к мифу, следует отметить «Алую букву» (*The Scarlet Letter*, 1850), «Мраморного фавна» (*The Marble Faun*, 1860), «Молодого Брауна» (*Young Goodman Brown*, 1835). Исследованием мифопоэтики Н. Готорна занимались Д. Г. Лоуренс («Исследования по классической американской литературе», 1923) и Р. Л. Бирал («The American Hero-Quest», 1979).

Мифопоэтика Ф. Купера основывается преимущественно на использовании героического мифа, что прослеживается в таких романах писателя как

«Последний из могикан» (*The Last of the Mohicans*, 1826), «Следопыт, или На берегах Онтарио» (*The Pathfinder, or The Inland Sea*, 1840), «Зверобой, или Первая тропа войны» (*The Deerslayer, or The First Warpath*, 1841). Изучению использования мифа в творчестве Ф. Купера посвящены труды Л. Фидлера, К. Литтла, Дж. Хеллманна, Р. Л. Бирала.

В XIX в. существовало литературное направление, представители которого использовали в своих трудах миф и его элементы. Речь идёт о реализме, в русле которого написаны работы Г. Флобера, М. Твена, Г. Бичер-Стоу, О. Бальзака, У. Уитмена. Характерной особенностью реалистической мифопоэтики является активное применение героических мифов. В отличие от романтизма, воспевавшего образность мифа, реализм концентрирует внимание на изображении сильных, волевых героев, прообразом которых служат мифические боги и первопредки.

Во Франции использование элементов мифа можно проследить в реалистических романах Г. Флобера «Госпожа Бовари. Провинциальные нравы» (*Madame Bovary*, 1857), «Искушение Святого Антония» (*La Tentation de saint Antoine*, 1874), «Бувар и Пекюше» (*Bouvard et Pécuchet*, 1881) и О. Бальзака «Эликсир долголетия» (*L'Élixir de longue vie*, 1831), «Гобсек» (*Gobseck*, 1830) «Шагреновая кожа» (*La Peau de chagrin*, 1831), «Серафита» (*Séraphîta*, 1835). Мифопоэтика французских реалистов изучалась Дж. Уэстон («От ритуала к роману», 1920), Р. Бартом («Миф сегодня», 1994), М.-Х. Хьюит и Д. Эдельштейном («Миф и современность», 2007).

Примером обращения к мифу об инициации в американской реалистической литературе могут служить произведения М. Твена «Приключения Тома Сойера» (*The Adventures of Tom Sawyer*, 1876), «Принц и нищий» (*The Prince and the Pauper*, 1882), Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» (*Uncle Tom's Cabin*, 1852).

Первая половина XX в. характеризуется активным использованием элементов мифа в разножанровых произведениях модернизма. Для данного литературного направления характерно глубокое проникновение во внутренний

мир героев и отказ от строгих канонических форм построения художественного текста. Примечательно, что для модернистов огромное значение имеет образность мифов, а заимствование мифологических сюжетов сопровождается их трансформацией.

В модернистской поэзии к мифу обратились Т. С. Элиот («Бесплодная земля», *The Waste Land*, 1922, «Полые люди», *The Hollow Men*, 1925, *Circe's Palace*, 1908, *The Journey of the Magi*, 1927), Э. Паунд («Маски», *Ripostes*, 1912, «Песни», *The Cantos*, 1917 – 1970) и Р. М. Рильке («Жизнь Девы Марии», *Das Marien-Leben*, 1912, «Сонеты к Орфею», *Sonette an Orpheus*, 1923).

Как отмечает Т. Н. Денисова, Т.С. Элиот обращался к книге Дж. Уэстон о Граале как к первоисточнику для поиска мифологических образов, мотивов, сюжетов [30, с. 174]. Миф становится для поэта средством организации окружающей его хаотической реальности.

В поэтическом творчестве другого представителя модернизма, Э. Паунда, использование мифологических сюжетов сочетается с переосмыслением традиционного хронотопа и использованием так называемого мифологического, а не исторического, времени. По мнению Дж. Франка, поэт обладает особым воображением: «Воображение этого рода рассматривает действия и события какого-либо времени лишь как распространение известных прототипов» [цит. по 17, с. 72]. Очевидно, что эти прототипы являются результатом трансформации исторического времени в повторяющееся мифологическое время.

Австрийский поэт-модернист Р.М. Рильке прибегает к классическим греческим и библейским мифам как к источнику сюжетов и образов, которые, однако, претерпевают значительные изменения в ходе авторской обработки мифологического материала.

Творчество американского поэта-модерниста Х. Крейна привлекло исследователя Р. Л. Бирала, который акцентирует внимание на использовании автором героического мифа поиска: «Использованию им Бруклинского моста как мифического символа поиска человеком единения с окружающей его природой не достаёт масштаба «Энеиды», вдохновившей Крейна» (перевод –

И.Л.) [99, с. 5]. Мифопоэтика Х. Крейна прослеживается в его поэтических сборниках «Белые здания» (*White Buildings*, 1926) и «Мост» (*The Bridge*, 1930).

Использование мифологических сюжетов и образов стало отличительной чертой творчества американского поэта Р. Джефферса, наиболее известными сборниками которого являются «Тамар и другие стихотворения» (*Tamar and Other Poems*, 1924), «Роун Столлиан» (*Roan Stallion*, 1925), «Дорогой Иуда» (*Dear Judas*, 1929), «Медее» (*Medea*, 1946), «Начало и конец» (*The Beginning and the End*, 1963) и британского поэта Р. Грейвза («Я, Клавдий», *I, Claudius*, 1934, «Божественный Клавдий», *Claudius the God and his Wife Messalina*, 1935, «Золотое руно», *The Golden Fleece*, 1944, «Царь Иисус», *King Jesus*, 1946).

Такие авторы как У. Йейтс ("The Green Helmet and Other Poems" (1910), "Tables of the Law and The Adoration of the Magi" (1897) и У. Х. Оден («Ахиллов щит», *The Shield of Achilles*, 1956, «Дань Клио», *Homage to Clio*, 1960, «Век тревоги», *The Age of Anxiety*, 1948) также подверглись влиянию модернизма.

Мифопоэтику У. Йейтса и У.Х. Одена анализировали У. Трой, Р. Чейз, И. Гарин, Е. Мелетинский, П. Во, отмечая экспериментаторство поэтов, заключающееся в причудливом сплаве мифологических элементов с реалиями повседневной жизни.

Следует отметить значительный интерес к мифу не только со стороны поэтов-модернистов, но и со стороны прозаиков-представителей данного литературного направления. Особого внимания заслуживает творчество Дж. Джойса, Д. Г. Лоуренса, У. Фолкнера, Ф. Кафки, Э. Уортон.

Романы Дж. Джойса «Улисс» (*Ulysses*, 1914 – 1924) и «Поминки по Финнегану» (*Finnegan's Wake*, 1922 – 1939) привлекли внимание таких литературоведов как Т. Элиот («Улисс, порядок и миф», 1923), У. Трой («Миф, метод и будущее», 1946), Н. Фрай, Р. Вейман, С. Хоружий, И. Гарин, Е. Мелетинский, П. Во и др. Все вышеперечисленные критики сходятся во мнении, что мифопоэтика Дж. Джойса представляет собой уникальное явление, характеризующееся не только заурядным заимствованием мифологических

сюжетов и образов, но и характерным для мифа циклическим хронотопом, отражающим суетность и хаос современного бытия.

Творчество Д. Г. Лоуренса представлено такими романами как «Сыновья и любовники» (*Sons and Lovers, 1913*), «Радуга» (*The Rainbow, 1915*), «Влюблённые женщины» (*Women in Love, 1920*), «Любовник леди Чаттерлей» (*Lady Chatterley's Lover, 1928*). Едва уловимые мифологические аллюзии и мотивы сочетаются в работах писателя с тонким психологизмом. Особый интерес с точки зрения анализа мифопоэтики Д.Г. Лоуренса вызывает его роман «Пернатый змей» (*The Plumed Serpent, 1926*), где очевидна ориентация писателя на мифы южноамериканских индейцев.

Творческое наследие американского писателя-модерниста У. Фолкнера включает в себя романы «Сарторис» (*Sartoris (Flags in the Dust), 1929*), «Шум и ярость» (*The Sound and the Fury, 1929*), «Святылище» (*Sanctuary, 1931*), «Сойди, Моисей» (*Go Down, Moses, 1942*), «Осквернитель праха» (*Intruder in the Dust, 1948*), «Притча» (*A Fable, 1954*) и др. По мнению американского литературоведа Л. Фидлера, роман «Осквернитель праха» является отражением амбивалентного отношения белого американца к слуге-негру, берущем своё начало в мифе о трикстере [135, с. 260]. Анализируя творчество У. Фолкнера в целом, Т. Н. Денисова подчёркивает, что созданный писателем образ американского Юга основан на мифическом временном пласте, где героическое прошлое ритуализируется в настоящем [30, с. 201]. Следовательно, У. Фолкнер использует при создании своих произведений не только мифологические сюжеты, но и хронотоп.

Мифопоэтика Ф. Кафки изучалась такими исследователями как Е. Мелетинский, Д. Картиганер, К. Вейнберг. По мнению учёных, творчество писателя представляет собой «аллегорическое воспроизведение фрагментов иудео-христианской мифологии» [58, с. 97]. Так, роман «Процесс» (*Der Prozeß, 1914 – 1918*) – сознательная травестия истории Иова с использованием героического мифа, а притча «Молчание сирен» (*Das Schweigen der Sirenen, 1917*) является символом западного еврейства. Другие произведения Ф. Кафки –

«Приговор» (*Das Urteil*, 1912), «Превращение» (*Die Verwandlung*, 1912), «Братоубийство» (*Ein Brudermord*, 1919), «Прометей» (*Prometheus*, 1918), «Посейдон» (*Poseidon*, 1920) – характеризуются фантастическим преобразованием реального мира. Подобно герою Дж. Джойса, каждый персонаж Ф. Кафки является образом всего человечества, а место действия моделирует весь мир в целом.

Таким образом, важнейшей отличительной чертой мифопоэтики модернизма является, наряду с использованием мифологических образов, мотивов, сюжетов и аллюзий, построение своеобразного мифологического хронотопа, где историческое линейное время уступает место времени мифическому, цикличному.

В первой половине XX в., наряду с модернизмом, возникает ещё одно литературное направление – имажизм, представители которого (Х. Дулитл, Т. Э. Хьюм, Ф. Флинт, Э. Лоуэлл), являясь знатоками древнегреческой литературы и мифологии, применяют элементы мифа в своих произведениях. Для американской поэтессы Х. Дулитл («Морской сад», *Sea Garden*, 1916, «Стены не падают», *The Walls Do Not Fall*, 1944, «Елена в Египте», *Helen in Egypt*, 1961) миф становится источником образности и средством сакрализации действительности.

Элементы мифа присутствуют также в произведениях таких писателей первой половины XX в. как Г. Бенн («Итака», *Ithaka*, 1919, «Птолемей», *Der Ptolemäer. Berliner Novelle*, 1947), Т. Капоте («Злой дух», *Master Misery*, 1949), Дж. Б. Кейбелл («Сказания о Мануэле», *The Biography of Manuel*, 1927 – 1930), Н. Казандзакис («Христа распинают вновь», 1948, «Последнее искушение», 1951), Ж. Жироду («Троянской войны не будет», *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1937, «Электра», *Electre*, 1937, «Содом и Гоморра», *Sodome et Gomorrhe*, 1943), Г. Брох («Смерть Вергилия», *Der Tod des Vergie*, 1945), Р. Кено («Полёт Икара», *Le Vol d'Icare*, 1968), А. Дёблин («Вавилонская прогулка», *Babylonische Wandrung*, 1934), Р. Райт («Родной сын», *Native Son*, 1940), Б. Шульц («Санаторий под клепсидрой», *Sanatorium pod Klepsydrą*, 1937), Г.-Э. Носсак

(«Путешествие в царство мёртвых. Отчёт выжившего», *Nekyia. Bericht eines Überlebenden*, 1947).

Ряд исследователей (Л. Фидлер, У. Трой, Р. Чейз и др.) выделяют героический миф и его вариации – миф поиска и миф инициации – в произведениях Ф. С. Фицджеральда («Великий Гэтсби», *The Great Gatsby*, 1925, «Последний магнат», *The Last Tycoon*, 1941), Э. Хемингуэя («Прощай, оружие!», *A Farewell to Arms*, 1929, «Старик и море», *The Old Man and the Sea*, 1952), Дж. Стейнбека («Гроздь гнева», *The Grapes of Wrath*, 1939, «К востоку от Эдема», *East of Eden*, 1952, «Райские пастбища», *The Pastures of Heaven*, 1932), Дж. Оруэлла («Звероферма», *Animal Farm*, 1945, «1984», *Nineteen Eighty-Four*, 1949), И. Во («Пригоршня праха», *A Handful of Dust*, 1934) и Дж. Р. Р. Толкина («Властелин колец», *The Lord of the Rings*, 1954).

Анализ литературного мифологизирования невозможен без изучения особенностей экспликации мифа в драматических произведениях, где особую роль играют классические мифологические сюжеты, подвергающиеся значительным трансформациям, но, тем не менее, сохраняющие мифологические аллюзии и образы.

В первой половине XX в. использование элементов мифа прослеживается в пьесах Ю. О’Нила, Т. Уильямса, Ж. Кокто, Ж. Ануйя, Г. Кайзера, Г. Гауптмана, Х.-Х. Янна и П. Клоделя.

Творчество американских драматургов Ю. О’Нила («Страсти под вязами», *Desire Under the Elms*, 1925, «Великий бог Браун», *The Great God Brown*, 1926, «Траур – участь Электры», *Mourning Becomes Electra*, 1931) и Т. Уильямса (*Battle of Angels*, 1940, *I Rise in Flame*, *Cried the Phoenix*, 1941, «Орфей спускается в ад», *Orpheus Descending*, 1957) привлекло внимание таких исследователей как Т. Портер («Миф и американская драма», 1969), К. Литтл, Т. Денисова, П. Б. Хай, Е. Мелетинский, Е. Стеценко, Р. Вейман. В пьесах О’Нила и Уильямса экспликация элементов классического мифа чередуется с живым изображением американской реальности и тонким психологизмом.

Во французской драматургии рассматриваемого периода авторами, наиболее часто обращавшимися к мифу, являются Ж. Кокто («Орфей», *Orpheé*, 1926, «Эдип-царь», *Oedipe-rei*, 1937), Ж. Ануй («Иезавель», *Jézabel*, 1932, «Леокадия», *Léocadia*, 1939, «Эвридика», *Eurydice*, 1942, «Антигона», *Antigone*, 1944, «Медея», *Médée*, 1946) и П. Клодель («Атласный башмачок», *Le Soulier de satin*, 1929). Р. Вейман, О. Коляда, Е. Мелетинский, И. Гарин в качестве особенности творчества данных авторов указывают сочетание мифологических сюжетов и мотивов с элементами сюрреализма и символизма.

Творчество представителей немецкой мифопоэтической драматургии представлено работами Г. Кайзера («Плот медузы», *Das Floß der Medusa*, 1940 – 1943, «Дважды Амфитрион», *Zweimal Amphitryon*, 1944), Х.Х. Янна («Медея», *Medea*, 1926) и Г. Гауптмана («Ифигения в Авлиде», *Iphigenie in Aulis*, 1944, «Смерть Агамемнона», *Agamemnons Tod*, 1942, «Электра», *Electra*, 1944, «Ифигения в Дельфах», *Iphigenie in Delphi*, 1941).

Таким образом, первая половина XX в. характеризуется широким применением элементов мифа – сюжетов, образов, мотивов, аллюзий – в произведениях поэтов, прозаиков и драматургов целого ряда стран. Особое внимание уделяется созданию мифологического хронотопа, где линейное историческое время сменяется циклическим мифологическим временем. Миф, в сочетании с тонким психологизмом, служит средством создания особой художественной реальности, отражающей проблемы и противоречия начала XX в.

Во второй половине XX в. разноплановое использование элементов мифа в творчестве стало отличительной чертой представителей национальных европейских литератур Великобритании (У. Голдинг, М. Рено, М. Спарк), Ирландии (С. Беккет), Франции (Ж.-П. Сартр, М. Бютор, А. Роб-Грийе), Италии (А. Моравиа), Швейцарии (М. Фриш), Бельгии (А. Бошо).

Ирландский писатель, поэт, драматург, один из основоположников театра абсурда, С. Беккет получил известность благодаря своим пьесам «В ожидании Годо» (*En attendant Godot*, 1952), «Катастрофа» (*Catastrophe*, 1982),

«Элефтерия» (*Eleutheria*, 1947). По мнению немецкого литературоведа Э. Фишера, С. Беккет, наряду с Ф. Гёльдерлином, Г. Мелвиллом и Ж. Жене, является создателем «современного мифа» [цит. по 17, с. 262]. В драматургии С. Беккета миф подвергается значительной переработке. Подобно другим представителям театра абсурда (А. Адамов, Э. Ионеско, Г. Пинтер, Ж. Жене), С. Беккет использует мифологическое время как образец организации своих пьес, где бесконечно повторяющиеся диалоги и нелепые ситуации образуют замкнутый круг ритуализированного бытия.

Мифопоэтика английского писателя У. Голдинга, лауреата Нобелевской премии по литературе 1983 г., представлена в таких произведениях как «Повелитель мух» (*Lord of the Flies*, 1954), «Свободное падение» (*Free Fall*, 1959), «Пирамида» (*The Pyramid*, 1967), «Бог-скорпион» (*The Scorpion God*, 1971), «Зримая тьма» (*Darkness Visible*, 1979). Примечательно, что роман «Повелитель мух» представляет собой аллгорию первородного греха, всё произведение пронизано апокалиптическим настроением. Прочное сплетение мифа и реальности очевидно и в романе У. Голдинга «Шпиль» (*The Spire*, 1964).

Английская писательница М. Рено (1905 – 1983), автор исторических романов о Сократе, Платоне, Александре Македонском, использует свои глубочайшие познания в античной мифологии и истории для написания таких произведений как «Царь должен умереть» (*The King Must Die*, 1958), «Бык из моря» (*The Bull from the Sea*, 1962), «Маска Аполлона» (*The Mask of Apollo*, 1966), «Небесное пламя» (*Fire From Heaven*, 1969), «Поющий славу» (*The Praise Singer*, 1978) и др. Примечательно, что в романе «Царь должен умереть» действие разворачивается в микенскую эпоху в Элевсине, Афинах, Кноссе, а главным героем является Тесей.

Для видного представителя французской литературы Ж.-П. Сартра мифологические сюжеты становятся источником творческого вдохновения. Так, сборники новелл «Герострат» (*Érostrate*, 1968) и «Троянки» (*Les Troyannes*, 1968) написаны по мотивам трагедии Еврипида.

Использование элементов мифа становится неотъемлемой частью творчества представителей французского «нового романа» М. Бютора («Времяпрепровождение», *L'Emploi du temps*, 1956, «Изменение», *La Modification*, 1957) и А. Роб-Грийе («Цареубийца», *Un regicide*, 1978, «Соглядатай», *Le Voyeur*, 1953, «В лабиринте», *Dans le labyrinthe*, 1959, «Ревность», *La Jalousie*, 1957). Противопоставляя свои произведения социально-критическому роману бальзаковского типа, «новые романисты» смещают акцент с изображения сильных личностей на живописание обыденности и безысходности. Персонажи М. Бютора, А. Роб-Грийе, Н. Саррот предстают жертвами обстоятельств и безвольным орудием в руках высших сил, подобно героям древнегреческих мифов.

Близок к «новому роману» и бельгийский писатель и драматург А. Бошо (романы «Эдип, путник», *Edipe sur la route*, 1990, «Диотима и львы», *Diotime et les lions*, 1991, «Антигона», *Antigone*, 1997 и пьеса «Прикованный Прометей», *Prométhée enchaîné*, 1998, являющаяся современной интерпретацией одноимённой трагедии Эсхила).

В 40 – 50-е гг. XX в. в Италии формируется неореализм, или так называемая «традиционная проза». Основные представители данного течения в литературе (А. Моравиа, В. Пратолини, Э. де Филиппо, Ф. Йовине) сочетают традиционный для классического реализма интерес к освещению социальных, нравственных и философских проблем с абстрагированием и тяготением к сюрреализму. Противопоставляя себя модернистам, неореалисты изображают простых героев, людей из народа, которые, тем не менее, с достоинством проходят череду испытаний, уготованных им судьбой.

Мифопоэтика итальянского неореалиста А. Моравиа основана на использовании преимущественно библейских мифов, что прослеживается в его романах «Презрение» (*Il disprezzo*, 1954) и «Рай» (*Il Paradiso*, 1970).

Швейцарский прозаик и драматург М. Фриш («Homo Faber», 1957, «Синяя борода», *Blaubart*, 1982) сочетает мифологические сюжеты с элементами народных легенд и сказок.

Вторая половина XX в. стала периодом расцвета латиноамериканской литературы, основное направление которой – магический реализм – строится на активном применении южноамериканской (индейской) мифологии и библейских мифов. Наиболее известными представителями магического реализма являются Г. Маркес, А. Карпентьер, М. А. Астуриас, Х. М. Аргедас и Х. Рульфо.

Лауреат Нобелевской премии по литературе Г. Маркес прославился благодаря своим романам «Сто лет одиночества» (*Cien años de soledad*, 1967), «Любовь во время холеры» (*El amor en los tiempos del cólera*, 1985), «Другая сторона смерти» (*La otra costilla de la muerte*, 1948). Автор трансформирует индейские мифы, имеющие эсхатологическую направленность, а также использует мифологический хронотоп, что позволяет создать эффект ритуализированного бытия рода Буэндиа.

Кубинец А. Карпентьер («Царство земное», *El reino de este mundo*, 1949, «Война времён», *Guerra del tiempo*, 1958) и гватемалец М. А. Астуриас («Сеньор президент», *El señor Presidente*, 1946) сочетают использование мифологических мотивов и образов с жёсткой критикой правящего режима.

Перуанский писатель Х. М. Аргедас изучал фольклор своего народа и перевёл с языка кечуа на испанский мифы индейцев. Обширные познания в мифологии помогли Х.М. Аргедасу при написании сборников рассказов «Вода» (*Aqua*, 1935) и «Глубокие реки» (*Los rios profundos*, 1958).

Представитель мексиканского магического реализма Х. Рульфо обрёл популярность благодаря своим произведениям «Педро Парамо» (*Pedro Páramo*, 1955), «Равнина в огне» (*El llano en llamas*, 1953), «Золотой петух» (*El gallo da oro*, 1980).

Исследователь творчества представителей магического реализма Е. М. Мелетинский отмечает, что для данного литературного направления характерно «взаимопроникновение элементов историзма и мифологизма» [58, с. 128]. Индейские мифы и ритуалы служат средством создания двухплановости социально-критических и фольклорно-мифологических мотивов. Особое

внимание учёного привлекает знаменитый роман Г. Маркеса «Сто лет одиночества». Е. Мелетинский полагает, что данный «роман-миф» представляет собой «вольную мифологизацию быта и национальной истории» [58, с. 130]. В романе присутствуют мифы о культурных героях, инцесте, а в исторической линейности времени присутствует циклизм.

В 50 – 60-е гг. XX в. происходит подъём алжирской национальной литературы, ярчайший представитель которой, К. Ясин, также использует элементы мифа для создания своих романов «Неджма» (*Nedjma*, 1956) и «Звёздный полигон» (*Le Polygone étoilé*, 1966). Сочетание этнографических и мифологических мотивов стало отличительной чертой мифопоэтики К. Ясина.

С точки зрения анализа мифопоэтики особый интерес представляет творчество современного британского писателя Дж. Барнса. В романе «История мира в 10 ½ главах» (*A History of the World in 10 ½*, 1989) автор реинтерпретирует библейский миф о Вселенском потопе. Дж. Барнс с уверенностью ставит знак равенства между мифом и реальным историческим фактом. Литератор полагает, что если в эпоху постмодерна нивелируются бытовавшие веками морально-этические ценности, подвергаются сомнению общепризнанные истины, то и ранее считавшиеся вымышленными повествования могут оказаться достоверными.

Наиболее полно практика мифологизирования литературы проявилась во второй половине XX в. в США. Целый ряд авторов-представителей разных литературных направлений (прозаики Дж. Гарднер, Дж. Селинджер, Дж. Чивер, Дж. Апдайк, Т. Моррисон, Дж. Барт, Д. Бартельм, Б. Маламуд, Ю. Уэлти, Г. Видал, Дж. Хеллер, драматурги Э. Олби и К. Маккарти, поэты Дж. Мерил и Р. Блай) прибегли к мифу как средству создания особой художественной реальности.

Произведения Дж. Селинджера «Над пропастью во ржи» (*The Catcher in the Rye*, 1951), Дж. Чивера «Хроники семейства Уопшотов» (*The Wapshot Chronicle*, 1957), «Мир яблок» (*The World of Apples*, 1973), Б. Маламуда «Божья милость»

(*God's Grace*, 1982) содержат в себе ту или иную вариацию героического мифа поиска (the quest-myth).

Использование мифологических сюжетов и образов наряду с элементами фольклора становится отличительной чертой творчества Дж. Гарднера, наиболее известными романами которого являются «Ясон и Медея» (*Jason and Medeia*, 1973), «Гибель Агатона» (*The Wreckage of Agathon*, 1985) и «Воскрешение» (*The Resurrection*, 1987).

Афроамериканская писательница Т. Моррисон наряду с библейской мифологией использует легенды и сказки в своих романах «Смоляное чучелко» (*Tar Baby*, 1981), «Песнь Соломона» (*Song of Solomon*, 1977), «Возлюбленная» (*Beloved*, 1987) и «Рай» (*Paradise*, 1999).

Элементы классической греческой мифологии, в частности, сюжет о поиске Гераклом «золотых яблок», легли в основу сборников рассказов американской писательницы Ю. Уэлти «Золотые яблоки» (*The Golden Apples*, 1949) и «Проигранные битвы» (*Losing Battles*, 1971).

Для творчества классика современной американской литературы Г. Видала характерно причудливое смешение классической и библейской мифологии с элементами фольклора североамериканских индейцев и индийским эпосом. Наиболее ярко эклектика мифопоэтики Г. Видала проявляется в романах «Город и столп» (*The City and the Pillar*, 1948), «Суд Париса» (*The Judgement of Paris*, 1953), «Мессия» (*Messiah*, 1955), «Калки» (*Kalki*, 1978), «Сотворение мира» (*Creation*, 1981), «Репортаж с Голгофы: Евангелие от Гора Видала» (*Live from Golgotha: the Gospel according to Gore Vidal*, 1992).

Романы Дж. Хеллера «Чистое золото» (*Good as Gold*, 1979), «Господу ведомо» (*God Knows*, 1984) и, в особенности, «Последние времена» (*Closing Time*, 1994) являются пародией на американские национальные мифологемы «града на горе» и «американской мечты» [73, с. 198]. Писатель создаёт отталкивающий образ американской реальности, обречённой на погружение в абсолютный хаос.

Мифопоэтика американского писателя-модерниста Дж. Апдайка («Иствикские ведьмы», *The Witches of Eastwick*, 1984, «Месяц воскресений», *A Month of Sundays*, 1975, “Toward the End of Time”, 1997) стала объектом исследования для целого ряда учёных – Т. Денисовой, Е. Мелетинского, П. Б. Хая и др. Особое внимание исследователей привлекает роман «Кентавр» (*The Centaur*, 1963), представляющий собой «травестию греческих мифов для организации сюжета» [58, с. 58]. Все герои романа соотносятся с тем или иным персонажем греческой мифологии. Данный мифологический параллелизм лишь подчёркивает контраст между «идеальными» обитателями Олимпа и заурядными жителями американской глубинки.

Представители постмодернистского направления американской литературы Дж. Барт («Козлоюноша Джайлс», *Giles Goat-Boy*, 1966, «Химера», *Chimera*, 1972, «Академ», *Sabbatical: A Romance*, 1982) и Д. Бартельм («Белоснежка», *Snow White*, 1967, «Мёртвый отец», *The Dead Father*, 1975, «Рай», *Paradise*, 1986) используют миф для создания хаотичной постмодернистской художественной реальности, где наряду с традиционными для данного литературного направления приёмами – интертекстуальностью, деконструкцией, коллажем, игрой – применяются мифологемы лабиринта, смерти-воскрешения, элементы классических мифологических сюжетов.

В частности, в прозе Дж. Барта проводится параллель между героем-автором текста и постмодернистским трикстером. Писатель мастерски реинтерпретирует миф о Персее, акцентируя внимание на том, что своеобразное «повторение» мифологическим героем своих подвигов в некоторой мере соотносится с постмодернистской реконтекстуализацией, т. е. переосмыслением исторических событий и эпох.

Особого внимания заслуживают произведения американского постмодерниста Д. Делилло («Американа», *Americana*, 1971, «Звезда Ратнера», *Ratner's Star*, 1976, «Имена», *The Names*, 1982, «Белый шум», *White Noise*, 1985, «Космополис», *Cosmopolis*, 2001, «Падающий», *Falling Man*, 2007, «Точка омега», *Point Omega*, 2010). Писатель не только заимствует мифологические

сюжеты и образы, но и применяет парадигму построения хронотопа, свойственную мифу, а также мифологические нарративные техники. Подробному анализу мифопоэтики Делилло посвящены следующие разделы данного диссертационного исследования.

Известный прозаик и драматург К. Маккарти использует эсхатологические мифы для изображения современной Америки, находящейся, по мнению писателя, на пороге Апокалипсиса. Наиболее известными произведениями Маккарти являются «Тьма снаружи» (*Outer Dark*, 1968), «Дитя бога» (*Child of God*, 1974), «За чертой» (*The Crossing*, 1994) и др.

В начале XXI в. миф стал источником вдохновения для таких европейских авторов как Н. Гейман, Дж. Уинтерсон, А. Смит, С. Викерс, Э. Бриггс, Д. Мэхон, Р. Робертсон, Й. Пирс (Великобритания) и Ш. Хини, М. Скотт, К. Муни (Ирландия), являющихся, преимущественно, представителями постмодернизма.

Английский писатель-фантаст Н. Гейман в своём романе «Американские боги» (*American Gods*, 2001) использует причудливое смешение элементов классического мифа, легенд и верований разных народов для изображения современной Америки, где наряду с обывателями сосуществуют боги, духи и призраки, завезённые иммигрантами.

Писательницы Дж. Уинтерсон («Бремя. Миф об Атласе и Геракле», *Weight: The Myth of Atlas and Heracles*, 2005) и А. Смит («Девочка встречает мальчика», *Girl Meets Boy*, 2007) включают в свои произведения мифологических героев, а роман А. Смит является также современной интерпретацией мифа об Ифигении.

Популярная британская писательница С. Викерс искусно обыгрывает классические мифологические сюжеты и мотивы в сборнике рассказов «Шляпа Афродиты» (*Aphrodite's Hat*, 2010), а её роман «Где пересекаются три дороги» (*Where Three Roads Meet*, 2007) представляет собой постмодернистскую вариацию мифа об Эдипе.

Видными представителями жанра фэнтези в Британии являются Э. Бриггс («Книга монстров: Древняя Греция», *Book of Monsters: Ancient Greece*, 2012) и Й. Пирс («Сон Сципиона», *The Dream of Scipio*, 2002, «Аркадия», *Arcadia*, 2014).

Однако, если роман Э. Бриггса ориентирован на массового читателя, то труды Й. Пирса, обыгрывающие мифологические сюжеты и образы, являются образцами элитарной литературы.

Использование мифологических аллюзий и образов стало отличительной чертой творчества поэтов Д. Мэхона (сборники «Огни гавани», *Harbour Lights*, 2005, «Жизнь на Земле», *Life on Earth*, 2008) и Р. Робертсона («Медея», *Medea*, 2008).

Мифопоэтика ирландского поэта и драматурга, лауреата Нобелевской премии по литературе 1995 г. Ш. Хини (1939 – 2013) наиболее ярко представлена в его поэтических сборниках “District and Circle” (2006), «Цепь человеческая» (*Human Chain*, 2010) и пьесах “The Cure at Troy: A Version of Sophocles’ *Philoctetes*” (1990), “The Burial at Thebes: A Version of Sophocles’ *Antigone*” (2004).

Ирландские писатели М. Скотт (цикл «Секреты бессмертного Николаса Фламелья», *The Secrets of the Immortal Nicholas Flamel*, отдельные романы которого – «Алхимик», *The Alchemist*, 2007, «Чародей», *The Magician*, 2008) и К. Муни (*Godhead*, 2013, *The Hades Contract*, 2014) используют мифологических героев в своих романах, написанных в жанре фэнтези.

Знаменитая канадская писательница М. Этвуд («Пенелопиада», *The Penelopiad*, 2005, «Год потопа», *The Year of the Flood*, 2009) придаёт классическим мифологическим сюжетам неожиданную трактовку. Так, в поэме «Пенелопиада», повествование от лица Пенелопы постоянно прерывается хором из 12 дев, рассказ которых представляет собой компиляцию детских стишков, баллады, лекции, протокола судебного заседания и песен. Эсхатологические мотивы проявляются в романе «Год потопа», где группа людей выживает после глобальной экологической катастрофы.

Другая канадская писательница, К. О’Хирн, прославилась благодаря своим романам, написанным в жанре детского фэнтези (цикл «Тень Дракона», *Shadow of the Dragon*, 2008, «Пегас», *Pegasus Series*, 2008).

Австралийский писатель Г. Колби выбирает Древнюю Грецию в качестве места действия своих детективных романов *“The Pericles Commission”* (2010), *“The Ionia Sanction”* (2011), *“The Marathon Conspiracy”* (2014). В произведениях писателя вымышленные персонажи чередуются с героями классических мифов.

Индийский автор М. Вижакат, издавший свой роман *“The Guardians of Karma”* (2013) на английском языке, прибегает к индийской мифологии, Ведам и даже сюжету «Махабхараты».

В первом десятилетии XXI в. в литературе США наблюдается всплеск интереса к мифологизированию как средству преодоления постмодернистского хаоса бытия.

Миф стал источником творческого вдохновения для американского драматурга и сценариста К. Лукаса («Маленькая трагедия», *Small Tragedy*, 2004) и поэтессы Э. Стивенсон (сборники *“A Report from the Border”*, 2003, *“A Lament for the Makers”*, 2006, *“Stone Milk”*, 2007).

Не вызывает сомнений тот факт, что абсолютное большинство литературных произведений с элементами мифологизирования, написанных в США в начале XXI в., принадлежит к жанру фантастики и фэнтези. Рассчитанные преимущественно на детскую и юношескую читательскую аудиторию, романы-фэнтези не являются образцом высокоинтеллектуальной литературы, однако, и в данных произведениях имеет место авторское использование мифа. Мифологические герои, хронотоп, элементы сюжетов становятся неотъемлемой частью большинства литературных произведений, написанных в США в рассматриваемый период.

Наиболее яркими примерами использования элементов мифа в американской литературе являются произведения Р. Джеллис («Бык из моря», *“Bull God”*, 2000), Й. Хьюз (*“Triton: the Aegean Chronicles”*, 2014), Э. Картер («Испытание для богини», *“The Goddess Test”*, 2011), М. Кэбот (*“Underworld”*, 2012), К. Бевис (*“Persephone”*, 2012), Дж. Эстеп (цикл «Мифическая академия», *“The Mythos Academy”*, 2011), К. Хенесси (*“Pandora Gets Jealous”*, 2008), Э. Урсу (*“The Siren Song”*, 2007), Н. Уолтерс (*“Charis: Journey to Pandora’s*

Jar”, 2013), Э.Л. Стрикленд (“*Olympia Heights: The Pantheon*”, 2011), К. Китон (цикл «Боги и монстры», “*Gods and Monsters*”, 2011 – 2012), Б. Эштона («Нижний мир», “*Everneath*”, 2012), М. Уэста (“*Poseidon’s Children*”, 2012), И. С. Андерсон (“*Modern Disciples*”, 2011), А. Бэнкс («Посейдон», “*Of Poseidon*”, 2012), Л. Юинг (цикл “*The Sisters of Isis*”, 2007), К. Блейк (“*Antigoddess*”, 2013), К. Дженнингс (цикл “*The Dryad Quartet*”, 2012), П. С. Каста (цикл «Зов богини», “*Goddess Summoning*”, 2003 – 2011).

Американский писатель Р. Риордан получил известность благодаря циклу романов «Перси Джексон и боги-олимпийцы» (*Persy Jackson and the Olympians*, 2005 – 2012). Главный герой романов «Перси Джексон и похититель молний» (*The Lightning Thief*, 2005), «Перси Джексон и море чудовищ» (*The Sea of Monsters*, 2006), «Перси Джексон и проклятие титана» (*The Titan’s Curse*, 2007) и др., является сыном Посейдона. Действие разворачивается в современной Америке, где вход в царство Аида – Лос-Анджелес, гора Олимп – мифический 600-й этаж Эмпайр-Стейт-билдинг, а Море чудовищ – Бермудский треугольник.

Дж. Анджелини в своём романе «Слияние звёзд» (*Starcrossed*, 2011) обыгрывает сюжет «Илиады». Главная героиня, Хелен Гамильтон, предстаёт современной Еленой Троянской, красота которой может развязать новую войну. В произведении Дж. Анджелини заимствование классического сюжета чередуется с использованием мифологических аллюзий и образов.

Для творчества Э.М. Фриснер характерен синтез классической, библейской, древнеегипетской мифологии, а также эпоса, легенд и сказок. Наиболее известными произведениями писательницы являются циклы романов о Елене Троянской (“*Nobody’s Princess*”, 2007, “*Nobody’s Prize*”, 2008), Нефертити (“*Sphinx’s Princess*”, 2009, “*Sphinx’s Queen*”, 2010), рассказы “*The Godsman and the Goblin*” (2000), “*Gunsel and Gretel*” (2001), “*Ilion*” (2002), “*Giants in the Earth*” (2004).

Главными героинями романов американской писательницы Дж. Холуб являются древнегреческие богини Афина, Персефона, Афродита, Артемида и

др., которые учатся в Олимпийской академии (*"Athena the Brain"*, 2012, *"Persephone the Phony"*, 2012).

Сюжет цикла романов *"Oh.My.Gods"* (2008 – 2013) Т.Л. Чайлдс перекликается с вышеупомянутыми романами Дж. Холуб: старшеклассница Фиби Кастро переезжает с матерью из Калифорнии в Грецию, где учится в школе с детьми олимпийских богов. Наиболее популярными романами цикла, написанного в жанре подросткового фэнтези, являются *"Nicole's Labyrinth"* (2008), *"Goddess Book Camp"* (2009), *"Goddess in Time"* (2013).

Элементы древнегреческой мифологии стали основой сюжета цикла романов *"The Dark-Hunter"* (2007 – 2013) Ш. Кеньйон (*"Dream-Hunter"*, 2007, «Дьявол может плакать», *"Devil May Cry"*, 2007, *Acheron*, 2008, *"Styx"*, 2013).

Действие романа М. Миллер «Песнь Ахилла» (*The Song of Achilles*, 2011) разворачивается в Древней Греции, где перед глазами читателя предстаёт любовная история Ахилла и Патрокла. Сама писательница признаёт влияние «Илиады» Гомера, оказанное на её произведение.

Помимо вышеупомянутого жанра фэнтези, доминирующего в современной американской литературе и часто основывающегося на элементах древнегреческой мифологии, необходимо отметить популярность романа-антиутопии, где преобладают библейские эсхатологические мотивы. Наиболее ярко картина постапокалиптической Америки изображена в романах Д. Бискара «Новый мессия» (*The New Messiah*, 2007), Г. Баума «Американская книга мёртвых» (*The American Book of the Dead*, 2009), С. Л. Баттла «Безумный мессия» (*Insane Messiah*, 2012).

Таким образом, в современной литературе использование мифа и его элементов носит многофункциональный характер: миф становится источником заимствования образов, отдельных персонажей и целых сюжетных линий. Особого внимания заслуживает применение мифологического хронотопа в произведениях модернизма и постмодернизма, что позволяет особым образом организовать структуру художественного текста.

В литературе постмодернизма миф предстаёт элементом своеобразной сознательной игры автора с читателем. Включение в нарратив мифа позволяет увеличить количество возможных вариантов интерпретации текста; имеет место десакрализация мифа, что нередко придаёт произведению гротескный характер. Пародирование мифологических героев и ситуаций зачастую сопряжено с попыткой авторов представить альтернативный вариант развития событий и мировой истории в целом. Стирается грань между фактом и вымыслом, реальностью и сном, историей и мифом.

1.4. Критическое осмысление мифа в литературоведении

Исследование мифопоэтики как неотъемлемый элемент изучения функционирования мифа в литературе уходит корнями уже в первое тысячелетие до н. э. Одним из первых мыслителей, обратившихся к анализу мифа в его связи с художественной литературой, был Аристотель (384 – 322 гг. до н. э.). В своей «Поэтике» (335 г. до н. э.) древнегреческий философ называет миф «источником мудрости» и литературной тематики [3, с. 1084]. Называя миф «душой трагедии» [3, с. 1084], Аристотель, тем не менее, полагает литературу высшей формой творчества, по сравнению с мифом. В этом кроется существенное различие с более поздней романтической интерпретацией мифа, акцентирующей внимание на его божественной, идеальной природе.

Средневековье и эпоха Возрождения характеризуются противоречивым отношением к мифу. С одной стороны, литераторы данного периода (Данте, Мильтон и др.) активно использовали миф при создании своих произведений, но, с другой стороны, анализ мифопоэтики (т. е. мифокритика) практически отсутствует. Объяснением этому отчасти может служить доминирующее положение церкви, отводящей мифу роль варварского пережитка и низшей формы культуры и творчества.

Следующим по значимости мифокритическим исследованием после «Поэтики» Аристотеля можно считать «Основания новой науки об общей

природе наций» (1725) итальянского философа и просветителя Дж. Вико (1668 – 1744). Автор акцентирует внимание не только на сюжетно-тематическом богатстве мифа, но и на его стилистическом потенциале: «Каждая метафора или метонимия является маленьким мифом» [18, с. 176]. Данная мысль в некотором роде предвосхищает идеи М. Мюллера об особой образной природе мифологического языка. Дж. Вико также отмечает, что классическая героическая поэзия гомеровского типа возникла на основе мифологии и стала высшей формой поэтического творчества.

Предвестником романтического понимания мифа стал немецкий философ конца XVIII в. И. Гердер, считающий, что «миф – прекраснейшая, поучительнейшая живописная картина, полуфилософия, полупоэтическое искусство» [цит. по 17, с. 267]. Очевидно, что для И. Гердера миф представляет собой сплав поэзии, религии и философии. Немецкий мыслитель полагал, что у каждого народа была своя мифология, послужившая основой для литературы и религии. Однако, упоминая мифологическое происхождение современной художественной литературы, И. Гердер не предлагает какой бы то ни было схемы анализа мифопоэтики, а его сентенции носят отвлечённый характер.

Основополагающее значение мифологии в культуре и, в частности, литературе, подчёркивалось представителями немецкого романтизма, распадающегося на две ветви – иенских (Ф. Шеллинг, Ф. Шлегель, Г. Гейне, К. Мориц) и гейдельбергских (Л. Арним, К. Brentano, И. Гёррес) романтиков.

Базовым постулатом романтической мифокритики стало создание «новой мифологии», представляющей собой, по мнению Ф. Шеллинга, «индивидуальную творческую мифологию», основывающуюся на символическом прочтении мифа [85, с. 26]. Примечательно, что в трудах немецких романтиков особое внимание уделяется творческому потенциалу мифа, являющегося образцом высшей поэзии.

Ф. Шлегель отмечает: «Новая мифология должна быть самым талантливым из всех произведений искусства, новым вместилищем исконного источника

поэзии и бесконечным поэтическим произведением» [86, с. 67]. По мнению Ф. Шлегеля, мифология и поэзия – единое целое, высшая форма творчества.

Идеи иенских романтиков, принятые и поддержанные романтиками гейдельбергскими, не нашли должного отклика ввиду своего крайнего идеализма. На смену отвлечённо-идеалистическим философским рассуждениям приходят теории мифа, базирующиеся на данных смежных с литературоведением наук – культурологии, антропологии, социологии и др.

В начале XX в. лидирующие позиции занимает кембриджская школа мифокритики, основными представителями которой были Э. Чэмберс, Дж. Харрисон, Дж. Уэстон, Г. Мэррей, Ф. Корнфорд и У. Найт.

Важным импульсом для создания данной школы мифокритики стал основательный этнографический труд Дж. Фрейзера «Золотая ветвь» (1890), обосновывающий появление всех мифов из ритуала.

Э. Чэмберс в своём исследовании «Средневековая сцена» (1903) для анализа драмы использует «фрейзеровскую» сезонно-ритуалистическую схему, отыскивая в пьесах следы древних ритуалов и обрядов.

Анализируя труды видной представительницы кембриджской группы Дж. Харрисон, Л. Эдмундс отмечает: «В своём труде «Эпигломены к изучению греческой религии» (1921) Дж. Харрисон грозила доказать, что широко известная легенда о Дон Жуане возникла на основе ритуала плодородия» (перевод – И.Л.) [134, с. 38]. Примечательно, что Дж. Харрисон сочетает литературный анализ с элементами религиозного философствования.

Поиску следов ритуала в художественных произведениях посвящено исследование Дж. Уэстон «От ритуала к роману» (1920). При этом, исследуемые средневековые романы о Граале отождествляются с «художественным воспроизведением христианских действий» и даже языческих ритуалов [44, с. 16]. Уэстон в своём научном труде использует элементы психоанализа, рассуждая об архетипной природе средневековой литературы.

Видный представитель кембриджской группы Г. Мэррей, выбрав в качестве материала исследования античную драму и эпос, указывает на то, что трагедия

возникла из ритуального танца в честь Диониса. Учёный выделяет следующие «ритуальные» элементы трагедии: *агон* – борьба между богом и его врагом; *пафос* – бог принимает священную смерть; прибытие *посланника*, сообщающего о смерти бога; *тренос* – плач; *анагнорисис* – опознание убитого бога; *теофания* – воскрешение бога [134, с. 34]. По мнению Г. Мэррея, «образы Ахилла и Агамемнона олицетворяют собой типичные реликтовые черты *pharmakos*, козла отпущения» [17, с. 281]. Глубокий анализ мифопоэтики античной драмы находит своё продолжение в исследовании Г. Мэррея «Гамлет и Орест» (1927), где наряду с ритуальной схемой применяются элементы психоанализа. Учёный полагает, что шекспировский Гамлет представляет собой архетип мифологического Ореста, причём применение английским драматургом сюжетов и образов древнегреческой мифологии носит случайный, «бессознательный» характер.

Профессор Оксфордского университета, входящий, тем не менее, в кембриджскую группу, Ф. Корнфорд занимался изучением античной комедии. В работе «Происхождение аттической комедии» (1914) учёный обосновывает связь данного драматического жанра с ритуалом, символизирующим смерть и воскрешение бога.

Начатое Г. Мэрреем изучение творчества У. Шекспира в русле мифокритики продолжает У. Найт. В своей монографии «Миф и чудо» (1929) учёный рассматривает символическую природу пьес великого драматурга. Сквозным символом творчества У. Шекспира выступает «буря», олицетворяющая гибель и разрушение, тогда как «контр-символом выступает музыка, гармония» [154, с. 63]. Особое внимание У. Найт уделяет также анализу мифологической темы «чуда».

В целом, научные труды кембриджских мифокритиков получили неоднозначную оценку в среде литературоведов. Несмотря на предложенную чёткую схему анализа литературных произведений, работы представителей кембриджской группы отличаются некоторой размытостью и отвлечённостью. Чрезмерная сосредоточенность на поиске следов ритуала в художественных

произведениях, а также увлечение психоанализом уводят в сторону от собственно литературного анализа. Драматургия Шекспира, античные комедии и трагедии рассматриваются, скорее, не в качестве художественного текста, а как письменное выражение ритуалов, часто надуманных и необоснованных.

Несмотря на некоторые недостатки, концепция кембриджской школы мифокритики получила второе рождение в 30 – 40-х гг. XX в. в трудах Ф. Рэглана, Р. Грейвза, Т. Элиота и К. Стилла, представителей так называемой «фрейзеровской традиции» мифокритики.

В отличие от представителей классической кембриджской школы, Ф. Рэглан отказывается от применения методов психоанализа и, наряду с изучением художественной литературы, уделяет внимание и фольклору. Монография «Герой: исследование традиции, мифа и драмы» (1936) представляет собой анализ генезиса драмы, где автор обосновывает главенствующую роль ритуала как источника последующих трагедий. В частности, Ф. Рэглан отмечает: «Робин Гуд вышел из ритуальной драмы, где он олицетворял божество весны и растительности» [179, с. 19]. Особое внимание учёный уделяет описанию мономифа, произошедшего из единого ритуала (моноритуала) возрождения.

Мономиф становится отправной точкой литературного анализа и для К. Стилла, но, в отличие от Ф. Рэглана, учёный выделяет библейский мономиф о падении и воскресении. Не чужды мифокритике К. Стилла и элементы психоанализа, заключающиеся в описании архетипов. В «Вечной теме» (1936) К. Стилл исследует драму Шекспира «Буря», называя её одним из вариантов мономифа. По мнению исследователя, миф и ритуал как единое целое лежат в основе литературы.

Одним из первых к мифокритическому анализу поэзии обратился продолжатель традиций кембриджской школы Р. Грейвз. Анализируя поэзию Дж. Китса в монографии «Об английской поэзии» (1922), автор применяет наряду с фрейзеровской методологией также устаревшую лунарную теорию мифа и фрагменты учения К. Юнга об архетипах. В дальнейшем, взгляды

учёного претерпевают значительные изменения: он отказывается от фрейдистско-юнгианской методологии и разрабатывает собственную лунарно-ритуалистическую теорию поэзии, манифестом которой стал труд «Белая богиня» (1958). Р. Грейвз пишет: «Мой тезис утверждает, что язык поэтического мифа, некогда распространённого в Средиземноморье и Северной Европе, был магическим языком, связанным с народными религиозными церемониями в честь богини Луны, или Музы, церемониями, берущими начало ещё в каменном веке, и что этот язык лежит в основе всей истинной поэзии» [26, с. 115]. Не вызывает сомнений тот факт, что Р. Грейвз внёс значительный вклад в изучение поэзии с позиций мифокритики, но использование целого ряда теорий и подходов, часто противоречащих друг другу, мешает в полной мере оценить значимость предложенной исследователем концепции.

Заслуга другого видного представителя «фрейзеровской традиции» мифокритики, Т. Элиота, состоит в том, что он, в отличие от своих предшественников, анализирующих, преимущественно, античные и средневековые художественные тексты, изучает использование мифов в творчестве писателя-модерниста Дж. Джойса в статье «Улисс, порядок и миф» (1923).

Таким образом, последователи кембриджской школы мифокритики (Ф. Рэглэн, Р. Грейвз, Т. Элиот и К. Стилл) расширили спектр применения фрейзеровской ритуальной схемы мифокритики, представив анализ не только античной и средневековой драмы, но и поэзии и прозы разных, в том числе и современного, периодов. Тем не менее, труды представителей «фрейзеровской традиции» мифокритики не лишены некой надуманности и чрезмерного эклектизма; собственно литературный анализ нередко сочетается с откровенным философствованием на отвлечённые магические и религиозные темы.

В 30-е гг. XX в. набирает популярность фрейдистско-юнгианская критика, виднейшей представительницей которой была М. Бодкин. Исследовательница практически не использует идеи кембриджской группы, но «прибегает к анализу читательских реакций, предложенному А. Ричардсом» [44, с. 18]. В своём труде

«Архетипы в поэзии» (1934) М. Бодкин занимается изучением универсального архетипа «возрождения», прослеживаемого исследовательницей в произведениях Данте, У. Шекспира, П. Б. Шелли и др. авторов.

Как отмечает Р. Вейман, «Бодкин пыталась истолковывать архетипические модели в поэзии как надличностные символы коллективной традиции и сверхиндивидуальной жизни» [17, с. 289]. В целом, исследования М. Бодкин характеризуются эклектизмом и некой надуманностью. Изучение влияния христианских верований на художественную литературу и, в частности, отдельных авторов, происходит с опорой на труды З. Фрейда, К. Юнга, А. Ричардса, а также с использованием элементов психоанализа, что не позволяет чётко выделить собственную методологическую позицию исследовательницы.

Представители психоаналитической критики Г. Рид и Р. Колдвелл также проявили интерес к мифу в литературе, но если Р. Колдвелл лишь упоминает связь мифа и поэзии, то Г. Рид в своей статье «Миф, сон и стихотворение» (1932) анализирует мифологические истоки поэзии с применением не только психоаналитической методологии, но и идей кембриджских антропологов.

В 10 – 20-е гг. XX в. в США набирает популярность архетипная критика в лице Э. Тейлора и У. Троя. Статья Э. Тейлора «Шелли как мифотворец» (1919) представляет собой анализ символики мифа и дешифровку архетипов с позиций юнгианской методологии.

В научных трудах У. Троя заметно влияние психоанализа и фрейзеровской методологии. В статье «Заметка о мифе» (1938) автор подчёркивает важность мифа в развитии современной литературы. В частности, У. Трой отмечает: «Романтизм – возрождение мифа в сознании Запада» [цит. по 44, с. 128]. Статья «Миф, метод и будущее» (1946) содержит анализ мифопоэтики У. Йейтса и Дж. Джойса, а «Мир Лоуренса» (1938) характеризует всё творчество английского писателя как «один рассказ об умирающем божестве» [44, с. 128]. Роман Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби», по мнению У. Троя, является художественным воплощением ритуала инициации.

Апогеем американской мифокритики считаются 40 – 60-е гг. XX в., когда публикуется целый ряд исследований, сочетающих в себе как традиционные подходы и методы, так и новые схемы анализа мифопоэтики. В этот период издаются труды Н. Фрая, Р. Чейза, Л. Фидлера, Ф. Янга, Ч. Олсона, Т. Портера, Э. Уэлша, П. Радина, Р. Кука, Дж. Кэмпбелла и др. учёных.

В своём исследовании «Поиски мифа» (1949) Р. Чейз пишет: «Миф представляет собой такой вид литературы, который возник из стремления связать естественное со сверхъестественным» [106, с. 130]. Примечательно, что, ставя знак равенства между мифом и литературой и подчёркивая равноправие классических мифов и современных литературных произведений, Р. Чейз, тем не менее, осуждает сознательное подражание мифу У. Йейтса и Дж. Джойса.

По мнению учёного, «миф – художественно-эстетический феномен» [106, с. 164], который не представляется возможным изучать, основываясь на юнгианских теориях. Нечёткость и противоречивость методологической позиции Р. Чейза приводит к тому, что уже в следующем своём исследовании «Американский роман и его традиция» (1957) он отказывается от мифокритики.

Канадский мифокритик Н. Фрай, большинство трудов которого вышли в США, в монографии «Пугающая симметрия» (1948) исследует творчество У. Блейка, вычленив библейский мотив «падения – воскресения». По мнению учёного, современная литература представляет собой комбинацию «формул» и «архетипов». Так, в «Анатомии критики» (1957) Н. Фрай пишет: «Мы находим первобытные формулы в работах великих писателей, более того, существует общая тенденция со стороны этих писателей к воспроизведению таких формул» [81, с. 23]. Очевидно, что подобно Р. Чейзу, Н. Фрай видит в мифе тип художественного повествования, а история литературы представляется ему саморазвитием мифа.

Как отмечает Р. Вейман, в «Анатомии критики» Н. Фрай выделяет пять поэтических модусов высказывания и изображения (fictional modes): миф, романсеро, высокая подражательная форма, низкая подражательная форма и ироническая поэзия [17, с. 249]. При этом, критерием определения жанра

является способность героя действовать, а сами жанры приравниваются к элементам мифа и архетипам.

Н. Фрай полагает, что все эти модусы – «эпизоды всеобъемлющего мифа поиска и стремления» (quest-myth) [81, с. 52], находящие своё выражение и в сонетах У. Шекспира, и в драматических произведениях разных эпох.

Примечательно, что канадский учёный использует целый спектр подходов и методов – сравнительно-исторический, структурный, «неокритический» метод, фрейзеровскую методологию, но все они применяются не в комплексе, а фрагментарно, от случая к случаю. Даже предлагая свои схемы литературного анализа, Н. Фрай не всегда использует их в последующих работах. Так, в научном труде «Мирское писание: исследование структуры романа» (1976) учёный и вовсе отказывается от мифокритической методологии, концентрируя внимание на историческом и социальном аспектах литературы. Главным недостатком методологии Н. Фрая является чрезмерное упрощение, схематизация художественных произведений и их привязка к жанрам. Очевидно, что предложенная учёным схема анализа неприменима при изучении литературы постмодернизма, так как произведения данного направления не всегда подвергаются жанровой идентификации, а представляют собой смешение жанров и стилей. Тем не менее, значимость мифокритических трудов Н. Фрая в литературной критике второй половины XX в. не подлежит сомнению.

Мифокритические изыскания Л. Фидлера строятся на сочетании мифологического и социологического подходов, а также элементов психоанализа. В «Архетипе и сигнатуре» (1952) учёный предпринимает попытку проанализировать структуру художественного произведения, исходя из двухчленной схемы. Так, архетип отождествляется с мифом и «коллективным бессознательным», а сигнатура представляет собой «индивидуальное творческое выражение автора» [135, с. 254]. Как отмечает Л. Фидлер, «литература рождается в момент наложения сигнатуры на архетип» [135, с. 255]. Следующее исследование учёного, «Конец невинности» (1955), посвящено поиску

национальных американских «архетипов» в творчестве М. Твена, Ф. Купера, Э. По и Г. Бичер-Стоу.

Во главу угла Л. Фидлер ставит «амбивалентное отношение белых американцев к неграм» [135, с. 265], выражающееся одновременно в чувстве симпатии и неприязни. Влияние психоаналитической критики, заметное в «Конце невинности», отчётливо проявляется и в монографии «Любовь и смерть в американском романе» (1960), где автор исследует проявление национального «бессознательного» американцев, характеризующееся страхом и чувством вины.

Американский мифокритик Ф. Янг в своём труде «Эрнест Хемингуэй» (1959) занимается поиском базовых архетипов американской национальной литературы. Важнейшей фигурой не только в творчестве Э. Хемингуэя, но и в работах других авторов, по мнению Ф. Янга, выступает «раненый» или ущербный герой [44, с. 136]. При этом, ранение выступает символом падения человека, утраты Рая.

Изучая творчество В. Ирвинга, исследователь называет Рип Ван Винкля «архетипным американским соней» [цит. по 43, с. 156] и сравнивает его с богом Одином. Не лишённые фантазирования работы Ф. Янга, тем не менее, демонстрируют близость методологической позиции учёного фрейзеровской традиции мифокритики, базовым постулатом которой было изучение экспликации «умирающего божества» в художественных произведениях.

Традицию поиска американского мифа продолжает и Ч. Олсон, исследуя роман Г. Мелвилла «Моби Дик» в монографии «Зовите меня Исмаил» (1947). Как отмечает критик, характерной особенностью классического американского героя является «способность глубже понять первозданное в природе» [173, с. 57]. Изучение элементов героического мифа Ч. Олсон проводит в том числе и при помощи фрейдистско-юнгианской методологии, оперируя такими понятиями как «коллективное бессознательное» и «архетип».

Особого упоминания заслуживает исследование Т. Портера «Миф и американская драма» (1969), так как учёный проводит комплексный анализ художественных произведений, принимая во внимание фрейзеровскую

традицию мифокритики и набирающую популярность структуралистскую методологию. Подчёркивая влияние ритуала на формирование античной драмы, Т. Портер, в то же время, занимается поиском мифем в пьесах Ю. О'Нила, Т. Уильямса, Э. Олби и др. драматургов.

Под влиянием французского структурализма был написан труд Э. Уэлша «Корни лирики» (1978), где проводится анализ «структурно-семантических уровней произведений», причём мифологический уровень не является «доминирующим» [44, с. 136]. Называя себя учеником Н. Фрая, Э. Уэлш, тем не менее, практически не пользуется методологией данного учёного.

Исследователь фольклора североамериканских индейцев П. Радин особое внимание уделяет изучению юмора и сатиры в мифологии и художественной литературе. Так, учёный пишет: «Герой-шут является одной из самых древних фигур в литературе» [178, с. 26]. Параллельное исследование фигуры трикстера в фольклорных и художественных произведениях приводит к тому, что П. Радин практически не разграничивает мифологию и литературу.

Американский мифокритик Б. Франклин в монографии «Пробуждение богов: мифология Мелвилла» (1963) замечает: «Борьба между Осирисом и Тифоном является прародительской борьбой Ахава с Моби Диком» [137, с. 162]. Исследование элементов древнеегипетской и древнегреческой мифологии в прозе Г. Мелвилла сочетается с анализом роли христианских верований в художественной литературе. По мнению Б. Франклина, «беллетристика – это всего лишь письменное мифотворчество» [137, с. 159]. Учёный полагает, что подлинное литературное произведение должно представлять собой синтез древнего и современного материала. Примечательно, что Б. Франклин практически не использует юнгианскую теорию и фрейзеровскую мифокритическую методологию.

Таким образом, американская мифокритика 40 – 60-х гг. XX в. представляет собой уникальное явление. На базе фрейзеровской методологии кембриджской группы, французского структурализма и психоанализа возникает целый ряд новых схем анализа мифопоэтики, предлагающих исследовать не только

сюжетно-тематическую основу и образность произведений различных жанров и эпох и их связь с мифом, но и структуру текста, наличие в нём элементов мифа (мифем).

Нельзя не отметить целый ряд литературоведов, не принадлежащих к какой-либо школе мифокритики, но, тем не менее, внесших весомый вклад в изучение особенностей мифопоэтики представителей разных эпох и литературных направлений.

Известный писатель и литературный критик Д. Г. Лоуренс в своём труде «Исследования по классической американской литературе» (1923) отмечает, что выражением национального американского «бессознательного» является «страх перед новой необжитой страной и тоска по прежней родине» [158, с. 113]. Анализируя мифопоэтику Г. Мелвилла и Н. Готорна, Д.Г. Лоуренс заявляет, что печать ужаса и безысходности лежит на всей американской литературе.

Роман Г. Мелвилла «Моби Дик» стал объектом исследования другого видного мифокритика Г. Слочовера. В монографии «Мифопоэзия» (1970) учёный пишет: «Ахав – сатанинский герой и, в то же время, продолжатель Локи» [цит. по 43, с. 158]. Белый кит ассоциируется у Г. Слочовера с «золотым руном, чашей св. Грааля, Афродитой, являющейся из морской пены» [43, с. 158]. Очевидно влияние фрейзеровской и юнгианской методологии на исследовательскую позицию Г. Слочовера, который особое внимание уделяет изучению элементов языческой и христианской мифологии в творчестве Г. Мелвилла.

Американские литературоведы Р. У. Б. Льюис («Американский Адам. Невинность. Трагедии и традиции в XIX веке» (1955)) и И. Хасан («Радикальная невинность. Очерки по истории современного американского романа» (1961)) изучают проявление архетипа «американской невинности» в произведениях Ф. Купера, Г. Мелвилла, М. Твена, С. Льюиса. По мнению учёных, типичный американский герой предстаёт неким «Адамом», основной задачей которого служит покорение неизведанной и первозданной Земли обетованной – населённой индейцами Америки.

Р. Гароди и Э. Фишер подчёркивают важность применения мифа в современной литературе. Так, Р. Гароди заявляет, что «мифотворчество – функция искусства», а Э. Фишер пишет: «Поэзия не может существовать без современного мифа» [цит. по 17, с. 261 – 262]. Материалом исследования для данных учёных послужили произведения Гомера, М. Сервантеса, И. Гёте, Ф. Гёльдерлина и С. Беккета.

Идеи Р. Гароди и Э. Фишера об основополагающей роли мифа в современной литературе разделяет и Э.У. Каунт, который в своей монографии «Миф как мировоззрение. Биосоциальный синтез» (1960) отождествляет миф и литературу.

Изучением мифопоэтики также занимались такие зарубежные учёные как Р. Имхоф, У. Ален, И. Барбер, Г. Вотс, Г. Вейзингер, Дж. Луфборо, Дж. Франк, Р. Карпентер, Э. Миро, П. Натансон, К. Калам и др. Данные исследователи главным образом анализировали особенности мифотворчества американских писателей-представителей романтизма и модернизма, обращая особое внимание на заимствование авторами мифологических сюжетов и образов. Детальный анализ мифопоэтики, заключающийся в масштабном ретроспективном обзоре специфики функционирования мифа в литературах разных стран, направлений и эпох, представлен в трудах Р. Веймана и М. Элиаде.

Исследование использования элементов мифа в художественных текстах содержится в отдельных главах литературоведческих научных трудов К. Литтла, П. Б. Хая, Л. Купа, Р. А. Сигала, П. Во, М. Белла, Л. Тайсон, Ю. Кристевой, Р. Барта, Дж. С. Уильямсона, Дж. Зайпса, Л. Эдмундса, Дж. Хеллманна, С. Аусбанда, Э. Бёрджеса, Р. Денхема, а также в статьях Д. Эдельштейна, Б. Р. Лернер и Р. Л. Бирала. Необходимо отметить, что в работах данных исследователей миф рассматривается как элемент идиостиля отдельных авторов, при этом отсутствует анализ генезиса мифотворчества.

Ядро отечественной мифокритики представлено работами В. Н. Топорова, В. В. Иванова, О. М. Фрейденберг, И. Г. Франк-Каменецкого, М. М. Бахтина и др. учёных.

В.Н. Топоров и В.В. Иванов занимались изучением «бессознательного» обращения к мифу со стороны писателей. В прозе Ф. М. Достоевского учёные отыскивают мифологические образы и мотивы, где центральное место занимает мифологема «мирового дерева».

Важнейшими трудами О. М. Фрейденберг, посвящёнными анализу мифопоэтики, являются «Поэтика сюжета и жанра» (1936), «Лекции по введению в теорию античного фольклора» (1941 – 1943) и монография «Образ и понятие» (1945 – 1954). Как отмечает Е. М. Мелетинский, исследовательница «выделяет «метафоры» еды, рождения и смерти в качестве основы античной эпики, лирики и сатиры» [58, с. 162]. Отмечая сходство мифа с поэзией, исследовательница подчёркивает, что античная система жанров происходит из мифологии.

И. Г. Франк-Каменецкий уделяет особое внимание изучению семантики мифа и мифопоэтики. Анализируя библейские тексты, учёный выделяет мифологические образы и мотивы.

Особого внимания заслуживает научный труд М. М. Бахтина о творчестве Ф. Рабле, так как исследователь изучает не только проявление мифа на сюжетно-тематическом уровне, но и анализирует мифологический хронотоп, проявляющийся в цикличности времени. По мнению М. Бахтина, «карнавальная культура, изображённая Рабле, является промежуточным звеном между мифологической и художественной литературой» [9]. Очевидно, что учёный видит ритуально-мифологические корни в творчестве французского писателя.

Изучению мифопоэтики посвящены труды таких отечественных учёных как А. Н. Веселовский (роль мифа в поэтике сюжета), Л. М. Баткин (миф в литературе Ренессанса), З. Г. Минц (миф в произведениях русских символистов), С. С. Аверинцев (архетипы, символика мифа об Эдипе), А. А. Афанасьев (происхождение мифа), Ф. И. Буслаев (проблема соотношения мифа и фольклора, элементы мифа в поэзии славянских народов), Е. М. Мелетинский (исследование истоков и сущности мифа, функционирование мифа и его элементов в литературах разных стран, миф в

литературе модернизма), А. А. Потебня (символика мифа), М. И. Стеблин-Каменский (скандинавская мифология, миф в европейской литературе), Ю. Лотман и Б. Успенский (структура мифа, роль мифа в построении сюжета и композиции произведения), А. С. Козлов (масштабное изучение роли мифа в американской литературе).

Анализ авторского использования мифа можно найти в отдельных главах монографий Д. В. Затонского, Е. А. Стеценко, В. Е. Хализева, Т. Н. Денисовой, С. С. Хоружего, И. И. Гарина, Н. С. Гребенниковой, а также в научных статьях Е. А. Козицкой, М. К. Абелян, Т. С. Петровой, О. В. Калужиной.

В частности, Д. В. Затонский изучает специфику авторского мифологизирования в литературе модернизма и постмодернизма, тогда как Е. А. Стеценко анализирует мифопэтику американских постмодернистских авторов, применяя лингвосинергетическую методологию. В центре внимания В. Е. Хализева оказывается роль мифа в сюжетно-тематической организации художественного произведения. Т. Н. Денисова исследует проявления элементов мифа в произведениях американских авторов XX в., в то время как для Н. С. Гребенниковой объектом изучения становится мифопэтика не только в американской, но и европейской литературе. Научные труды С. С. Хоружего и И. И. Гарина посвящены анализу особенностей модернистского мифологизирования на примере романа Дж. Джойса «Улисс».

Е. А. Козицкая и М. К. Абелян исследуют специфику авторской экспликации мифологемы воды в произведениях А. А. Ахматовой и Д. Г. Лоуренса соответственно. Статья Т. С. Петровой посвящена изучению роли мифологемы пути в лирике К. Д. Бальмонта. В центре внимания О. В. Калужиной оказывается функционирование мифа в американской литературе.

Миф и его элементы в художественных произведениях разных авторов и литературных направлений стали объектом диссертационных исследований М. С. Анисимовой (мифологема «дом» в прозе И. С. Шмелёва и М. А. Осоргина), Ю. В. Вишницкой (мифологемы в творчестве А. Блока),

В. А. Папушиной (античная мифология в поэзии украинского и русского символизма), К. М. Барановой (мифологические сюжеты и образы в литературе Новой Англии XVII – XVIII вв.), О. А. Кухар (миф в прозе Е. Маланюка), И. Г. Павловской (мифологические образы в поэзии А. Тарковского).

Среди мифокритиков следует также отметить труды Л. Стефановской (миф в прозе Б. И. Антонича), В. Дончика (экспликация мифа в произведениях П. Загребельного), М. Ильницкого (исследование мифопоэтики О. Забужко), П. Мейзерской (функционирование элементов мифа в произведениях Л. Украинки), Ю. Безхутрого (миф и архетип в украинском интеллектуальном романе 20 – 30 гг. XX в.), Т. Шестопаловой (мифологемы в поэзии П. Тычины), Л. Кривчиковой («национальный миф» в украинской эмигрантской поэзии) и др.

1.5. Выводы по Разделу 1

Миф как культурный феномен на протяжении веков вызывает бурные дискуссии гуманитариев. Несмотря на обилие трактовок и подходов к его толкованию, большинство исследователей сходятся во мнении, что под мифом следует понимать повествование о богах и культурных героях, отличительными особенностями которого являются специфический синкретизм чувственного и рационального, образного и вербального компонентов постижения окружающего мира; время в мифе характеризуется цикличностью и одновременностью прошлого, настоящего и будущего.

Мифема выступает структурным элементом мифа, выполняющим номинативную функцию. Мифологема – элемент мифопоэтики, авторский образ, построенный на комплексе культурологических и литературных парадигм и проявляющийся на сюжетно-тематическом, образном, вербальном, хронологическом и нарративном уровнях художественного текста.

Начиная с древнегреческой и древнеримской литературы, авторы всех эпох и литературных направлений в той или иной мере обращались в своих

произведениях к мифу. В античности прослеживается культ сильного и волевого мифологического героя, в литературе средневековья набирают популярность библейские мифы, сохранив свои позиции и в литературе классицизма и Просвещения. Представители романтизма видят в мифе источник поэтических образов и мотивов; особое внимание уделяется изображению ярких характеров, прообразом которых служат мифологические первопредки. Реалистическая литература противопоставляет миф суровой действительности. В литературе модернизма заимствование мифологических сюжетов сопровождается их трансформацией, тогда как для магического реализма характерно применение индейской мифологии и библейских мифов. В современной постмодернистской литературе миф выступает объектом интеллектуальной игры автора с читателем; писатели-постмодернисты нередко трактуют мифологические ситуации как реальные события, в то же время, придавая историческим фактам характер вымысла.

Мифокритика уходит своими корнями в античность и Средневековье, где уже в трудах Аристотеля, Данте и Мильтона анализируется роль мифа как источника мотивов и образов художественной литературы. В XVIII в. Дж. Вико акцентирует внимание на стилистическом потенциале мифа, а И. Гердер исследует взаимосвязь мифа и поэзии. Представители романтизма (Ф. Шеллинг, Ф. Шлегель, Г. Гейне и др.) видят в мифе образец поэзии и ратуют за создание «новой мифологии». Расцвет мифокритики наблюдается в XX в., когда появляется целый ряд школ и течений: кембриджская школа (Э. Чэмберс, Дж. Харрисон, Г. Мэррей и др.) – изучение связи мифа и ритуала, поиск архетипов в литературе; «фрейзеровская традиция» мифокритики (Ф. Рэглэн, Р. Грейвз, Т. Элиот) – анализ мономифа; фрейдистско-юнгианская критика (М. Бодкин, Г. Рид, Р. Колдвелл) – исследование мифологических истоков поэзии; архетипная критика (Э. Тейлор, У. Трой) – символика мифа, анализ архетипов; американская мифокритика 40 – 60-х гг. XX в. (Н. Фрай, Р. Чейз, Л. Фидлер и др.) – изучение мифем, анализ библейских мифов в литературе.

Такие видные представители отечественной мифокритики как В. Н. Топоров, В. В. Иванов, О. М. Фрейденберг, И. Г. Франк-Каменецкий, М. М. Бахтин, А. Н. Веселовский, С. С. Аверинцев и др. в своих трудах уделяют особое внимание символике и семантике мифа, анализу архетипов и мифологического хронотопа, поиску мифологических образов и мотивов в произведениях русской и зарубежной литературы.

Анализ мифологической модели Америки, представленный в последующих разделах данного диссертационного исследования, опирается на трактовки мифа и его составляющих и подходы к изучению авторского мифологизирования, которые были рассмотрены выше.

РАЗДЕЛ 2. МИФОЛОГИЗИРОВАНИЕ АМЕРИКАНСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОНА ДЕЛЛЛО: СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ, ОБРАЗНЫЙ И ВЕРБАЛЬНЫЙ УРОВНИ

2.1. Интерпретация космогонии в постмодернистских романах Дона Деллло

2.1.1. Творческий акт как экспликация космогонии

Космогония как процесс создания некоего гармоничного целого из разрозненных фрагментов, преобразование творцом-демиургом первобытного хаоса в космос, является неотъемлемым элементом мифов большинства народов мира. Более того, интерес к космогонии, несомненно, наблюдается и в литературных произведениях различных эпох и направлений.

Как отмечает Б. В. Манджиева, «космогонический миф выступает для современного мифологизирующего сознания универсальной моделью для создания альтернативной реальности, выражающей творческую индивидуальность художника нового времени» [56, с. 205]. Особенно интересным и парадоксальным представляется обращение к космогоническому мифу писателей-постмодернистов, сама принадлежность которых к данному литературному направлению, казалось бы, подразумевает нивелирование роли структуры и порядка и провозглашение хаоса единственно возможной формой существования материи.

Тема творчества и творца, уходя корнями в глубокую древность, является одной из важнейших и наиболее распространённых тем литературы. Мифический герой Дедал считается первым художественным изображением творца. Именно тот факт, что указанная тема базируется на древних культурных основаниях, даёт право считать её мифологемой.

Существует целый ряд научных работ, посвященных изучению темы искусства в произведениях многих отечественных и зарубежных писателей, но,

как это ни парадоксально, анализ творчества в прозе такого известного представителя современной американской литературы как Дон Делилло до сих пор не был представлен в отечественном литературоведении.

Тем не менее, британские и американские литературные критики не оставили эту интересную тему без внимания. Одним из наиболее влиятельных исследователей творчества Дона Делилло является американский профессор М. Остин. Учёный анализирует авторское изображение представителей искусства и их влияние на общество в таких романах Д. Делилло как «Грейт-Джонс-стрит», «Мао II» и “The Body Artist”.

В частности, литературовед пишет: “DeLillo’s artists repeatedly reenact this pattern of seclusion and emergence, entrapment and escape, and their metamorphoses render them temporarily monstrous, or moribund before they die or emerge in a new guise. DeLillo’s artists embody both the Minotaur and Daedalus, who leaves the labyrinth but loses something priceless in his flight to freedom” [190, с. 137]. Однако следует отметить, что труды М. Остина не являются исчерпывающими, так как он оставляет без внимания целый ряд других романов Д. Делилло, представляющих не меньший интерес с точки зрения анализа изображения космогонического акта творчества.

Являясь хроникёром современной американской действительности, Д. Делилло апеллирует не только к проявлениям элитарного искусства (классической живописи и литературе), но и изображает искусство массовое (популярные телепередачи и ток-шоу, низкокачественные фильмы, бульварную прессу и даже граффити). В мифопоэтике автора искусство и творчество представлены в четырёх основных ипостасях — живопись, художественная литература, кино и телевидение, при этом творец (автор произведения искусства) является главным героем практически всех романов писателя.

Создавая миф об американском искусстве, Дон Делилло обращает внимание читателя на такие черты современной культуры как героизация обыденного, пошлость и жестокость, цинизм и симуляция действительности.

В частности, в одном из своих эссе писатель высказывает мысль о том, что судьба творца в Соединённых Штатах является достаточно тяжёлой, так как он должен достоверно изображать американскую историю, а его мнение априори должно совпадать с политикой государства. Так, Д. Делилло цитирует художника Виллема де Кунинга, который говорит: «It's a certain burden, this Americanness. If you come from a small nation, you don't have that (...) I feel sometimes an American artist must feel like a baseball player or something – a member of a team writing American history» [124, с. 63]. Очевидно, что свобода творчества уступает место прославлению реальных или мнимых достижений американского государства и общества.

Художница Клара Сакс из «Изнанки мира» открыто заявляет о неприятии американского искусства, ставящего во главу угла героизацию обыденного и тривиального, опошляющего бытовавшие веками морально-этические ценности и направленного лишь на зарабатывание денег: “Art in which the moment is heroic, American art, the do-it-now, she could not follow that” [127, с. 86]. Героиня видит подлинную цель творчества совершенно в другом: “The whole point was to return it to its origin state, and this was the great and frightening thing” [127, с. 86]. Именно возвращение к истокам может стать средством спасения зашедшей в тупик американской культуры.

Друг Клары Сакс, режиссёр Майлз, – типичный представитель современного кинематографа, ориентированного на массового непритязательного зрителя. Последней его работой стал документальный фильм о женщине из Иллинойса, которая внушила себе, что страдает от заболеваний своих любимых актёров и певцов.

Ричи Армбристер, герой романа Делилло «Бегущий пёс», боится не столько покушения на себя, столько того, что это «эпохальное» событие не будет достаточно освещено СМИ: “Richie was obsessed not only by his impending assassination but the conflicting reports that would ensue” [126, с. 175]. Смыслом жизни американского обывателя становится появление на экране телевизора.

В романе “The Body Artist” режиссёр Рэй Роблз, выступая с речью на Каннском фестивале, высказывает мысль о том, что кинематограф, несмотря на его способность правдиво изображать реальные события, в то же время противостоит обыденности: “The answer to life is movies” [122, с. 30]. Героизация американской действительности, таким образом, искажает реальность и не имеет ничего общего с достоверностью.

Апофеозом смешения массовой и элитарной культуры, утраты искусством эстетической ценности служит изображённый в «Белом шуме» «самый фотографируемый амбар в Америке», являющийся местом паломничества множества туристов. Ничем не примечательная постройка привлекает тысячи паломников благодаря тому, что её объявили самым популярным туристическим объектом. Герой романа Мюррей Сискинд объясняет этот парадокс: “No one sees the barn. Being here is a kind of spiritual surrender. We’ve agreed to be part of a collective perception” [128, с. 16]. Непритязательность поклонников массового искусства и погоня за дешёвой популярностью в романах Делилло приобретают гротескные формы.

В современную эпоху террора и глобальных потрясений искусство, в частности, литература, предстаёт средством от страха и депрессии. Так, персонаж романа «Точка Омега» Ричард Эльстер говорит Джиму: “When you strip away all the surfaces, when you see into it, what’s left is terror. This is the thing that literature was meant to cure. The epic poem, the bedtime story” [120, с. 45]. Классическая литература содержит множество идеальных героев, поведение которых может послужить примером для наших современников, когда в повседневной жизни практически не осталось места благородству, героизму и самоотречению.

Мир американского искусства, мастерски изображённый в прозе Делилло, характеризуется также такими признаками как пошлость и цинизм. Галерея Лайтборна в романе «Бегущий пёс» представляет собой собрание порнографических картин и скульптур, являясь «гимном» гедонистическим традициям американского общества.

Необходимо отметить, что почти все творцы в романах писателя на самом деле пытаются сделать что-то необычайное, они искренне увлечены своим делом, но есть одно исключение. Писатель-неудачник Эдди Фениг из «Грейт-Джонс-стрит» видит в искусстве, в частности, в написании книг, лишь средство разбогатеть. Он пробует все возможные и невозможные жанры и направления, создавая даже детскую порнографию и так называемые «финансовые романы», написанные для богачей. Идея о божественной природе творческого акта создателя, о необходимости вдохновения и особых способностей для того, чтобы создать шедевр искусства, полностью отрицается Фенигом. Так, писательский труд он сравнивает с работой обезьян: «An indefinite number of monkeys is put to work at an infinite number of typewriters and eventually one of them reproduces a great work of literature (...) It's all a question of being in the right place at the right time. Knowing the market» [114, с. 43]. Таким образом, Эдди выступает сторонником постмодернистской идеи о незначительности творческого потенциала автора и, вообще, самой фигуры творца, для создания произведения искусства. Д. Делилло иронизирует по поводу бездуховности современной американской культуры, где всё, даже творчество, ставится на поток и коммерциализируется.

Апогеем авторского изображения проявлений жестокости в американском искусстве выступает роман «Изнанка мира». Само оригинальное название произведения (*Underworld*) причудливым образом перекликается с фильмом С. Эйзенштейна *Unterwelt*, изображающим нашествие на Землю пришельцев-мутантов. Героиня «Изнанки мира», художница Клара Сакс, с восторгом смотрит эту кинокартину: “Doesn't this movie seem to anticipate the terror that was mounted against Russian artists in the late 1930s? The secret police, the arrests, the torture, the disappearances, the executions (...) She felt she was wearing the film instead of a skirt and blouse” [127, с. 382]. Подмеченная Кларой пророческая сила искусства является лейтмотивом всего творчества Д. Делилло. Использование метафоры и перечисления позволяет писателю создать яркий, запоминающийся образ.

В «Изнанке мира» автор сопоставляет живопись и сцены из жизни. Шеф ФБР Э. Гувер, присутствующий на бейсбольном матче и пораженный неистовством фанатов, случайно замечает в журнале *Life* репродукцию знаменитого полотна П. Брейгеля «Триумф смерти». Полчища марширующих скелетов на полотне живописца словно являются отражением беснующейся толпы болельщиков, раздосадованных проигрышем любимой команды.

Высказывая своё мнение о другой известной картине Брейгеля, «Игра детей», Клара Сакс замечает: “It’s not that different from the other famous Bruegel, armies of death marching across the landscape. The children are fat, backward, a little sinister to me. It’s some kind of menace, some folly. *Kinderspielen*. They look like dwarves doing something awful” [127, с. 428]. Невозможно не заметить параллель между данными картинами Брейгеля и вышеупомянутым фильмом Эйзенштейна. Благодаря сравнению и эпитетам, автор создаёт напряжённую атмосферу в повествовании.

Особое внимание Дон Делилло уделяет изображению пагубного влияния теленовостей, служащих в современном мире не средством информирования населения, а мощным орудием информационных войн. Гэри Харкнесс, главный герой «Крайней зоны», молодой перспективный футболист, замечает: “We watched a program composed on film clips of hurricanes, tornadoes and avalanches. It was one of the most fascinating things I had ever seen” [115, с. 93]. Подобные эмоции испытывают и пассажиры самолёта в романе «Игроки»: “Watching golfers, being massacred, to trills and other ornaments, seems to strike those in the piano bar, at any rate, as an occasion for sardonic delight” [119, с. 4]. По мнению автора, именно телевидение является виновником появления агрессии и жестокости у обычных американцев.

Один из героев романа «Бегущий пёс», пожилой коллекционер и владелец галереи Лайтборн, рассказывает журналистке Молл: “You have the fact that movies were screened for him [Hitler] all the time in Berlin and Obersalzburg, sometimes two a day. Those Nazis had a thing for movies. They put everything on film. Executions, even, at his personal request. Film was essential to the Nazi era.

Myth, dreams, memory” [126, с. 71]. Лайтборн полагает, что кино, особенно документальное, служит средством хранения и передачи коллективной памяти народа, иногда приобретая черты мифотворчества. Очевидна параллель между страстью нацистов к документированию своих преступлений и чрезмерным увлечением современных американцев сценами жестокости и насилия, насаждаемыми телевидением и киноиндустрией.

Когда творец завоёвывает популярность поклонников, он словно получает власть и влияет на сознание и жизнь простого народа. Рэй из “The Body Artist” говорит своей жене Лорен: “I think you are making your own little totalitarian society (...) where you are the dictator, absolutely, and also the oppressed people” [122, с. 59]. Менеджер Глобке из «Грейт-Джонс-стрит» заявляет рок-легенде Баки: «Bucky Wunderlick. That’s what people want. In the flesh» [114, с. 8]. Сам Баки в одном из своих многочисленных интервью объясняет журналистке: “What I’d like to do really is I’d like to injure people with my sound. Maybe actually kill some of them (...) People dying from the effects of all this beauty and power. That’s art, sweetheart, I make it happen” [114, с. 68]. Однако, убеждённость творца в своей всесильности нередко приводит его к творческому кризису и отсутствию новых идей.

Искажение реальности, нередко наблюдаемое в американском искусстве, зачастую принимает формы симуляции действительности. Так, в романе «Белый шум» главный герой Джек Глэдни видит в госпитале довольно своеобразную картину: “There was a picture on the wall of Jack Kennedy holding hands with Pope John XXIII in heaven. I had a sneaking admiration for the picture. It made me feel good, sentimentally refreshed” [128, с. 215]. Конечно, Глэдни, профессор колледжа, лукавит: подобное проявление культуры поп-арта не может приносить эстетическое наслаждение.

Члены семьи Глэдни считают реальностью не окружающую их обстановку, а телепередачи и выпуски новостей. Случайное появление на экране матери семейства Бабетты шокирует Джека и детей: “What was she doing there, in black and white, framed in formal borders? Was she dead, missing, disembodied? Was this

her spirit, her secret self, some two-dimensional facsimile released by the power of technology?” [128, с. 95]. Очевидно, что автор противопоставляет реальность виртуальному миру телепередач, оторванному от действительности.

Основным продуктом культуры общества потребления является телевидение и низкокачественные фильмы (“movies”). Д. Делилло неоднократно иронизирует по поводу чрезмерного увлечения американцев различными телепередачами и ток-шоу. «Фанатами» американского телевидения являются все члены семьи Джека Глэдни в «Белом шуме», безумная жена мафиози Винсента Талерико в «Бегущем псе» (классический портрет американской домохозяйки 60-х гг. XX в.), мать Билли Твиллига Фэй в «Звезде Ратнера». В частности, Билли следующим образом характеризует увлечение своей родительницы телевизионными фильмами: “Her extravagant attraction to movies was almost an act of violence” [125, с. 25]. Забросив воспитание своего одарённого сына и ведение домашнего хозяйства, Фэй Твиллиг практически становится «рабыней» СМИ.

Профессор колледжа Мюррей Сискинд из «Белого шума» также обсуждает со своими студентами роль телевидения и кино в жизни современного общества. Сискинд отмечает: “TV is a problem only if you’ve forgotten how to look and listen” [128, с. 57]. Студенты же профессора проводят чёткую грань между телепередачами и качественными фильмами, вновь поднимая проблему элитарности и массовости искусства.

В романе Д. Делилло «Мао II» изобразительное искусство представлено как симуляция, лишённая оригинальных идей [118]. Полотна знаменитого Энди Уорхола являются, скорее, прославлением предметов культа общества потребления, а не артефактами, служащими эстетическому наслаждению. Писатель демонстрирует, что объектом изображения современных произведений искусства служат нередко парадоксальные вещи, например, бутылка «Кока-колы» на полотнах Уорхола или отвратительные инсталляции из мусора героини романа «Изнанка мира» архитектора Клары Сакс [127].

Очевидно, что данные примеры иллюстрируют также героизацию обыденного в американской культуре.

Анализируя симуляционную природу современного западного искусства, Е. В. Рачеева в своём диссертационном исследовании отмечает: «Позиция художника, его место в мире, его взаимоотношения с обществом всегда были в центре внимания как мировой, так и американской литературы. Сегодня симуляционный характер культуры постмодерна, её опредмечивание, перенасыщенность зрительными образами делают проблему независимости художника как никогда острой» [71, с. 11]. Безусловно, именно позиция писателя-постмодерниста становится одной из центральных тем творчества Д. Делилло.

Несмотря на все трудности и душевные переживания, касающиеся творческого поиска, искусство является, прежде всего, средством создания идеального мира, который в состоянии противостоять жестокой реальности. Даже безымянный убийца в романе «Точка Омега» очарован магией искусства, а, точнее, кино: «This was the ideal world as he might have drawn it in his mind» [120, с. 8]. Искусство кажется неискущённому зрителю воплощённой мечтой, так не похожей на серые будни.

Баки Вундерлик изображает свою студию звукозаписи в горах как некую несуществующую чудесную страну: «There is no house as such. There's the facsimile of a house. There's the pictorial mode of a house» [114, с. 74]. Один из гостей молодого музыканта сравнивает кинематограф с древнеегипетским культурным наследием: «The whole concept of movies is so fundamentally Egyptian. Movies are dreams. Pyramids. Great rivers of sleep (...) I wake up trembling» [114, с. 36]. Магия искусства отчасти обусловлена его вечностью и незыблемостью, долговременной способностью оказывать глубокое влияние на умы и души людей.

Одной из важнейших функций искусства, провозглашаемой ещё Аристотелем в его «Поэтике», является правдивое изображение реальности. Джим Финли, режиссёр-документалист из «Точки Омега», сравнивает

искусство, в частности, кино, с баррикадой, с помощью которой творец словно отделяется от окружающих, и на вершине которой он говорит только правду: «Film is the barricade. The one we erect, you and I. The one where somebody stands and tells the truth» [120, с. 45]. Финли противопоставляет документалистику слащавым голливудским мелодрамам, лишённым всякой правдоподобности и рассчитанным на непритязательного зрителя.

Таким образом, мифологема творца, одна из ключевых в мифологической модели Америки, созданной Доном Делилло, соотносится с мифологемой Дедала, основанной на идее сравнения творчества с постройкой знаменитого лабиринта Минотавра. В романах писателя изображена связь творца с продуктом его творческого акта, произведением искусства. С одной стороны, искусство правдиво отображает действительность, но с другой стороны, оно способствует созданию идеального, совершенного мира, который видится средством борьбы с ужасами современности. Необходимо акцентировать внимание на том, что миф об искусстве в Америке характеризуется героизацией обыденного, пошлостью, жестокостью, цинизмом и симуляцией действительности.

Фигура творца, изображённая американским писателем, не является статичной картиной, а представляет собой пластичный многогранный образ, свойственный, скорее, кино, а не художественной литературе. Данный образ можно отнести к характерному, так как он «раскрывает закономерности общественно-исторической жизни, запечатлевает нравы и обычаи» [15, с. 23]. На образном уровне мифологема творца реализуется в виде корреляции трёх основных компонентов: образа творца-демиурга, образа циничного представителя культуры постмодерна и образа непритязательного ценителя массового искусства. Архетипные основы образа творца в постмодернистской прозе Дона Делилло подвергаются значительной обработке, что проявляется в отказе от бытовавшего веками восприятия творчества как аналога божественного акта.

На вербальном уровне художественного текста происходит «закрепление» и визуализация данных образов, связывающих абстрактную модель творца-демиурга с американской реальностью и ключевыми концептами американской массовой культуры. В частности, для создания образа творца-демиурга писатель использует такие ключевые слова как ‘dictator’, ‘to injure people’, ‘ideal world’. Дон Делилло сравнивает автора с диктатором, который «калечит» своих читателей. Образ представителя культуры постмодерна раскрывается с помощью ключевой фразы ‘knowing the market’, которая красной нитью проходит сквозь романы писателя, особенно часто встречаясь в «Американе». Образ непритязательного ценителя массового искусства создаётся с помощью таких фраз как ‘collective perception’, ‘sardonic delight’, ‘attraction to movies’, ‘sneaking admiration’. Автор демонстрирует иронию по отношению к американскому обывателю, лишённому художественного вкуса и довольствующемуся низкопробными фильмами и книгами.

2.1.2. Метаязыковая рефлексия в прозе Дона Делилло

Язык как инструмент и материал писательства не может не стать объектом творческой рефлексии. Номинативная функция языка имеет непосредственное отношение к акту творения как неотъемлемой части глобальной космогонии. Самосознание и самоидентификация индивида невозможна без понимания своего места в этносе и культуре; именно язык служит средством формирования языковой картины мира.

В прозе Дона Делилло язык как культурный феномен играет одну из ключевых ролей. Мифологема Вавилонской башни, означающая распад праязыка на отдельные языки и «воздвижение» своеобразной стены отчуждения между некогда единым народом, играет особую роль в романах писателя. В частности, Д. Делилло изображает взаимосвязь языка с культурой и историей отдельных народов, составляющих американскую нацию.

Персонаж «Крайней зоны», ранимый студент-интеллектуал Анатолий Блумберг, заявляет: "It was my name that caused the trouble, the Europeaness of my name. Its Europicity. And there was another thing. Some names possess a smell. I didn't like the way my name smelled. It was like a hallway in a tenement where a lot of Bulgarians live" [115, с. 63]. Примечательно, что у страдающего комплексами по поводу своего еврейского происхождения Блумберга, недовольство именем ассоциируется с одной из восточноевропейских стран, что характерно для периода Холодной войны. Также следует отметить, что болгары, как и другие выходцы из стран Центральной и Восточной Европы, воспринимаются американцами как нищие эмигранты, жители нью-йоркских трущоб, существование которых является полной противоположностью представлений жителей Штатов о воплощённой «американской мечте».

Изображение жизни эмигрантов, полной лишений и бед, содержится и в романе Делилло «Мао II», где главная героиня Карен посещает квартал нищих: "The woman spoke out at her from inside the bag, spoke in raven song, a throttled squawk that Karen tried to understand. She realized she understood almost no one here, no one spoke in ways she'd ever heard before (...) It was a different language completely, unwritable and interior, the rag-speak of shopping carts and plastic bags, the language of soot, and Karen had to listen carefully to the way the woman dragged a line of words out of her throat like hankies tied together and then she tried to go back and reconstruct" [118, с. 180]. При помощи ярких сравнений и эпитетов Д. Делилло подчёркивает, что иностранная речь приезжих обитателей Нью-Йорка нередко воспринимается коренными жителями как чужеродная и враждебная, так как носители других языков, не желая учить английский, тем самым выражают неуважение к приютившим их Штатам.

Англоговорящие жители мегаполиса, напротив, предстают неким сплочённым элитным сообществом, объединённым общими реалиями и культурными ценностями. Так, Карен говорит своему мужу-корейцу: "Baseball", she says, using the word to sum up a hundred happy abstractions (...) The word has resonance if you're American, a sense of shared heart and untranslatable lore" [118,

с. 8 – 9]. Однако, её супругу чужды американские ценности, и молодые люди не находят взаимопонимания.

После событий 11 сентября 2001 г. носители чужеродных языков и культур воспринимаются нью-йоркцами уже даже не индифферентно, а враждебно, особенно это касается арабов. В романе «Падающий», Джастин, сын главной героини Лианны, читает листовку, которую ему вручили на митинге мусульмане: “He recited the line in Arabic now. He recited the line, she told him it was Arabic, transliterated (...) He read the definition of another word that referred to the annual obligatory fast during the month of Ramadan” [116, с. 184]. Интерес ребёнка к арабскому языку обусловлен его попыткой понять, какие именно строки и изречения из Корана заставили террористов совершить потрясшее весь мир злодеяние. Лианна напугана увлечением Джастина арабской культурой.

Следует отметить, что многие персонажи романов Дона Делилло изучают иностранные языки, что является необходимым условием их постижения своего места в мире и попыткой понять особенности отдельных народов и культур. Нередко иностранный язык служит и сугубо утилитарным целям, например, продвижению по службе. Так, Глэдни из «Белого шума» замечает: “My struggle with the German tongue began in mid-October and lasted nearly the full academic year. As the most prominent figure in Hitler studies in North America, I had long tried to conceal the fact that I did not know German. The least of my Hitler colleagues knew some German; others were either fluent in the language or reasonably conversant. No one could major in Hitler studies at the College-on-the-Hill without a minimum of one year of German” [128, с. 126]. Опасаясь зависти и непонимания коллег, Джек Глэдни скрывает свои занятия немецким.

Отставной аналитик ЦРУ, Ричард Эльстер из «Точки омега», напротив, не упускает случая щегольнуть своим знанием иностранных языков: “Elster spoke Russian and he pronounced the director’s name with an earthy flourish” [120, с. 22]. Даже находясь на пенсии, Эльстер старается улучшить свои познания в русском и немецком: “He was reading poetry mostly, rereading his youth, he said, Zukofsky and Pound, sometimes aloud, and also Rilke in the original, whispering a line or two

only, now and then, from the Elegies. He was working on his German” [120, с. 25]. По мнению бывшего разведчика, знание языков вражеских держав (Германии и СССР) является средством борьбы с ними.

Для Мориса Ву, одного из действующих лиц «Звезды Ратнера», изучение китайского языка является исключительно увлекательным занятием: “The language itself, Chinese, was a deeply woven structure through which he tried to guide his intercultural assumptions” [125, с. 185]. Американский математик китайского происхождения, рождённый уже в США, не хочет отрываться от своих истоков, в отличие от множества других эмигрантов, променявших любовь к Родине на благополучную жизнь в Америке.

Характерной чертой американского менталитета является особое отношение к именам собственным, которые нередко искажаются, видоизменяются и просто придумываются, чтобы подчеркнуть индивидуальность человека. Так, благозвучность имени восходящей звезды волнует футбольного промоутера Уолли Пиппича, готового вкладывать деньги в героя «Крайней зоны» Гэри Харкнесса. Уолли размышляет: “Gary Harkness. Good name. Promotable (...) Taft Robinson and Gary Harkness. The T and G backfield. Taft and Gary. Touch and Go. Thunder and Gore” [115, с. 105]. Пиппич относится к именам собственным как к дополнительному штриху имиджа популярного человека.

В «Звезде Ратнера» математик Сайба Истен-Эсру проводит этимологический анализ фамилии Билли Твиллига: “Obviously a highly artificial name. Twinkle and twig. I see and touch star and stick. Twinkle is cute, insufferably so, a verb put together solely for the nursery purpose of reiteration. I believe it derives from the Old English word for ‘wink’, suitably enough, and it has some relevance, I suppose, to your work on the star code (...) There are two distinct parts to your name and they comprise the essence of my analysis. Twi – two, lig – to bind, as in ‘ligate’ and ‘ligature’. Is it your destiny then to bind together two distinct entities?” [125, с. 186]. Сайба права, говоря об искусственной природе фамилии Билли, ведь, «Твиллиг» – производное от «Тервиллигер». Нередко этимологические

изыскания персонажей изображаются Д. Делилло с изрядной долей юмора: “Someone told Rumsey one night, it was Dockery the waggish adman, that everything in his life would be different, Rumsey’s, if one letter in his name was different. An a for the u. Making him, effectively, Ramsey. It was the u, the rum, that had shaped his life and mind” [116, с. 149 – 150]. В «Крайней зоне» однокурсника Гэри зовут Норджин Азаманян, причём имя молодого человека – *Norgene* – представляет собой комбинацию марки холодильника (*Norge*) и имени погибшего дяди (*Gene*). Безусловно, такой подход к интерпретации имени собственного нельзя назвать сакральным таинством.

Сакральная природа языка раскрывается в наблюдении Джеймса Экстона из «Имён» за туристами в Парфеноне: “Everyone is talking. I move past the scaffolding and walk down the steps, hearing one language after another, rich, harsh, mysterious, strong. This is what we bring to the temple, not prayer or chant or slaughtered rams. Our offering is language” [123, с. 238]. Наличие разнообразных языков и диалектов на нашей планете является величайшим богатством и подношением Богу. Д. Делилло подводит читателя к мысли о том, что каждый язык является своего рода частью, фрагментом глобального знания и мудрости, постижения глубин которой невозможно без знания иностранных языков, этимологии слов и лексических параллелей.

На образном уровне мифологема Вавилонской башни предстаёт в двух ипостасях: с одной стороны, язык выступает сакральным даром, с другой же, – служит объектом постмодернистской игры писателя. Первый образ на вербальном уровне передаётся с помощью следующих ключевых слов и фраз: ‘offering’, ‘rich’, ‘harsh’, ‘mysterious’, ‘strong’, ‘deeply woven structure’. Для создания второго образа Дон Делилло использует такие слова как ‘promotable’, ‘highly artificial’ и др., подчёркивая потребительское отношение американцев к языку, его коммерциализацию. При осмыслении языковых явлений у Д. Делилло прослеживается тенденция апеллировать к мифу, интерпретируя его в соответствии с изображаемой действительностью.

2.1.3. Специфика мифологемы города в прозе Д. Делилло

Следует отметить тот факт, что изображение города как неотъемлемой части хронотопа и символа технократической цивилизации становится характерной чертой многих современных литературных произведений. Так, Дублин, изображённый Дж. Джойсом в романе «Улисс», стал прототипом нью-йоркского пригорода у Ф. С. Фицджеральда, Алатамонта у Т. Вулфа и даже Макондо у Г. Маркеса. Мифологему города использует в своих романах и классик современной американской литературы Дон Делилло.

Примечательно, что данная мифологема находится на стыке космогонии и эсхатологии, ведь город предстаёт одновременно и в качестве образца гармоничной организации пространства и упорядоченности, и как символ хаоса и обречённости постмодернистского бытия.

Также необходимо акцентировать внимание на том, что в прозе Д. Делилло можно выделить два вида города: современный мегаполис (чаще всего – Нью-Йорк, Вашингтон, Лос-Анджелес, Бостон) и маленький провинциальный городок, символ пасторальной Америки (например, Олд-Холли в «Американе»).

Так, главный герой «Американы» Дэвид Белл вспоминает: “Old Holly was a suburb of New York only in the strict geographical sense, unlike the surrounding communities it was not an extension of the city’s monoxide spirit, a point of mere arrival and departure. Physically, then, Old Holly might have been set in the middle of Connecticut or in some Pennsylvania valley which owed the fact of its livelihood to no large city. In spirit, the town was even less suburban” [112, с. 37]. Очевидно, что для молодого человека родной город предстаёт безликим среднестатистическим американским населённым пунктом, где в тихой и размеренной жизни его обитателей не происходит никаких ярких событий.

Подобную мысль высказывает и Джек Глэдни из «Белого шума»: “We live in a neat and pleasant town near a college with a quaint name. These things don’t happen in places like Blacksmith” [128, с. 19]. Именно скучное, рутинное

существование в таких провинциальных городках заставляет героев переехать в мегаполис.

Однако, не для всех провинциалов крупный город становится домом. Д. Делилло уделяет большое внимание изображению одиночества жителей мегаполиса. Дэвид из «Американы» видит Нью-Йорк на кануне Рождества таким: “The city was full of people searching for the man or woman who might save them” [112, с. 5]. Безучастная и враждебная толпа на улице пугает и Эрика Пакера из «Космополиса»: “...they almost always averted their eyes. Eye contact was a delicate manner. A quarter second of a shared glance was a violation of agreements that made the city operational (...) No one wanted to be touched. There was a pact of untouchability. Even here, in the huddle of old cultures, tactile and close-woven, with passerby mixed in, and security guards, and shoppers pressed to windows, and wandering fools, people did not touch each other” [113, с. 66]. Нежелание и неумение людей общаться друг с другом обусловлено их стремлением сохранять свою независимость, неприкосновенность (*privacy*).

Равнодушие людей в полной мере прочувствовал случайный попутчик Дэвида Белла Скуп: “I used to be a mailboy in the Justice Department in Washington. I felt I was becoming transparent (...) I began to fear that chunks of government buildings would dislodge and fall on top of me” [112, с. 54]. Другой персонаж «Американы», Бренд, также не может гармонично существовать в мегаполисе: “I’m working all that New York insanity and violence out of my system. I’m purifying myself” [112, с. 68]. Для этих молодых людей лишь бегство из города стало шансом обрести душевное равновесие.

Скотт Мартино из «Мао II», также променявший Нью-Йорк на захолустный городок, вспоминает: “I used to stand because it’s more anonymous, it suited the way I felt about being in the city. Hundreds of thousands of people eating alone. They eat alone, they walk alone, they talk to themselves in the street in profound and troubled monologues like saints in the depth of temptation” [118, с. 88]. Д. Делилло акцентирует внимание на одиночестве жителей мегаполиса.

Одним из способов обратить на себя внимание, как демонстрирует Эльстер из «Точки Омега», является вызвать жалость окружающих: “In New York he used a cane that he didn’t need (...) the cane was an emotional accessory, I was sure of this, adopted soon after his dismissal from the ministries of News and Traffic (...) a man who needed to live in a protective hollow, womblike and world-sized, free of the leveling tendencies of events and human connections” [120, с. 31]. Очевидно, что даже бывший разведчик чувствует себя в Нью-Йорке неуютно. Эльстер предстаёт в романе неким «библейским старцем», Моисеем, пытающимся донести истину до своего народа.

Нередко неудачные попытки самореализоваться приводят к тому, что жители начинают ненавидеть свой город. Так, Дэвид Белл с неохотой думает о возвращении в Нью-Йорк: “New York was not waiting for me with microphones and fleets of ribboned limousines, sweet old Babylonian movie – whore of a city yawning like Mae West” [112, с. 93]. Разговаривая по телефону с бывшей женой, Дэвид спрашивает: “How’s everything in Gramercy Park? Bombs, strikes, riots, plagues?” [112, с. 46]. Для привыкшего к тихой, размеренной жизни героя нью-йоркские будни кажутся сумасшествием.

По мнению Эльстера из «Точки Омега», мегаполис представляет собой некий огромный хронометр, безжалостно отсчитывающий жизнь своих обитателей: “The usual terror (...) Doesn’t happen here, the minute-to-minute reckoning, the thing I feel in cities (...) It’s all embedded, the hours and minutes, words and numbers everywhere, he said, train stations, bus routes, taxi meters, surveillance cameras (...) Cities were built to measure time, to remove time from nature. There’s an endless counting down, he said. When you strip away all the surfaces, when you see into it, what’s left is terror” [120, с. 44]. Ричард Эльстер противопоставляет безумие городской жизни гармоничному существованию на лоне природы, где теряется ощущение времени.

Значительная роль в прозе Д. Делилло отводится изображению зданий как неотъемлемых элементов города, причём строения нередко производят гнетущее впечатление. Так, в «Бегущем псе» автор пишет: “Moll found

Washington spiritually oppressive. Government buildings did that to her. Great weight of history or something” [126, с. 23]. Клара Сакс из романа «Изнанка мира» с беспокойством наблюдает за возведением башен Всемирного торгового центра: “The World Trade Center was under construction, already towering, twin-towering, with cranes tilted at the summits (...) She saw it almost everywhere she went” [127, с. 275]. Клара, будучи художницей, особенно остро ощущает неуместность зданий-исполинов по соседству с памятниками архитектуры исторического центра Нью-Йорка.

В «Падающем» дом друзей Джастина, сына главной героини, изображается Д. Делилло следующим образом: “The building where the Siblings lived was known to some as Godzilla Apartments or simply the Godzilla. It was forty stories or so in an area of town houses and other structures of modest height and it created its own weather systems, with strong currents of air sometimes shearing down the face of the building and knocking old people to the pavement” [116, с. 71]. Очевидно, что жилой комплекс предстаёт неким живым существом, монстром технократической цивилизации, способным влиять на жизнь населяющих его людей.

Тем не менее, в прозе Д. Делилло можно найти целый ряд персонажей, для которых мегаполис (в частности, Нью-Йорк) является единственно возможным и комфортным местом жительства, несмотря на его оторванность от природы и бешеный ритм жизни. Ярчайшим примером служит миллиардер Эрик Пакер из «Космополиса»: “The city eats and sleeps noise. It makes noise out of every century. It makes the same noises it made in the seventeenth century along with all the noises that have evolved since then. No. But I don’t mind the noise. The noise energizes me” [113, с. 71]. Для процветающего финансового дельца мегаполис с его банками и фондовыми биржами кажется не только идеальным местом работы, но и вполне приемлемым для постоянного места жительства: “The tower gave him strength and depth” [113, с. 9]. Речь идёт о шикарном пентхаусе Эрика, расположенном на последнем этаже небоскрёба и включающим в себя частный лифт, вертолётную площадку и даже аквариум с акулами.

В любви к Нью-Йорку признаётся и героиня «Падающего» Лианна: “They said, Leave the city? For what? To go where? It was the locally honed cosmocentric idiom of New York, loud and blunt, but she felt it in her heart no less than they did” [116, с. 69]. Женщина не соглашается покинуть город после терактов 11 сентября подобно тысячам других жителей, так как не представляет свою жизнь в другом месте.

Нью-Йорк становится родным и для шведского фотографа Бриты Нильссон из романа «Мао II»: “I mean New York, please, this is my official state religion” [118, с. 24]. Молодую женщину беспокоит тот факт, что её дом планируют снести, чтобы освободить место для строительства небоскрёбов: “Where I live, okay, there’s a rooftop chaos, a jumble, four, five, six, seven stores, and it’s water tanks, laundry lines, antennas, belfries, pigeon lofts, chimney pots, everything human about the lower island – little crouched gardens, statuary, painted signs. And I wake up to this and love it and depend on it. But it’s all being flattened and hauled away so they can build their towers” [118, с. 39]. Так или иначе, Дон Делилло снова и снова возвращается к описанию строительства башен-близнецов, по мнению автора, изуродовавших облик города.

Совершенно другая атмосфера царит в старых районах города: “It was the rooftop summer and the air was filled with heroes, the dusty sky that burned with stormlight. Oblong gods braced in narrow corners and a pair of seated pharaohs that flank an air conditioner. And she loved the mermaided columns she saw on Lower Fifth and all the oddnesses, the enigmatic figures she could not place in particular myth” [127, с. 385]. Для художницы Клары Сакс именно старинные дома и скульптуры служат символом подлинного Нью-Йорка и источником вдохновения.

Наряду с противопоставлением старого города новомодным небоскрёбам, Дон Делилло приковывает внимание читателя к антитезе богатства нуворишей и бедности простых обывателей, особенно эмигрантов.

Например, в романе «Космополис» Эрик видит такую картину Нью-Йорка из окна своего лимузина: “In the grain of the street he sensed the Lower East Side of

the 1920s and the diamond centers of Europe before the second war, Amsterdam and Antwerp. He saw a woman seated on the sidewalk begging, a baby in her arms. She spoke a language he didn't recognize (...) She seemed rooted to that plot of concrete. Maybe her baby had been born there, under the No Parking sign (...) Cash for gold and diamonds. Rings, coins, pearls, wholesale jewelry, antique jewelry (...) The street was an offense to the truth of the future" [113, с. 64 – 65]. Соседство ювелирных магазинов и дорогих бутиков с нищими кварталами является обыденной картиной американского мегаполиса.

Фотограф Брита из романа «Мао II» возмущена лицемерием и беспринципностью нью-йоркских дельцов: "Someday, go walk these streets," she said. "Sick and dying people with nowhere to live and there are bigger and bigger towers all the time, fantastic buildings with miles of rentable space. All the space is inside. Am I exaggerating?" [118, с. 40]. Эту мысль словно продолжает Мартин из «Падающего»: "Weren't the towers built as fantasies of wealth and power that would one day become fantasies of destruction? You build a thing like that so you can see it come down. The provocation is obvious (...) It's a fantasy, so why not do it twice? You are saying, there it is, bring it down" [116, с. 116]. По мнению Мартина, строительство Всемирного торгового центра стало провокацией, «золотым тельцом» западного капитализма, возвышающимся над нищими эмигрантскими кварталами и гетто.

Примечательно, что писатель изображает богатые и бедный районы Нью-Йорка и других крупных американских городов как два изолированных мира, практически не соприкасающихся друг с другом. Например, в «Изнанке мира» латиноамериканский квартал представлен следующим образом: "This area was called the Wall, partly for the graffiti façade and partly the general sense of exclusion – it was a tuck of land adrift from the social order" [127, с. 147]. Жителями этого района являются преимущественно маргинальные слои общества, существование которых видится полной противоположностью «американской мечты».

Похожую картину представляет собой и лагерь бездомных, который посещает бывшая сектантка Карен из «Мао II»: “It was a world apart but powerfully here, a set of milling images with breath and flesh and a language everywhere that sounded like multilingual English, like English in grabs and swoops, broken up and cooked (...) Fragments of an American flag were fixed to the blue plastic of a sagging lean-to. A man and woman sat under a beach umbrella (...) This wasn’t a public park but some life-and-death terrain where everything is measured for its worth” [118, с. 149 – 154]. Девушка поражена тем, что практически в самом центре Нью-Йорка люди живут на улице, не имея средств к существованию, а тысячи прохожих не обращают на них никакого внимания, ежедневно спеша на работу в свои банки и офисы.

В «Космополисе» Пакер поражён грязью и убожеством окраин Нью-Йорка: “The river was only two blocks away, bearing its daily inventory of chemicals and incidental trash, floatable household objects, the odd body bludgeoned or shot, all ghosting prosaically south to the tip of the island and the seamount beyond (...) He saw the rampants above the train tracks that ran below street level and the garages and body shops sealed for the night, steel shutters marked with graffiti in Spanish and Arabic” [113, с. 158]. Представшее перед героем зрелище кардинально отличается от привычных ему видов Манхэттена.

Нереальность и неуместность проявлений нищеты и упадка в центре столицы мирового капитала приходит на ум и Дэвиду Беллу из «Американцы»: “We would go to a small French restaurant way over on the West Side, on the rim of no man’s land, where the wind blows cold off the river and the low bleak tenements breathe decay, and where, at this time of year, there is a sense of total emptiness, of a place that has been abandoned before the boots of war. No one could live there but torn cats and children with transparent bellies, and those distant lights, cracking over Times Square, belong to another city in another age” [112, с. 206]. Такой Нью-Йорк видится герою вымышленным миром, плодом фантазии неизвестного автора.

Следует отметить, что Д. Делилло нередко изображает мегаполис как некое виртуальное образование, оторванное от действительности. Так, писатель-

отшельник Билл Грей из «Мао II» просит Бриту: “Tell me about New York,” he said. “I don’t get there anymore. When I think of cities where I lived, I see great cubist paintings (...) That edginess and density and those old brownish tones and how cities age and stain in the mind like Roman walls” [118, с. 39]. Помощник Грея Скотт Мартино также поражён нереальностью Нью-Йорка: “He watched Broadway float into the curved window and felt as if blocks of time and space had come loose and drifted. The misplaced heartland hotel (...) And the tower under construction across the street, webbed and draped against the weather, figures moving fleetly past gaps in the orange sheeting” [118, с. 23]. Город словно находится вне времени и пространства, опережая развитие технократической цивилизации.

В романе «Игроки» главная героиня Пэмми работает во Всемирном торговом центре: “...what then was the World Trade Center itself? Was it a condition, an occurrence, a physical event, an existing circumstance, a presence, a state, a set of invariables? (...) To Pammy the towers didn’t seem permanent. They remained concepts no less transient for all their sulk than some routine distortion of light” [119, с. 16]. Девушка настолько убеждена в эфемерности этой грандиозной постройки, что несколько раз заходит не в ту башню по пути на работу.

Для Кита Нойдеккера, одного из персонажей романа «Падающий», после теракта 11 сентября родной Нью-Йорк предстаёт эпицентром хаоса: “It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night (...) The roar was still in the air, the buckling rumble of the fall. This was the world now. Smoke and ash came rolling down streets and turning corners, busting around corners, seismic tides of smoke” [116, с. 3]. Мужчина становится свидетелем обрушения второй башни: “The noise was a violent staccato knocking, a metallic clamor that made him feel he was deep inside the core of a science-fiction city about to come undone” [116, с. 18]. Киту кажется, что он стал героем фантастического фильма, где неизвестная сила стремится разрушить мегаполис до основания.

Случайный попутчик Кита, водитель грузовика, вспоминает: “He thought one tower was blocking his view of the other tower, or the smoke was. He saw the smoke. He drove eastwards and looked again and there was only one tower. One

tower made no sense” [116, с. 21]. В отличие от Пэмми из «Игроков», для этого безымянного персонажа «Падающего» башни-близнецы становятся неотъемлемым атрибутом Нью-Йорка, и в первые минуты после теракта мужчина не может поверить в реальность происходящего.

Монахиня Грейси из романа «Изнанка мира», напротив, именно современный Нью-Йорк считает реальным. Увидев туристический автобус с надписью ‘South Bronx Surreal’, женщина гневно заявляет туристам: “It’s not surreal. It’s real, it’s real. Your bus is surreal. You’re surreal (...) Brussels is surreal. Milan is surreal. This is real. The Bronx is real” [127, с. 307]. По мнению сестры Грейси, нищие кварталы, полчища бездомных маргиналов и эмигрантов становятся обыденностью современного американского городского пейзажа.

Характерной особенностью Нью-Йорка и других изображённых Доном Делилло крупных американских городов становится мультикультурализм. Так, Карен из «Мао II» любит прогуливаться по кварталам, населённым эмигрантами из разных стран: “She read the signs and sayings near the park. The Polish bars, the Turkish baths, Hebrew on the windows, Russian in the headlines, there were painted names and skulls” [118, с. 175]. Эрик Пакер, герой «Космополиса», также обращает внимание на толпы иностранцев, наводнивших улицы: “He heard stray words in French and Somali seeping through the ambient noise. That was the disposition of this end of 47th Street. Dark women in ivory robes walking in the river wind toward the UN Secretariat. Apartment towers called L’Ecole and Octavia. There were Irish nannies pushing strollers in the parks” [113, с. 17]. При этом Д. Делилло подчёркивает, что, несмотря на общепринятый образ Америки как «плавильного котла» всех национальностей и народов, отношение к эмигрантам не всегда соответствует приписываемой американцам доброжелательности.

Реализация мифологемы города на образном уровне художественного текста включает в себя три базовых компонента: город как эталон гармонии, город как воплощение хаоса (Вавилон), образ небоскрёба как элемент мегаполиса. Для характеристики гармоничности и упорядоченности американских городов Д. Делилло использует такие выражения как ‘monoxide

spirit', 'neat and pleasant town', 'cosmocentric idiom of New York'. Хаотичный мегаполис изображается с помощью следующих ключевых фраз: 'a science-fiction city', 'a whore of a city', 'sweet old Babylonian movie', 'insanity and violence'. Описание здания Всемирного торгового центра и других нью-йоркских небоскрёбов неоднократно сопровождается эпитетом 'spiritually oppressive', что способствует созданию негативного образа.

Таким образом, изображение города в прозе Д. Делилло выходит за рамки стандартного образа-детали, концентрирующегося преимущественно на описании урбанистического пейзажа. Образ мегаполиса носит пластичный, подвижный характер и способствует типизации современной американской действительности.

2.2. Эсхатология как доминанта в мифопоэтике Дона Делилло

2.2.1. Роль эсхатологических мифологем в прозе Д. Делилло.

Мифологема пустыни

Эсхатология как учение о грядущем Апокалипсисе стала одним из знаковых элементов философии постмодернизма. Концепция завершения космологического цикла и возвращения к хаосу как следствие греховности человека уходит своими корнями в глубокую древность. Ж. Дюмезиль пишет: «История мира направлена к обрыву, к разрушению, за которым следует возрождение, и боги, два поколения богов (до и после кризиса), контрастируют друг с другом» [33, с. 198]. Учёный полагает эсхатологию общим признаком индоевропейских народов на том основании, что она присутствует в скандинавской и кельтской теологии, в предведийской мифологии, якобы зафиксированной в сюжете «Махабхараты».

Эсхатология стала краеугольным камнем мифотворчества современного писателя-постмодерниста Дона Делилло. В его книгах рефлексия о судьбе

американского общества органично переплетается с предчувствием трагедии, конца света, который, по мнению прозаика, наступил 11 сентября 2001 г.

Названием одного из романов Д. Делилло стал термин “Point Omega” («точка Омега»), предложенный французским теологом и философом начала XX в. П.Т. де Шарденом для обозначения эволюции человека, за которой следует либо единение с Богом (воплощением Омеги), либо деградация, регресс, возвращение к первоначальному хаосу. Сам Д. Делилло видит будущее Америки в реализации второго сценария развития событий, т. е. регресса, элементы которого заметны уже в наше время.

Главный герой романа, интеллектualan Ричард Эльстер, словно озвучивает мысли автора: “Father Teilhard knew this, the omega point. A leap out of our biology (...) Consciousness is exhausted. Back now to inorganic matter. This is what we want. We want to be stones in a field” [120, с. 52 – 53]. Эльстер, учёный и бывший сотрудник Министерства обороны США, специализирующийся на размещении американских войск в восточных странах и подавлении мятежей, разочаровавшись в своей работе и личной жизни, уединяется в пустыне, желая прожить там остаток дней. Старик с седой бородой и тростью парадоксальным образом напоминает Моисея, однако, в отличие от библейского святого, ищущего путь к Земле обетованной, Эльстер, наоборот, покидает все блага цивилизации, выбирая скудный быт в пустыне.

Размышления об универсальной эсхатологии современного общества у Эльстера чередуются с болезненным осмыслением эсхатологии индивидуальной, выражающейся в полном одиночестве и разочаровании в жизни. Со временем, компанию Эльстеру составляет кинорежиссёр Джим Финли, мечтающий снять фильм о старике. Знакомство героев состоялось ещё в Нью-Йорке на демонстрации видеоработы Дугласа Гордона “24 Hour Psycho”, состоявшейся в Музее современного искусства летом 2006 г. Этот шедевр киноискусства, существующий в реальности, видел и сам Делилло, что и послужило стимулом для написания книги.

Фильм “24 Hour Psycho” является вариацией на тему картины А. Хичкока «Психопат», повествующей о маньяке Нормане Бейтсе, страдающем эдиповым комплексом и раздвоением личности. При этом в работе Гордона сцены насилия «растягиваются» на 24 часа просмотра, что отражено в названии фильма. Включение в роман знакового произведения искусства и размышлений о его роли в жизни общества является одной из характерных черт прозы Дона Делилло. Достаточно вспомнить ключевую роль театрального представления в романе “The Body Artist”, работ Энди Уорхола в «Мао II», перформанса Дэвида Джениэка в «Падающем». Однако следует отметить, что в романе «Точка Омега» фильм “24 Hour Psycho” несёт дополнительную смысловую нагрузку: замедленное живописание сцен насилия отражает ужас и боль человеческой жизни, растянутые во времени и являющиеся предвестником индивидуальной эсхатологии.

Регресс личности на фоне общего упадка западной цивилизации является ключевым моментом работы Джима Финли о американском комике 30-х гг. Джерри Льюисе, который утратил былую популярность из-за проблем с алкоголем и окончательно деградировал. Эльстер с опаской относится к идее Финли снять картину о нём самом, так как боится выглядеть на экране подобным Льюису. Молодой режиссёр настойчиво уговаривает учёного дать интервью перед кинокамерой на фоне обычной кирпичной стены, но старик упорно отказывается. Постоянные словесные баталии двух героев прерываются, когда в домик в пустыне приезжает дочь Эльстера Джессика. Бывшая жена Эльстера отправляет дочь к отцу, желая оградить её от искушений и опасностей мегаполиса.

Нью-Йорк предстаёт в романе неким современным Вавилоном, центром порока и разврата, находящимся в ожидании Апокалипсиса. Ярким противопоставлением огромному городу является пустыня как символ вечности и мощи природы. Именно пустыня становится для героев убежищем от жизненных трудностей и разочарований. Однако идиллия героев заканчивается

таинственным исчезновением Джессики, похищенной неизвестным маньяком. Герои достигли своей «точки Омега», за которой у них нет будущего.

Эсхатологическую мифологему в данном романе целесообразно представить как органичный синтез коррелирующих друг с другом мифологем второго порядка, включающих мифологему города (Вавилона), мифологему лестницы (как символ поступательного восхождения к Богу) и мифологему воды (ср. библейский потоп как воплощение Апокалипсиса).

Нью-Йорк предстаёт в романе символом всего мира, лабиринтом бесконечных улиц, полных несчастных людей, которые ощущают себя бесполезными винтиками некоего сверхъестественного механизма. Город видится своего рода пространственной проекцией «точки Омега»: кажущееся благополучие сменяется за ухоженными фасадами небоскрёбов паническим страхом людей перед смертью и одиночеством. Танатологические настроения жителей мегаполиса являются предсказуемым последствием теракта 11 сентября.

По мнению И. Павловской, «по своей функциональной природе образ-символ «лестница» соотносится с инвариантом мирового дерева, являясь мостом, связующим конечные координаты вертикали «верх/низ» [65, с. 17]. Мифологема лестницы является воплощением образа мира в христианстве. Жизненный путь человека представлен как восхождение к творцу, при этом верхняя ступень лестницы – «точка Омега», за которой следует Страшный суд и воссоединение с Богом. Грешник при этом возвращается на нулевую ступень, назовём её «точка Альфа», чтобы вновь совершить тернистый и полный страданий путь к своему идеалу.

В романе Д. Делилло образ лестницы встречается повсеместно: так, для детектива Арбогаста из фильма “24 Hour Psycho” падение с лестницы в буквальном смысле завершается смертью. Финли постоянно вспоминает свою нью-йоркскую старушку-соседку, которая спускается по лестнице спиной вперёд: “...the elderly woman who walked down the stairs backwards, slowly, eternally, four flights, backwards, and I never asked her why” [122, с. 32].

Индивидуальный регресс этой женщины, сопряжённый со старческим слабоумием, сопоставляется автором с вышеупомянутым регрессом общества в целом.

Во многих культурах вода выступает символом смерти, опасности, исчезновения, забвения. Как пишет в своей статье М. К. Абелян, «...вода – начало и финал всех вещей. Почти все мифы древних культур о потопе связаны с идеей создания нового человечества и создания новой эпохи. В основе их лежит циклическая концепция Космоса и истории» [1, с. 4]. В романе «Точка омега» герои наблюдают за ливнем в пустыне, не в силах оторваться от этого захватывающего зрелища: “A great rain came sweeping off the mountains, too strong to think into, leaving us with nothing to say. We stood in the covered entrance to the deck, we three, watching and listening, world awash (...) when the rain stopped, in minutes, we went back to the living room and talked about what we were talking about when the sky broke open” [120, с. 39]. Однако, символика воды не совсем однозначна: погружение в воду означает смерть, но одновременно и возрождение, зарождение новой жизни, очистки. Именно на мотиве умывания, возвращения человеку первичной чистоты, построен ритуал христианского крещения. Вспомним, что в романе Делилло Финли бреет отчаявшегося после исчезновения дочери Эльстера, для которого словно остановился ход времени. В этом эпизоде умывание предшествует возвращению к привычной жизни и отъезду в Нью-Йорк.

Стена символизирует в книге грань между реальностью и потусторонним миром, искусством и реальной жизнью. Так, Джим хочет взять интервью у Эльстера на фоне обычной кирпичной стены, он не приметит слащавый антураж современных шоу, полных лжи и лицемерия. В данном случае стена выступает символом простоты, безыскусности, но, одновременно, и удалённости от внешнего мира. В первой и третьей главах книги неизвестный зритель фильма “24 Hour Psycho”, оказавшийся впоследствии маньяком, похитившим Джесси, постоянно стоит у стены, наблюдая за всеми остальными зрителями. Этот герой

приближается к «границе» между искусством и реальностью, что приводит к трагическим последствиям.

Одним из признаков надвигающегося Апокалипсиса в романе являются перманентные войны Соединённых Штатов со странами Ближнего Востока. Для убеждённого пацифиста Дона Делилло особенно важно было вложить слова о бессмысленности и аморальности войны именно в уста Ричарда Эльстера, бывшего работника Пентагона. Именно взгляд изнутри позволяет передать масштабы трагедии и лживые лозунги, которыми прикрываются политики из Министерства Обороны США. Разочарование в своей стране и в своих личных действиях заставляют старика искать убежище в пустыне.

Именно пустыня становится своеобразным стержнем романа, символом бесконечности бытия. Здесь время словно останавливается, забываются все тревоги и переживания героев. Персонажи сбрасывают маски, необходимые для жизни в мегаполисе, и становятся самими собой, иногда приоткрывая неожиданные грани своего характера.

Эсхатологическая мифологема в романе Д. Делилло «Точка Омега» представляет собой органичное соединение мифологем города, воды, лестницы. Индивидуальная эсхатология персонажей проецируется писателем на универсальную эсхатологию американского общества.

Нельзя не акцентировать внимание на том, что в прозе Дона Делилло мифологема пустыни играет ключевую роль не только в романе «Точка Омега», но и в таких произведениях автора как «Американа», «Крайняя зона», «Имена», «Изнанка мира» и др.

Так, в «Американе» Дэвид Белл вспоминает: “The campus was at the edge of the desert” [112, с. 7]. Специфическое местоположение колледжа заставляет героя снять фильм о пустыне: “It was about a man who goes into the desert and buries himself in the sand up to his neck” [112, с. 9]. В понимании Дэвида пустыня становится символом уединения и покаяния, помогая человеку обрести душевную гармонию и постичь самого себя.

Молодой футболист Анатолий Блумберг, комплексующий по поводу своего еврейского происхождения, часто уединяется в пустыне: “The desert was an ideal place in which to begin the process of unjewing (...) I began to think more clearly, to concentrate, to leave behind the old words and aromas and guilts” [115, с. 67]. Узнав об убийстве матери, молодой человек не заказывает панихиду в церкви, а проявляет свой траур достаточно специфическим образом: “Instead I went into the desert with a paintbrush and a can of black paint. Among all those flat stones I found a single round one. I painted it black. It’s my mother’s burial marker” [115, с. 86]. Очевидно, что в романе «Крайняя зона» пустыня становится символом вечности и бренности бытия.

В вышеупомянутом романе «Точка Омега» отставной разведчик Эльстер находит в пустыне умиротворение: “This was desert, out beyond cities and scattered towns. He was there to eat, sleep and sweat, here to do nothing, sit and think. There was the house and then nothing but distances, not vistas or sweeping sightlines but only distances. He was here, he said, to stop talking” [120, с. 18]. По мнению героя, время в пустыне словно останавливается: “Time slows down when I’m here. Time becomes blind. I feel the landscape more than see it” [120, с. 23]. Для пожилого Эльстера нахождение в пустыне служит возможностью переоценки жизненных ценностей и поводом подумать о вечности.

Молодой режиссёр Джим, приверженец урбанистического образа жизни, приехав в гости к Ричарду Эльстеру, также открывает для себя магию пустыни: “It was too vast, it was not real, the symmetry of furrows and juts, it crushed me, the heartbreaking beauty of it, the indifference of it, and the longer I stood and looked the more certain I was that we would never have an answer” [120, с. 93]. Планируя остановиться у отставного разведчика на несколько дней, Джим задерживается в пустыне на полтора месяца.

В «Американе» проповедник Роберт Гудлоу отзываясь о пустыне как о хранилище знаний и глубинной мудрости: “Pure mathematics of the desert. To be gone from this radioactive puddle. All secrets are contained in the desert. Lines intersecting in the sand” [112, с. 94]. Ему вторит и сектант Сингх из романа

«Имена»: “The desert is a solution applied to the affairs of the planet. Oceans are the subconscious of the world. Deserts are the waking awareness, the simple and clear solution. My mind works better in the desert. Everything counts in the desert. The simplest word has enormous power” [123, с. 48]. Пустыня предстаёт неким святилищем, включающим в себя гармонию Вселенной.

Для художницы Клары Сакс, героини романа «Изнанка мира», пустыня служит арт-объектом: “This is a landscape painting in which we use the landscape itself. The desert is central to this piece. It’s the surround. It’s the framing device. It’s the four-part horizon (...) It’s so old and strong. I think it makes us feel, makes us a culture, any technological culture, we feel we mustn’t be overwhelmed by it. Awe and terror, you know” [127, с. 37]. Творческий замысел Клары строится на противопоставлении пустыни технократической цивилизации, причём пустыня выступает воплощением вечности, тогда как любая цивилизация носит преходящий характер.

Героиня «Изнанки мира» Джанет испытывает негодование по отношению к пустыне: “Janet didn’t know how to look at the desert. She seemed to resent it in home obscure personal way. It was too big, too empty, it had the audacity to be real” [127, с. 384]. Для Эльстера, переживающего из-за загадочного исчезновения дочери, пустыня также становится своеобразным отражением его мрачных мыслей: “The desert was clairvoyant, this is what he’d always believed, that the landscape unravels and reveals, it knows future as well as past. But now it made him feel enclosed and I understood this, hemmed in, pressed tight. We stood outside and felt the desert bearing in. Sterile thunder seemed to hang over the hills, stormlight washing toward us” [120, с. 87]. В пустыне герои наиболее остро ощущают свою беспомощность и предопределённость бытия.

Примечательно, что для жениха Джанет, Мэтта, пустыня становится идеальным местом работы и жизни: “The landscape made him happy. It was a challenge to his lifelong citiness but more than that, a realization of some half-dreamed vision, the otherness of the West, the strange great thing that was all mixed in with nation and spaciousness, with bravery and history and who you are and what

you believe and what movies you saw growing up” [127, с. 437]. Выросший в Нью-Йорке Мэтт всю жизнь находился в тени своего старшего брата и лишь в пустыне смог самореализоваться, работая на секретном полигоне по испытанию ядерного оружия. Очевидно, что здесь эсхатологическая мифологема пустыни тесно переплетается с мифологемой войны, занимающей особое место в творчестве Дона Делилло.

Для создания образа пустыни как символа вечности автор использует такие эпитеты как ‘heartbreaking beauty’, ‘clairvoyant’, метафору ‘the simple and clear solution’.

2.2.2. Художественное изображение войны и терроризма как отражение современной американской действительности

Будучи убеждённым пацифистом, Д. Делилло осуждает истерию гонки вооружений, ставшую отличительной чертой мировой политики XX – XXI вв. Так, в романе «Изнанка мира» секретный агент Рафферти докладывает Гуверу об испытании ядерного оружия в Советском Союзе: “It seems the Soviet Union has conducted an atomic test at a secret location somewhere inside its own borders. They have exploded a bomb in plain unpretending language (...) it produces heat and blast and shock. It is a red bomb that spouts a great white cloud like some thunder god of ancient Eurasia” [127, с. 4]. По прошествии более сорока лет, русский партнёр по бизнесу Ника Шея, Виктор Мальцев, заявляет: “It was the U.S. that designed the neutron bomb. The perfect capitalist tool. Kill people, spare property” [127, с. 605]. Примечательно, что представители двух враждующих держав считают оружие своего противника более сильным и совершенным, что приводит к очередному витку гонки вооружений.

Стремление Запада разрушить «несовершенный» мир, чтобы создать идеальное государство по образу и подобию Америки становится объектом размышлений и Анатоля Блумберга, студента колледжа из «Крайней зоны»: “In our silence and terror we may steer our technology toward the metaphysical, toward

the creation of some unimaginable weapon able to pierce spiritual barriers, to maim or kill whatever dark presence envelops the world (...) We all know that life, happiness, fulfillment come surging out of particular forms of destructiveness” [115, с. 94]. Молодой человек полагает, что идеальный порядок в мире возможно установить только посредством применения оружия.

Такой юношеский максимализм не свойственен Ричарду Эльстеру: “War creates a closed world and not only for those in combat but for the plotters, the strategists. Except their war is acronyms, projections, contingencies, methodologies (...) Their war is abstract. They think they’re sending an army into a place on a map (...) There is no lie in war or in preparation for war that can’t be defended” [120, с. 28]. По мнению отставного разведчика, воюющую сторону неминуемо постигнет расплата и поражение: “Armies carry the gene for self-destruction. One bomb is never enough. The blur of technology, this is where the oracles plot their wars” [120, с. 52]. Много лет проработав в военном ведомстве, Эльстер видит всю подноготную войны, заключающуюся в жажде наживы и отсутствии каких-либо принципов.

Тем не менее, сам Эльстер, убеждённый в праве Соединённых Штатов вершить мировую историю, заявляет Джиму: “I still want a war. A great power has to act (...) We need to retake the future (...) We can’t let others shape our world, our minds. All they have are old dead despotic traditions. We have a living history and I thought I would be in the middle of it” [120, с. 50]. Герой полагает, что Америка имеет все основания для ввода своих войск в Ирак и другие страны, руководствуясь прерогативой лидера мировой политики и экономики.

Несколько иную точку зрения высказывает персонаж романа «Весы», бывший военный лётчик Дэвид Ферри: “Plots, conspiracies, secrets of revolution, secrets of the end of the social order (...) All the danger is in the White House, from nuclear weapons on down (...) He touches a phone and worlds shake” [117, с. 194]. Речь идёт о действиях Дж. Кеннеди, любимца Америки и воплощения реализованной «американской мечты», который берёт на себя ответственность решать судьбы миллионов людей.

Дон Делилло демонстрирует, что одним из наиболее результативных рычагов воздействия на мнение общественности касательно целесообразности ведения войны в той или иной точке земного шара, по мнению Белого Дома, является пропаганда, успешно реализуемая СМИ.

Так, Дэвид Белл из «Американцы» вспоминает: “The war was on television every night but we all went to the movies” [112, с. 3]. Желая отвлечься, герой листает глянцевого журнала: “Opposite a picture of several decapitated villagers was a full-page advertisement for a new kind of panty girdle” [112, с. 14]. Благодаря шокирующей антитезе, автор демонстрирует цинизм американской прессы, печатающей на одном развороте живописное изображение страданий вьетнамских людей и рекламу дешёвых товаров.

Бездушные и безразличные рядовые американцы осуждает и Билл Грей из романа «Мао II»: “News of disaster is the only narrative people need” [118, с. 42]. Зрелище умирающих вьетнамцев заставляет жителей Штатов почувствовать собственную значимость и мощь своего государства.

В этой связи показательны воспоминания Гэри Харнесса из «Крайней зоны»: “I liked reading about the deaths of tens of millions of people. I liked dwelling on the destruction of great cities. Five to twenty million dead. Ninety percent population less. Seattle wiped out by mistake. Moscow demolished. Airburst over every SAI base in Europe (...) Pleasure in the contemplation of millions dying and dead” [115, с. 69]. Осознавая всю порочность и цинизм своего увлечения, Гэри, тем не менее, не может дистанцироваться от поглотившей американское общество военной истерии.

Совершенно противоположной видится позиция Дэвида Белла, потрясенного увиденной на военной экспозиции фотографией: “One of them was an immense color blow-up, about ten feet high and twenty feet wide. In the center of the picture was a woman holding a dead child in her arms, and behind her and on either side were eight other children, some of them looked at the woman while others were smiling and waving, apparently at the camera” [112, с. 20]. Мужчина

выступает противником войны во Вьетнаме и стыдится своей принадлежности к американской нации.

Делилло описывает протесты общественности против агрессивной политики США по отношению к Вьетнаму. Так, в «Изнанке мира» Гувер из окна гостиницы наблюдает за «маршем несогласных»; люди несут транспаранты “Vietnam! Love it or leave it! White killers in black tie!” [127, с. 48]. Клайд, ассистент Гувера, объясняет своему шефу: “These are kids, mostly, who lie down in the street and wave flowers at the police (...) Vietnam is the war, the reality. This is the movie, where the scripts are written and the actors perform. American kids don’t want what we’ve got. They want movies, music” [127, с. 49]. Очевидно, что военные и политики не воспринимают эти выступления серьёзно, считая их очередной прихотью пресытившейся американской молодёжи.

Однако, Дон Делилло наглядно демонстрирует, что политикой власти недовольны не только гражданские люди, но и бывшие военные: “I believed in the United States of America. The country that could do no wrong. It was bigger than anything, bigger than God. With the great U.S. behind us, how could we loose? We went to the beaches thinking they would support us with air, with navy (...) What happens? We find ourselves in the swamps, lost and hungry” [117, с. 126]. Здесь персонаж «Весов» Реймо рассказывает о неудавшейся военной операции Штатов на Кубе, когда солдаты были брошены командованием и попали в руки противника.

Разочарование агрессией американских властей выражает и Молл Роббинс из «Бегущего пса»: “Weapons have lost their religion” [126, с. 8]. Журналистка готовит серию статей, посвящённых разоблачению преступной деятельности политиков и военных.

Нередко простые американцы чувствуют личную ответственность за действия Белого Дома и боятся мести. Так, Кэтрин, героиня романа «Имена», рассуждает: “Terror (...) In Europe they attack their own institutions, their police, journalists, industrialists, judges, academics, legislators. In the Middle East they attack Americans” [123, с. 38]. Похожую мысль высказывает и комик Ленни Брюс из

«Изнанки мира»: “And we won’t get killed for being Jewish. They’ll kill us for being American (...) the atomic bomb is Old Testament (...) We feel at home with this judgement, this punishment hanging over us” [127, с. 457]. Ленни считает судьбу Америки, взявшей на себя функции Бога, предрешенной.

В романе «Мао II» фотограф Брита Нильссон боится летать на самолётах из-за угрозы теракта: “They have us in their power (...) I carry a Swedish passport so that’s okay unless you believe that terrorists killed the prime minister (...) And I use codes in my address book for names and addresses of writers because how can you tell if the name of a certain writer is dangerous to carry, some dissident, some Jew or blasphemer (...) Nothing religious comes with me, no books with religious symbols on the jacket and no pictures of guns or sexy women” [118, с. 41]. Женщина словно предчувствует трагические события 11 сентября 2001 года, изображённые Доном Делилло в «Падающем».

Так, героиня романа Нина размышляет: “Eight years ago they planted a bomb in one of the towers. Nobody said what’s next. This was next. The time to be afraid is when there’s no reason to be afraid. Too late now” [116, с. 80]. По мнению женщины, не имеет смысла бояться очередной атаки террористов, ведь всё самое страшное уже произошло.

Зять женщины, юрист Кит Нойдеккер, переживший теракт во Всемирном торговом центре, слышит от врача ужасающую историю: “In those places where it happens, the survivors, the people nearby who are injured, sometimes, months later, they develop bumps, for lack of a better term, and it turns out this is caused by small fragments, tiny fragments of the suicide bomber’s body (...) They call this organic shrapnel” [116, с. 16]. Для мужчины события 11 сентября становятся глубочайшим эмоциональным потрясением, от последствий которого он не может оправиться несколько лет.

Значительное внимание Д. Делилло уделяет анализу психологии террориста, пытаясь найти ключ к разгадке его поведения и мотивации. Так, один из персонажей романа «Белый шум», профессор колледжа Мюррей Сискинд рассуждает: “I believe, Jack, there are two kinds of people in the world.

Killers and diers. Most of us are diers. We don't have the disposition, the rage of whatever it takes to be a killer. We let death happen. We lie down and die. But think what it's like to be a killer. Think how exciting it is, in theory, to kill a person in direct confrontation. If he dies, you cannot. To kill him is to gain life-credit. The more people you kill, the more credit you store up. It explains any numbers of massacres, wars, executions (...) In theory, violence is a form of rebirth. The dier passively succumbs. The killer lives on. What a marvelous equation" [128, с. 29]. По мнению Мюррея, убийства носят некий сакральный смысл, ведь забирая жизнь у каждой последующей жертвы, террорист или серийный убийца словно возрождается вновь и вновь, преодолевая тем самым свой страх перед смертью.

Подобную мысль высказывает и Киннеар из «Игроков»: "Terror is purification" [119, с. 18]. Очевидно, что подобная точка зрения свойственна представителям определённых радикальных исламистских движений, искажающих сами основы религии.

Один из террористов, совершивших атаку на башни-близнецы в Нью-Йорке, Хаммад, вспоминает тренировки боевиков в Афганистане: "The weight loss had come in Afghanistan, in a training camp, where Hammad had begun to understand that death is stronger than life (...) It was all Islam, the rivers and streams (...) He wore a bomb vest and knew he was a man now, finally, ready to close the distance to God (...) They received instruction in the highest jihad, which is to make blood flow, their blood and that of others" [116, с. 172 – 173]. Тренер Хаммада Эмир наставляет своих подопечных: "Islam is the struggle against the enemy, near enemy and far. Jews first, for all things unjust and hateful, and then the Americans" [116, с. 80]. Разжигание ненависти экстремистов к представителям других народов и вероисповеданий чередуется с постоянными уверениями в избранности боевиков Всевышним и предопределённости их судьбы.

Поначалу Хаммад увлечён речами Эмира: "Amir said simply there are no others. The others exist only to the degree that they fill the role we have designed for them. This is their function as others. Those who will die have no claim to their lives outside the useful fact of their dying. Hammad was impressed by this. It sounded like

philosophy” [116, с. 176]. Однако, со временем, мужчина теряет былую решимость и уверенность в своих действиях: “All dust. Cars, houses, people (...) But does a man have to kill himself in order to accomplish something in the world?” [116, с. 174]. Не желая показать свой страх и отступить от принципов, Хаммад всё же совершает теракт, но в последние мгновения своей жизни постигает всю тщетность собственных поступков.

Примечательно, что Д. Делилло изображает два типа террористов: радикальных религиозных фанатиков, ненавидящих жизнь и убеждённых в своей правоте, и простых людей, зомбированных пропагандой, которым не чужды сомнения и тревоги. Автор полагает, что помимо религиозного фанатизма, мотивацией для совершения терактов также служит ненависть к существующему социальному устройству общества и правящему режиму. Многозначный образ террориста является сквозным в творчестве писателя, отражая жестокость и насилие современного общества.

Парадоксально, но нередко членами террористических ячеек становятся сами американцы. Так, Марина из романа «Игроки» заявляет: “They have money. We have destruction” [119, с. 63]. Вместе со своим братом Рафаэлем, преподавателем колледжа, женщина готовит серию терактов на фондовой бирже.

В «Падающем» Мартин Хехингер видит истоки терроризма в социальном неравенстве и зияющей пропасти между Востоком и Западом: “One side has the capital, the labor, the technology, the armies, the agencies, the cities, the laws, the police and the prisons. The other side has a few men willing to die (...) Forget God. These are matters of history. This is politics and economics. All the things that shape lives, millions of people, dispossessed, their lives, their consciousness” [116, с. 46 – 47]. По мнению героя, истоки зла лежат в самой Америке, бросающей вызов человечеству. Вместе с тем, Мартин заявляет: “But this is not an attack on one country, one or two cities. All of us, we are targets now” [116, с. 47]. Немец Хехингер не чувствует себя в безопасности и в родной Германии, также ставшей символом благосостояния и оплотом капитализма.

Террорист Рашид из романа «Мао II» так объясняет свою ненависть к американцам: “I will tell you why we put Westerners in locked rooms. So we don’t have to look at them. They remind us of the way we tried to mimic the West. The way we put up the pretense, the terrible veneer, which you now see exploded all around you” [118, с. 235]. Рашид полагает, что американский образ жизнь подрывает сами основы ислама, поэтому Штаты необходимо уничтожить.

Его приспешник Хаддад заявляет: “Terror is the force that begins with a handful of people in a back room” [118, с. 158]. Писатель Билл Грей категорически не согласен с такой точкой зрения: “It’s pure myth, the terrorist as solitary outlaw. These groups are backed by repressive governments. They’re perfect little totalitarian states. They carry the old wild-eyed vision, total destruction and total order” [118, с. 158]. Д. Делилло подчёркивает, что важнейшей проблемой является финансирование боевиков правительствами их стран, действия которых направлены на учреждение и насаждение ислама во всём мире.

Очевидно, что не последнюю роль в пропаганде экстремизма играют СМИ. Так, Киннеар из романа «Игроки», отмечает: “They want coverage. Public interest. They want to dramatize” [119, с. 107]. Похожую точку зрения высказывают и ливанские боевики: “They were looking at videos of the war in the streets. They wanted to see themselves in their scuffed khakis, the vivid streetwise troop, that’s us, firing nervous bursts at the militia down the block” [118, с. 109]. Получая широкое освещение в прессе и на телевидении, действия террориста предстают отражением борьбы за независимость и свободу религиозных убеждений, а сама фигура боевика, как это ни парадоксально звучит, сопоставима с образом героя современности.

Подобную мысль высказывает и Хаддад из «Мао II»: “...you see them honestly now, as the only possible heroes for our time (...) The way they live in the shadows, live willingly with death. The way they hate many of the things you hate. Their discipline and cunning. The coherence of their lives (...) In societies reduced to blur and glut, terror is the only meaningful art (...) What do we take seriously? Only the lethal believer, the person who kills and dies for faith (...) Only the terrorist stands

outside. The culture hasn't figured out how to assimilate him. It's confusing when they kill the innocent. But this is precisely the language of being noticed, the only language the West understands" [118, с. 157]. Безусловно, экстремист полагает, что вести переговоры с Западом возможно только с позиции силы, запугивая и убивая мирное население.

По мнению писателя Билла Грея, насилие и жестокость, напротив, – путь в бездну: "When you inflict punishment on someone who is not guilty, when you fill rooms with innocent victims, you begin to empty the world of meaning and erect a separate mental state, the mind consuming what's outside itself, replacing real things with plots and fictions. One fiction taking the world narrowly into itself, the other fiction pushing out toward the social order, trying to unfold into it" [118, с. 200]. Не случайно герой погибает, пытаясь освободить заложника и до последнего отстаивая свои убеждения. Изображая слияние личной эсхатологии Грея с тотальным апокалиптическим бытием современного мира, Д. Делилло демонстрирует, что в настоящее время победу одерживают террористы, так как небольшим группам радикально настроенных фанатиков удаётся удерживать в страхе весь мир.

Мифологема войны в прозе Дона Делилло реализуется в виде трёх основных образов: инфернального образа Америки как инициатора войн и вооружённых конфликтов ('unimaginable weapon'), образа Америки как объекта террористических атак ('punishment hanging over us') и образа террориста ('solitary outlaw').

2.2.3. Рецепция национального американского феномена мессианства в романах Дона Делилло

Идея об избранности Богом американского народа, зародившаяся ещё во времена первых поселенцев-колонистов, прибывших из Европы в надежде отыскать свою «Землю Обетованную», является одной из доминирующих черт американского менталитета и национальной идентичности. Вера в пришествие

мессии, который сможет защитить Америку во время Апокалипсиса, глубоко укоренилась в культуре страны, найдя выражение в огромном количестве литературных произведений, художественных фильмов и т. д. Однако в последние десятилетия наблюдается тенденция к пессимистическому восприятию действительности: надежда на чудесное спасение сменяется попыткой отыскать признаки приближающейся катастрофы и поисками причин тех страшных событий, которые Америке уже пришлось пережить.

Несмотря на наличие исследований о роли мессианства в американской культуре, подробное описание мифологемы «мессия» как одной из основных эсхатологических мифологем в литературе США до сих пор не было представлено. Следует отметить статью К. С. Кардановой [42], в которой автор анализирует роль образа мессии в языковом сознании современного американца. Однако данная публикация не является литературоведческой и имеет лишь косвенное отношение к исследуемой тематике.

Тему мессианства раскрывают в своих произведениях Г. Видал («Мессия», *Messiah*, 1954), Р. Бах («Приключения мессии поневоле», *Illusions: The Adventures of a Reluctant Messiah*, 1977), С. Озик («Стокгольмский мессия», *The Messiah of Stockholm*, 1987), Д. Бискар («Новый мессия», *The New Messiah*, 2007), Г. Баум («Американская книга мёртвых», *The American Book of the Dead*, 2009) и многие другие американские писатели.

В отличие от упомянутых авторов, создающих сюрреалистические антиутопические картины будущего Америки, Дон Делилло живописует прозаическую американскую действительность, в которой наряду с заурядными людьми изображены яркие личности, способные предсказать катастрофические последствия современного образа жизни. Яркая палитра образов, созданная Д. Делилло, включает в себя героев, которых можно назвать современными американскими мессиями.

Для удобства описания можно предложить условную классификацию персонажей, наделённых автором способностью предвидеть будущее.

К первой группе относятся сумасшедшие (блаженные) мессии. Так, в романе «Американа» радиоведущий Уоррен Бизли в своей ночной программе «Смерть за углом» рисует мрачные апокалиптические картины будущего Америки. В своих пространственных сентенциях Бизли сравнивает себя со Стивеном Дедалом из «Улисса» Дж. Джойса, а его рассуждения так же туманны и путаны, как и блуждания Леопольда Блума по Дублину.

Ещё один странный персонаж романа, основатель коммуны хиппи, верит в существование НЛО и от внеземных существ ждёт спасения: “The death circus is coming to town and benign totalitarianism is the only feasible response (...) Love lives in our own galaxy” [112, с. 167]. Мужчина проводит долгие дни в пустыне, пытаясь отыскать смысл своего существования.

В романе «Космополис» чудака Андре Петреску преследует видных политиков, бизнесменов, деятелей искусства и спорта, чтобы бросить им в лицо торт. Сам Андре так объясняет свои безумные поступки одной из жертв: “Today you are creamed by the master. This is my mission worldwide. To sabotage power and wealth” [113, с. 142]. Бенно Левин, жалкий экономист-шизофреник, потерявший работу, дом и семью, убеждён в своей гениальности и избранности. Рассуждая о написании своих мемуаров, он заявляет: “I want ten thousand pages that will stop the world” [113, с. 152]. Андре и Бенно отличаются высоким самомнением, никак не соответствующим их реальным способностям.

Вторая группа включает в себя образ террориста-мессии. Одной из наиболее значимых идей, пронизывающих всё творчество Дона Делилло, является идея вечного и неразрешимого противостояния Востока и Запада, христианства и ислама. Для американца террорист – зловещий «ангел смерти», вестник Апокалипсиса, сеющий зло и разрушения. Напротив, для каждого представителя мусульманского мира террорист-смертник – национальный герой, мученик, принявший смерть в борьбе с мировым злом (США). Таким образом, банальная, казалось бы, мысль о том, что со сменой перспективы, угла зрения, меняются и ценности (добро кажется злом, а зло – добром), приобретает в свете событий 11 сентября 2001 г. некую зловещую окраску.

В одной из глав романа «Падающий» автор изображает сущность терроризма сквозь призму мусульманского мировосприятия. Так, Эмир, один из лидеров террористической ячейки, рассуждает о роли Америки: “Never have we destroyed a nation whose term of life was not ordained beforehand (...) The others exist only to the degree that they fill the role we have designed for them (...) Those who will die have no claim to their lives outside the useful fact of their dying” [116, с. 173 – 176]. Очевидно, что фигура террориста находится на стыке мифологемы войны и мессианства.

Третью группу составляют священники / сектанты-мессии. Одним из наиболее ярких персонажей, созданных фантазией Д. Делилло, является Учитель Мун в романе «Мао II». Корейский сектант, собравший многотысячную паству и наживающийся за её счёт, предстаёт одиозной личностью, лишённой совести. Организованное им массовое венчание, позиционируемое как единственный путь к спасению, представляет собой отвратительное зрелище, своего рода гимн потере индивидуальности и обезличиванию. Для самих же молодожёнов Учитель Мун – образец совершенства и благочестия: “The blessed couples face the infield, where their true father, Master Moon, stands in three dimensions (...) This is a man of chunky build who saw Jesus on a mountainside” [118, с. 6]. Адепты не видят недостатков своего пастыря, единственной страстью которого является жажда наживы.

Персонаж романа «Американа» проповедник Томас Гудлоу вызывает больше симпатий, чем Мун. Его главный тезис – единение с природой: “Pure mathematics of the desert. To be gone from this radioactive puddle (...) All secrets are contained in the desert. Lines intersecting in the sand” [112, с. 216]. По мнению Гудлоу, единственным средством спасения для человечества является возвращение к своим истокам.

Значительную роль в творчестве Дона Делилло играют политические деятели-мессии. Мао Цзэдун, персонаж вышеупомянутого романа «Мао II», является одним из наиболее влиятельных мессий, изображённых автором. Его более чем миллиардная паства обожествила своего лидера. Изречения Мао

Цзэдуна обязан знать наизусть каждый китаец: “Mao said this (...) And his words became immortal. Studied, repeated, memorized by an entire nation” [118, с. 161]. Считая, что обезличенной толпой управлять легче, чем отдельными личностями, Великий Кормчий объявляет, что отныне божеством является сам китайский народ: “Our god is none other than the masses of the Chinese people” [118, с. 162]. Мао, безусловно, является хорошим психологом, искусно манипулирующим людьми.

Безумный фанатизм толпы изображён и в описании сцены похорон «отца» иранского народа Аятоллы Хомейни. Беснующаяся трёхмиллионная толпа не может смириться с мыслью, что их мессии больше нет: “The living do not accept the fact that their father is dead (...) They should be dead, not him. There were people diving into the grave” [118, с. 189 – 190]. Даже для бывшей сектантки Карен, смотрящей репортаж о погребении Хомейни по телевизору, подобное поведение членов похоронной процессии кажется ужасающим.

В отличие от Мао Цзэдуна и Аятоллы Хомейни, персонаж романа «Точка Омега» Ричард Эльстер, бывший аналитик силового ведомства и специалист по ближневосточным военным операциям, не является объектом поклонения толпы. Его роль мессии выражается в мрачных пророчествах о будущем Америки: “A government is a criminal enterprise (...) In future years, of course, men and women, in cubicles, wearing headphones, will be listening to secret tapes of the administration’s crimes” [120, с. 33]. Отношение Эльстера к правительству и политике Штатов кажется амбивалентным: порицая коррумпированность власти, он всё же поддерживает идею применения силы для урегулирования международных конфликтов: “I still want a war. A great power has to act (...) We need to retake the future” [120, с. 30]. Д. Делилло наглядно демонстрирует, что мрачные картины будущего Америки, нарисованные Эльстером, начинают сбываться. В первую очередь это касается перманентных войн, развязанных Белым Домом.

Следующую группу образуют мессии-деятели искусства. Как отмечено многими исследователями творчества Д. Делилло, тема искусства красной

нитью проходит сквозь все работы писателя [112], [114], [116], [118], [120], [122], [127]. Неудивительно, что именно художники, артисты и другие представители творческой интеллигенции, с их тонкой душевной организацией, чувствительностью и проницательностью, становятся наиболее почитаемыми пророками (мессиями) современности. Так, Энди Уорхол, живший в действительности основатель поп-арта как одного из наиболее влиятельных направлений современной живописи, в романе «Мао II» предстаёт именно мессией. Его работы представляют собой зловещие пророчества надвигающейся эры массового искусства, утраты индивидуальности, обесчеловечивания. Скандальные полотна Э. Уорхола, изображающие поп-идолов современности, сами становятся объектами поклонения, эталоном массового искусства, символом доминирования дешёвых подделок над подлинными шедеврами живописи.

Артист-перформансист Дэвид Джениэк, скрывающийся под псевдонимом «Падающий», тоже является по сути мессией. Совершая прыжки с небоскрёбов, он напоминает нью-йоркцам о событиях 11 сентября. Таким образом, Дэвид возвращается к прошлому, чтобы обрисовать перспективы будущего, отталкиваясь от идеи цикличности бытия.

Главной героине романа Лианне Падающий напоминает ангела: “Headlong, free fall, she thought, and the picture burned a hole in her mind and heart, dear God, he was a falling angel and his beauty was horrific” [116, с. 227]. Похожую мысль высказывает и литературовед Линда С. Кауффман, специализирующаяся на творчестве Д. Делилло: “Falling Man invokes another fallen figure in the Bible: Lucifer (...) the German composer Karlheinz Stockhausen called 9/11 “Lucifer’s greatest work of art” [149, с. 33]. Упоминание фигуры Люцифера вызывает ассоциацию с Апокалипсисом, воплотившимся в жизнь 11 сентября.

Последнюю группу составляют мессии-обыватели. Сама возможность выделить данную категорию указывает на то, что Д. Делилло подчёркивает способность каждого человека, обладающего аналитическим мышлением, видеть признаки надвигающегося Апокалипсиса и, в некоторой мере,

предсказывать будущее. Так, Тед Уорбартон, пожилой топ-менеджер из романа «Американа», подбрасывает своим коллегам записки с цитатами из Св. Августина, Троцкого и др. Мрачные пророчества сыграли с автором посланий злую шутку: после рассуждений о смерти и бессмертии, Уорбартон скончался от сердечного приступа.

В «Падающем» Лианна редактирует книгу некоего автора, написанную за 5 лет до терактов в Нью-Йорке и содержащую информацию, связанную с возможностью угона реактивных самолётов. Таким образом, неизвестный автор, которого в своё время никто не воспринимал всерьёз, практически предугадывает схему действия террористов 11 сентября 2001 г. Немец Мартин Хехингер, отчим Лианны, предрекает будущее Америки: “We are all beginning to have this thought, of American irrelevance (...) Soon the day is coming when nobody has to think about America except for the danger it brings. It is losing the center” [116, с. 191]. Будучи европейцем, Мартин с пренебрежением и иронией относится к заявлениям американцев об особой роли их нации и ниспосланному им праву вершить мировое правосудие.

В романе «Космополис» ассистент Эрика Виджа Кински предсказывает будущее, видя в нём эру сверхвозможностей, где человеческий интеллект вытеснит технику: “People will not die (...) People will be absorbed in streams of information. Computers will die” [113, с. 104]. Героиня предсказывает создание искусственного интеллекта, объединяющего в себе потенциал технических средств и человеческого гения.

Мифологема мессии тесно связана с мифологемой Апокалипсиса, так как именно мессия предрекает наступление конца света и служит единственной надеждой на спасение. Вместе с тем, события 11 сентября послужили толчком для смены бытовавшей веками парадигмы американского мировосприятия: уверенность в вечном процветании США и избранности первой державы мира сменилась самокритикой и осуждением правительства, а также неуверенностью в завтрашнем дне, доказательством чему служат проанализированные литературные произведения.

На образном уровне мифологема мессии представлена в следующих ипостасях: образ американцев как избранного Богом народа, образ сумасшедшего (блаженного мессии), террорист-мессия, священник / сектант-мессия, политический деятель-мессия, мессия-обыватель. Представленная выше классификация свидетельствует о том, что данный образ стратифицирован писателем, он пластичен, выразителен, что достигается, в том числе, и с помощью использования писателем ярких эпитетов ('blessed', 'horrific'), метафор и сравнений, т. е. образов-тропов. Д. Делилло глубже, чем его коллеги по писательскому цеху, рассматривает проблему мессианства.

2.3. Героические мифологемы в контексте американской национальной идентичности

2.3.1. Интерпретация квеста как составляющая мифопоэтики Дона Делилло

Путешествие героя как базовый элемент создания сюжета уходит корнями в глубокую древность. Появившись в мифах, квест был охотно заимствован писателями, так как он служит структурированию литературного произведения и его тематической организации. Использование квеста в литературе исследовалось такими учёными как Н. Фрай, К. Литтл, Л. Тайсон, Х. Биренбаум, Д. Лиминг и Р. Л. Бирал.

Некоторые из недавних работ посвящены анализу элементов квеста и их роли в прозе Дона Делилло. Необходимо отметить вклад М. Айртонна [147], Э. Мартуччи [166], М. Остина [176], К. Донована [131] и Г. Блума [102] в исследование мифопоэтики Д. Делилло. Однако, остаётся неисследованным целый ряд особенностей интерпретации квеста Доном Делилло.

В своём труде «Литература, модернизм и миф: вера и ответственность в двадцатом столетии», М. Белл подчёркивает, что характерной чертой модернизма и постмодернизма является использование мифологемы пути

(мифологемы Одиссеи), которая тесно связана с квестом [98, с. 36]. Д. Делилло использует эту мифологему в своём первом романе «Американа».

Главный персонаж книги, Дэвид Белл, – преуспевающий менеджер, ассоциирующий себя с Леопольдом Блумом из джойсовского «Улисса». Будучи студентом, Дэвид был поглощён чтением Дж. Джойса. Он рассматривал своё существование как бесконечный поиск смысла жизни.

Усталость Дэвида от жизни в мегаполисе и работы в офисе (герой называет своё агентство «зверофермой») заставляет молодого человека мечтать о путешествии на Запад. Обсуждая свои планы с Салливан, Белл так описывает цель своего путешествия: “I’d like to do something more religious. Explore America in the screaming night. You know. Yin and Yang in Kansas” [112, с. 4]. Для героя это путешествие – своего рода паломничество, возможность разобраться в себе.

Как пишет М. Остин в своём исследовании «Американская магия и ужас: диалог Дона Делилло с культурой», “Bell hopes to discover an authentic origin, a core identity. He wants both to discover and to destroy his past” [176, с. 7]. Тяжёлые отношения с родителями и ранняя смерть матери служат источником болезненных воспоминаний для Белла.

Герой мечтает снять фильм об индейцах, но финальные кадры кардинально отличаются от изначальной задумки режиссёра-любителя. Фильм Дэвида вращается вокруг событий его детства и отношений с родителями. Изображение путешествия героя чередуется с серией ретроспективных вставок, представляющих собой воспоминания Дэвида о жизни в Олд-Холли. Таким образом, путешествие героя происходит в двух плоскостях, а именно, в пространственной (реальное пересечение географического пространства) и временной, представляющей собой своего рода путешествие во времени, так как Белл вспоминает детство и учёбу в колледже.

По мнению американского литературного критика Э. Мартуччи, родной город героя символизирует идиллическую, пасторальную Америку, которую Дэвид ассоциирует с матерью, тогда как Нью-Йорк – символ цивилизации и связан с образом отца героя. Литературный критик заявляет, что

подсознательное стремление молодого человека вернуться к своим истокам служит импульсом для совершения путешествия [166, с. 34]. Несомненно, в этих словах есть доля правды, но безосновательно заявлять о том, что Дэвид любит Олд-Холли.

Воспоминания Белла служат доказательством его негативного отношения к родному городу. Молодой человек хочет покинуть дом, выбрав для этого обучение в калифорнийском колледже. Старшая сестра Дэвида Мэри, вызвавшая немилость родителей из-за связи с женатым гангстером, говорит брату: “Leave this house. As soon as you can get out of here. Run like hell, David. This place is haunted and everybody in it is haunted” [112, с. 36]. Сама Мэри вскоре также сбегает из дома в Канзас.

Мотив противопоставления города и деревни, цивилизации и дикой природы имеет большое значение в американской литературе. Р. У. Б. Льюис в своём труде «Американский Адам» представил новый тип героя, характерными чертами которого были невинность и надёжность. Как пишет Р. Л. Бирал, ‘the first American hero-quester was Cooper’s Deerslayer, and the forest became the metaphoric space where the hero undergoes his initiation’ [99, с. 3]. Д. Делилло изображает новый тип квеста, где путешествие героя разворачивается в постмодернистской Америке.

В романах Дона Делилло мифологема инициации переплетена с мифологемой квеста, но современные герои уже не отличаются невинностью и надёжностью. Истинной причиной паломничества Дэвида на Запад является не только конфликт с отцом, но и постоянный страх перед смертью и безумием.

Чрезмерные нагрузки приводят героя к нервным срывам, гнев и депрессии. Молодой человек замечает у себя признаки душевной болезни, по-видимому, унаследованной им от матери. Смерть женщины от рака восемь лет назад стала настоящим ударом для Белла.

Под маской циника прячется чувствительная личность, которая не может справиться с несправедливостью, жестокостью и бессмысленностью существования: “I began in the dark and would no doubt end the same way. But

somewhere between beginning and end there would have to be an attempt to explain the darkness, if only to myself, no matter how strange a form the explanation would take, and regardless of consequence” [112, с. 53]. Поиск смысла бытия становится для героя навязчивой идеей.

По мере того, как Дэвид приближается к Западу, его надежды на нравственное очищение и возрождение рушатся. Все города похожи друг на друга, и все они напоминают Олд-Холли. Первозданная чистота природы потеряна навсегда. Даже в пустыне можно найти автомагистраль, а полигоны для ядерных испытаний наносят непоправимый ущерб окружающей среде.

Дон Делилло разделяет взгляды Ж. Бодрийяра на современную Америку. В своём эссе «Америка» французский философ называет США «гиперреальностью, сбывшейся утопией» [12, с. 106]. Как пишет Ж. Бодрийяр, «движение – естественное занятие для американцев. Природа – граница и место действия» [12, с. 106]. Однако, как мы видим в «Американе», иногда даже движение и стремление к переменам не приносят ожидаемого облегчения.

С точки зрения М. Остина, одного из самых известных исследователей творчества Д. Делилло, рассматриваемое произведение представляет собой «роман воспитания». Молодой герой (Дэвиду Беллу двадцать восемь лет) надеется постичь свою идентичность. Его путешествие является попыткой освободиться от оков прошлого, а фильм служит своего рода арт-терапией [176, с. 24]. Д. Коварт заявляет, что Белл является постмодернистским Одиссеем, возвращающимся в Нью-Йорк не с триумфом, а с душевной опустошённостью, чтобы затем закончить свои дни на безлюдном острове, не имеющем с Итакой ничего общего, кроме отдалённости от цивилизации [109, с. 78]. Герой так и не находит ответа на свои вопросы и не достигает просветления.

Ярчайшей особенностью постмодернистского квеста Д. Делилло является отсутствие его логического завершения. По утверждению М. Ориарда, “the quest has been literally turned inside out. The path from chaos to knowledge becomes a Moebius strip that brings the seeker back to chaos” [174, с. 5]. Это заявление является точной характеристикой романа Делилло «Грейт-Джонс-стрит». Баки

Вундерлик, главный персонаж произведения, бросает популярную рок-группу во время их гастрольного тура и возвращается в свою нью-йоркскую квартиру.

Менеджер музыканта Глобке настаивает на возвращении Баки: ‘The best thing for you is work. The tour. The road. The travel. The tour represents a survival’ [114, с. 27]. Вундерлик переживает личностный кризис, он жаждет создать мегапопулярную песню, заявляя: ‘Either I’d return with a new language for them to speak or they’d seek a divine silence attendant to my own’ [114, с. 6]. Единственным человеком, поддерживающим решение Баки, является его девушка Опель, которая говорит: ‘You stepped out of your legend to pursue personal freedom’ [114, с. 48]. Только Опель видит в своём друге обычного человека, а не рок-легенду.

В этом романе автор акцентирует наше внимание не на самом квесте, а на возвращении домой как его завершении. Однако, желание Баки добиться ещё большей популярности превращается в безумие и забвение, вызванное употреблением наркотиков.

Роман «Весы» – апофеоз постмодернистского пессимизма Д. Делилло, так как квест главного героя приводит к смерти. Убийство Кеннеди становится центральным событием романа, а Ли Харви Освальд – главным героем. В отличие от традиционных героев квеста, Ли не стремится к поиску своей идентичности или нравственному очищению. Целью его пути является убийство Президента.

Безумное желание Освальда вызвано не личной ненавистью к Кеннеди, а его стремлением прославиться. Убийца пишет в своих мемуарах: ‘The purpose of history is to climb out of your own skin’ [117, с. 109]. Дэвид Ферри, один из знакомых Освальда, кажется, понимает побуждения Ли: ‘You wanted to enter history. Wrong approach, Leon. What you really want is out. Get out. Jump out. Find your place and your name on another level’ [117, с. 215]. Для ничем не примечательного Освальда покушение на Президента представляется единственной возможностью попасть на первые страницы таблоидов.

Подобно «Весам», другой роман Д. Делилло, «Космополис», также изображает путь героя к своей смерти. Эрик Пакер, двадцативосьмилетний миллиардер из Нью-Йорка, решает сделать стрижку, что заставляет его совершить путешествие на лимузине через весь город.

Поездка Эрика занимает целый день, но количество событий и людей, которых он встречает, впечатляет. «Космополис» часто сравнивают с «Улиссом» Дж. Джойса, так как в обоих романах изображены одинокие люди, блуждающие по лабиринту мегаполиса.

Путешествие героя кажется парадоксальным ввиду того, что он находит успокоение не в роскошном особняке, а в лачуге Антонио. Возвращение к своим корням, к человеку, знающему Эрика с детства, настолько же важно, как и возвращение Одиссея на Итаку.

Страдающий от бессонницы Эрик засыпает у Антонио как ребёнок. Заключительная сцена «Космополиса» имеет сильное сходство с главой «Улисса», в которой Блум засыпает дома.

В романе «Бегущий пёс» мифологема квеста становится системообразующей. Всё действие разворачивается вокруг поиска некоего документального фильма, снятого в бункере Гитлера в последние дни его жизни. Главная героиня, Молл Робинс, обнаружив пропажу фильма, заявляет: “Even more depressing than the nature of a given quest was the likely result. Whether people searched for an object of some kind, or inner occasion, or answer, or state of being, it was almost always disappointing. People came up against themselves in the end. Nothing but themselves” [126, с. 163]. Найденная киноплёнка становится разочарованием и для самой Молл. Девушка ожидает увидеть скандальные подробности личной жизни диктатора, но её взору предстают серые будни.

В романе “The Body Artist” душевные поиски Лорен подчёркиваются её постоянными сценическими трансформациями и превращением в покойного мужа, мистера Таттла или старушку-японку. Д. Делилло демонстрирует причинно-следственную связь, выражающуюся в целом ряде как важных, так и несущественных событий, тесно переплетённых друг с другом. Например,

артистка замечает пожилую соседку-японку, и эта встреча заставляет героиню задуматься о бытии и служит стимулом для постановки. Характерной особенностью романа “The Body Artist” служит отсутствие пространственного движения, путешествие героини направлено на поиск самой себя. Мысли и воспоминания Лорен служат основой произведения.

В романах Д. Делилло традиционная парадигма квеста словно вывернута наизнанку, так как завершение путешествия героя соответствует его разочарованию и даже смерти. Постмодернистский искатель приключений мало чем напоминает традиционного невинного и самодостаточного героя. Он пессимистичен и подвержен депрессии, а его подавленное состояние служит стимулом для путешествия. В отличие от архетипного образа мифического героя, стремящегося успешно пройти инициацию, персонажи Дона Делилло пассивны и малоинициативны. Благодаря творческой типизации, автор создаёт собирательный образ среднестатистического американского обывателя.

Мифологема квеста базируется на мотиве паломничества как возвращения к истокам, при этом важную роль играют два ключевых образа: мегаполис как отправная точка путешествия, с одной стороны, и образ пасторальной Америки, символизирующий окончание пути героя, с другой. На вербальном уровне данные образы закрепляются следующими ключевыми фразами: ‘to explore America’, ‘to discover an authentic origin’, ‘Yin and Yang in Kansas’.

2.3.2. Особенности мифологемы трикстера в прозе Д. Делилло

Трикстер (англ. *trickster* – обманщик, ловкач) – архаический персонаж ранней мифологии практически всех народов. Термин «трикстер» введён в научный обиход американским антропологом П. Радином, исследователем мифологии индейцев виннебаго [цит. по 20]. Позднее, феномен «трикстера» становится объектом изучения не только этнографии, но и культурологии, философии и других гуманитарных наук.

По мнению Е. М. Мелетинского, «культурный герой с чертами первопредка и демиурга и его комический дублёр, трикстер, – центральные образы не только архаической мифологии как таковой, но и языческого фольклора в целом [58]. Нередко трикстер выступает в роли антигероя, так как он не соблюдает общепринятые правила поведения и нормы морали.

Д. А. Гаврилов акцентирует внимание на качествах трикстера: «Он [трикстер] привносит элемент хаоса в существующий порядок. Трикстер – провокатор и инициатор социо-культурного действия, иногда спутник культурного героя или сам культурный герой. Трикстер – оборотень, перевёртыш, игрок» [20, с. 364]. Способность трикстера к трансформациям в некотором роде соотносится с предложенным А. Ф. Лосевым термином «оборотничество» [51, с. 173], характеризующим большинство мифологических героев.

Фигура «трикстера» получила развитие в карнавальной культуре и комедии дель арте. Такие персонажи народного кукольного театра разных стран как Петрушка, Панч, Пульчинелла, Гансвурст несут в себе черты трикстера.

Став объектом пристального внимания этнографов и культурологов, феномен «трикстера», тем не менее, не нашёл должного отражения в трудах отечественных и зарубежных литературоведов. Исключение составляет исследование Б. Бэбкок-Эйбрахамс, которая, анализируя фигуру трикстера, отмечает: «Происходит осознание его [трикстера] роли и сущности, а описание его приключений по форме похоже на *Bildungsroman* или эволюционную повесть. Кажущаяся антиструктурность авантюрного повествования предполагает или заключает в себе такую форму или модель развития» [цит. по 20, с. 362]. Примечательно, что Б. Бэбкок-Эйбрахамс, изучая проявления мифологической фигуры трикстера в художественной литературе, не даёт достаточного количества примеров, иллюстрирующих её умозаключения. Тем не менее, необходимо отметить, что целый ряд разножанровых литературных произведений содержит ту или иную вариацию мифологемы трикстера. Примерами могут служить «Айвенго» В. Скотта, «Собака на сене» Л. де Вега,

«Улисс» Дж. Джойса, «Кролик, беги» Дж. Апдайка, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Властелин колец» Дж. Толкина, «Волхв» Дж. Фаулза, «Бродяги Дхармы» Дж. Керуака и другие произведения.

Особый интерес представляет изучение мифологемы трикстера в литературе постмодернизма, где часто меняющийся, пародийный трикстер является своеобразным воплощением всего произведения, построенного на игре стилей и жанров. Примером многопланового и многофункционального авторского использования мифологемы трикстера являются романы американского писателя-постмодерниста Дона Делилло.

Для удобства анализа экспликации мифологемы трикстера в прозе Д. Делилло представляется целесообразным разделить романы писателя на четыре группы, объединённые типологическими признаками изображённых в них вариантов трикстера.

К первой группе относится трикстер-помощник (соратник) главного героя. Образ трикстера как единомышленника основного действующего лица раскрывается в таких романах Д. Делилло как «Мао II», где трикстером выступает ассистент писателя Билла Грея Скотт, «Американа» – попутчики главного героя (Салливан, Брэнд и Скуп), «Грейт-Джонс-стрит» – писатель Эдди Фениг, «Белый шум» – профессор Мюррей Сискинд, «Крайняя зона» – студенты Анатолий Блумберг и Мина Корбетт, «Звезда Ратнера» – безумный математик Хенрик Эндор.

Особого внимания заслуживает изображение трикстера в романе «The Body Artist». В отличие от вышеупомянутых героев других произведений Д. Делилло, являющихся, хоть и в некоторой мере эксцентричными, но всё же встречающимися в повседневной жизни характерами, мистер Таттл из романа «The Body Artist» напоминает, скорее, песочного человека из немецких сказок. Приходя к главной героине, актрисе Лорен Хартке, мистер Таттл заявляет: “Coming and going I am leaving. I will go and come. Leaving has come to me” [122, с. 37]. Странные речи маленького незнакомца становятся для Лорен основой её

новой постановки «Время тела» (“Body Time”), являющейся отчаянной попыткой женщины выйти из тяжелой депрессии после смерти мужа.

Д. Делилло так и не раскрывает тайну, кто же такой мистер Таттл – плод воображения госпожи Хартке, её альтер-эго, ночной кошмар или просто шутник, следящий за женщиной и желающий довести её до сумасшествия. Однако именно трикстер в образе inferнального Таттла заставляет героиню преодолеть внутренний кризис.

Во вторую группу входит трикстер-враг главного героя. Изображение трикстера в качестве воплощения исключительно негативных черт характера наблюдается в романах Дона Делилло «Изнанка мира», «Точка омега» и «Космополис».

Серийный убийца Ричард Генри Джилки («Изнанка мира») становится звездой медиапространства Техаса, ему посвящены серии репортажей на местном телевидении. Ведя уединённую жизнь на ферме под опекой деспотичной матери, 39-летний Джилки стремится компенсировать свою ущербность, отбирая жизнь у ни в чем не повинных людей: “He came alive in them. He lived in their histories, in the photographs in the newspaper, he survived in the memories of the family, lived with the victims, lived on, merged, twinned, continued into double figures” [127, с. 382]. В данном персонаже наиболее полно отражено такое качество трикстера как пренебрежение законами и моральными устоями общества.

В романе «Точка омега» безымянный убийца лишает жизни дочь главного героя Ричарда Эльстера. Д. Делилло не даёт читателю достаточной информации о неизвестном маньяке, изображая его жестокость как результат увлечения просмотром фильмов ужасов и телевизионных новостей.

В «Космополисе» безработный неудачник Бенно Левин ненавидит своего бывшего работодателя 28-летнего миллиардера Эрика Пакера, воплощение успеха и реализованной «американской мечты». Зависть и злоба приводят к тому, что Левин из ничем не примечательного рядового американца превращается в безжалостного убийцу.

В третьей группе трикстер предстаёт травестией реального исторического лица. Отличительной особенностью прозы Дона Делилло выступает включение в канву повествования реально существовавших знаменитостей, наделённых вымышленными и, нередко, гипертрофированными качествами. Данный приём позволяет автору придать своим произведениям изрядную долю реалистичности и, в то же время, оставляет пространство для художественного вымысла. Так, в романе «Бегущий пёс» развитие сюжета построено на поиске некоего фильма, где Гитлер пародирует Чаплина: “It’s now evident that this pantomime, intended as Chaplinesque, of course is being enlarged and distorted by involuntary movements – trembling arm, nodding head, Charlie’s smile. An accurate reproduction” [126, с. 126]. Ирония заключается в том, что лицедейство тирана представляет собой «пародию на пародию»: ведь именно Чаплин прославился благодаря высмеиванию Гитлера в картине «Великий диктатор».

Один из персонажей «Бегущего пса», коллекционер Лайтборн, отмечает сходство Гитлера и Чаплина: “They were born the same week of the same month of the same year. Within days of each other” [126, с. 144]. «Оборотничество» данных действующих лиц достигает абсурда: великий артист и великий диктатор предстают практически идентичными и взаимозаменяемыми персонажами.

Другой роман писателя, «Изнанка мира», являясь масштабным эпическим полотном и, по мнению ряда критиков, одним из лучших произведений американской литературы второй половины XX века, включает в себя целый ряд знаменитостей – спортсменов, актёров, политиков и видных государственных деятелей. Переплетение реальности и вымысла, сатиры и фарса, трагических и комических элементов образует живописную картину американской действительности 50 – 90-х гг. XX в.

Наибольший интерес с точки зрения анализа мифологемы трикстера представляют два персонажа – шеф ФБР Дж. Эдгар Гувер (реальное историческое лицо) и монахиня сестра Эдгар (вымышленная героиня). Сходство данных действующих лиц романа не ограничивается созвучием их имён: оба питают патологическую ненависть к микробам, любят жёлтую прессу и

проявляют жестокость к подчинённым. Так, глава ФБР, наблюдая за демонстрацией против войны во Вьетнаме, говорит своему помощнику: “I’d like to see them maimed in the slowest possible manner. Tapes of cries and moans, which I would play to help me sleep” [127, с. 251]. Сестра Эдгар, являясь учительницей начальных классов в католической школе, часто бьёт провинившихся малышей розгами: “And she wanted to teach them fear” [127, с. 472]. Очевидно, что если проявление злобы со стороны начальника силового ведомства не вызывает большого удивления, то жестокость монахини шокирует читателя.

Даже после смерти сестра Эдгар попадает не в Рай, куда она так стремится, и не в Ад, что по справедливости заслуживает, а в некое киберпространство: “She senses the paranoia of the web, the net, she sees God. No, wait, sorry. It is a Soviet bomb she sees, the largest yield in history, a device exploded above the Arctic Ocean in 1961” [127, с. 802]. Неудивительно, что в этом киберпространстве монахиня встречает Эдгара Гувера.

Четвёртая группа включает в себя трикстера как воплощение главного героя. В таких романах Д. Делилло как «Крайняя зона», «Падающий» и «Весы» «оборотничество» трикстера достигает апогея: он «сливается» с главным действующим лицом произведения, образуя единое целое.

Талантливый футболист Гэри Харкнесс («Крайняя зона»), вспоминая школьные годы, отмечает: “I was a challenge, I guess: a piece of string that does not wish to be knotted” [115, с. 37]. Трудный подросток в драке убивает своего товарища и скитается по колледжам Америки в поисках своей идентичности и смысла жизни. В характере Гэри нет ничего героического: он презирает окружающих и принятые в обществе ценности, постоянно попадает в переделки, доставляя неприятности близким. Харкнесс сочетает в себе все черты, характерные для трикстера.

В романе «Падающий» артист-перформансист Дэвид Джениэк, прозванный Падающим, совершает прыжки с нью-йоркских небоскрёбов, используя страховочный трос и заставляя обывателей вспомнить теракт 11 сентября 2001 г. Героине произведения Лианне Падающий напоминает ангела: “Headlong, free

fall, she thought, and the picture burned a hole in her mind and heart, dear God, he was a falling angel and his beauty was horrific” [116, с. 227]. В отличие от Харкнесса, эпатазирующего публику ради удовольствия, Джениэк стремится увековечить трагические события, совершая своеобразный ритуал и словно погружаясь в атмосферу «чёрного четверга».

Подобно «Изнанке мира», роман «Весы» представляет собой причудливое смешение реальности и вымысла. Автор предлагает собственную трактовку убийства Дж. Кеннеди, уделяя особое внимание изображению Ли Харви Освальда – предполагаемого убийцы президента.

Будучи очевидцем прибытия Дж. Кеннеди в Даллас, один из персонажей, Гай Банистер, размышляет: “We’re supposed to believe he’s the hero of the age. Did you ever see a man in such a hurry to be great? All the danger is in the White House, from nuclear weapons on down. He touches a phone and worlds shake” [117, с. 89]. Очевидно, что именно Дж. Кеннеди предстаёт в «Весы» своеобразным культурным героем, неким мифическим небожителем, тогда как Освальду отведена роль трикстера.

Растиражированный средствами массовой информации образ Ли Харви Освальда как воплощения вселенского зла и жертвы коммунистической пропаганды развенчивается Доном Делилло. Автор описывает детство героя, полное лишений и одиночества. Некрасивый коротышка-заика, Ли вместе с деспотичной матерью переезжает из одного провинциального городка в другой, встречая лишь насмешки и издевательства сверстников.

Повзрослев, Освальд увлекается личностью президента, следя за всеми его выступлениями и передвижениями по стране. Молодой человек даже полагает, что у него самого с Кеннеди есть много общего: “Coincidence. Lee was always reading two or three books, like Kennedy. Did military service in the Pacific, like Kennedy. Poor handwriting, terrible speller, like Kennedy. Wives pregnant at the same time. Brothers named Robert” [117, с. 205]. Впоследствии, восхищение Ли кумиром переходит в открытую ненависть.

Неустойчивость психики и слабохарактерность Освальда привлекают внимание заговорщиков из ФБР и ЦРУ, желающих устранить президента. Один из персонажей, Дэвид Ферри, так характеризует Ли: “This boy is sitting on the scales, ready to be tilted either way” [117, с. 78]. Желая предупредить Освальда, Ферри говорит ему: “You’re a quirk of history. You’re a coincidence. They devise a plan, you fit it perfectly” [117, с. 195]. Однако Ли не верит словам друга и совершает покушение на Кеннеди.

Примечательно, что Д. Делилло изображает убийство американского президента скорее как цепь трагических событий и случайностей, а не подготовленный план. Совершив судьбоносный выстрел, Освальд размышляет в тюремной камере: “He tried to feel history in the cell. This was history out of George Orwell, the territory of no-choice. He could see how he’d been headed here since the day he was born” [117, с. 194]. Убийство Кеннеди не приносит Освальду искомого облегчения, заставляя его ещё острее почувствовать собственную ущербность.

Мифологема трикстера становится неотъемлемым компонентом большинства произведений американского писателя-постмодерниста Дона Делилло. Классическая интерпретация трикстера в качестве помощника и соратника главного героя сочетается в романах Д. Делилло с изображением трикстера как врага основных действующих лиц. Характерной особенностью мифопоэтики писателя является также травестия реальных исторических лиц, что позволяет Дону Делилло наделять знаменитостей вымышленными чертами, свойственными трикстеру и, тем самым, мифологизировать художественную реальность. В романах «Весы», «Падающий» и «Крайняя зона» «оборотничество» трикстера достигает апогея, и грань между главным героем и его альтер-эго полностью стирается.

Таким образом, мифологема трикстера на образном уровне реализуется в виде корреляции следующих компонентов: трикстер-помощник (соратник) главного героя, трикстер-враг главного героя, трикстер-травестия реального исторического лица, трикстер-воплощение главного героя. На вербальном

уровне данные образы закрепляются с помощью следующих ключевых фраз: ‘an accurate reproduction’, ‘coincidence’, ‘hero of the age’.

2.4. Выводы по Разделу 2

Одним из этапов комплексного анализа мифопоэтики Дона Делилло и, в частности, описания созданной автором мифологической модели Америки, выступает определение основных групп мифологем, составляющих основу творчества писателя и эксплицируемых на сюжетно-тематическом, образном и вербальном уровнях произведений данного автора.

В ходе исследования были выделены следующие группы мифологем, реализуемые на сюжетно-тематическом уровне текста: космогонические, включающие в себя мифологемы творца, Вавилонской башни (метаязыковая рефлексия) и города, эсхатологические (мифологемы войны, пустыни и мессии) и героические (мифологема пути (квеста) и мифологема трикстера). Необходимо отметить, что мифологема города, строго говоря, может быть отнесена и к разряду эсхатологических, так как в романах Д. Делилло город предстает как воплощение порядка и гармоничного устройства, так и как символ хаоса постмодернистского бытия. Доминантной группой в творчестве писателя выступают эсхатологические мифологемы, отражающие апокалиптическую направленность постмодернистской литературы, в частности, мифологемы войны и мессии.

На образном уровне мифологическая модель Америки, созданная Доном Делилло, носит более стратифицированный характер. Мифологема творца строится на трёх основных образах: образе творца-демиурга, образе циничного представителя постмодернистского искусства и образе непритязательного ценителя массового искусства. Визуализация данных образов на вербальном уровне достигается благодаря вплетению автором в канву произведений следующих ключевых фраз: ‘dictator’, ‘to injure people’, ‘collective perception’ и др. Мифологема Вавилонской башни основывается на двух интерпретациях:

язык как сакральный дар и язык как объект постмодернистской игры автора. На вербальном уровне данные трактовки «закрепляются» посредством таких слов и фраз как ‘offering’, ‘mysterious’, ‘deeply woven structure’ и др.

Мифологема города реализуется благодаря трём ключевым образам: город – образец гармонии и упорядоченности (‘a neat and pleasant town’, ‘monoxide spirit’); город – воплощение Хаоса, Вавилон (‘whore of a city’, ‘sweet old Babylonian movie’, ‘insanity and violence’); небоскрёб как неотъемлемый элемент мегаполиса (‘spiritually oppressive’).

Эсхатологическая мифологема лестницы строится на образе восхождения к Богу, некоего нравственного очищения (‘omega point’), тогда как для мифологемы воды характерна корреляция с образом библейского потопы (‘world awash’). Пустыня в прозе Дона Делилло предстаёт как символ вечности (‘heartbreaking beauty’, ‘simple and clear solution’). Мифологема войны (терроризм), один из ключевых компонентов мифологической модели Америки, реализуется благодаря следующим образам: инфернальный образ Америки как инициатора войн и вооружённых конфликтов (‘unimaginable weapon’), Америка – объект террористических атак (‘total destruction’), образ террориста (‘solitary outlaw’). Мифологема мессии на образном уровне включает в себя следующие компоненты: американцы – народ, избранный Богом (‘great power’), сумасшедший / блаженный мессия (‘death circus’, ‘stop the world’), террорист-мессия (‘violence is a form of rebirth’), мессия-деятель искусств (‘picture burned a hole in her mind’), священник / сектант-мессия (‘blessed’), политический деятель-мессия (‘true father’), мессия-обыватель (‘thought of the American irrelevance’) и образ Падающего (‘Lucifer’, ‘horrific beauty’). Очевидно, что мифологема мессии на образном уровне является самым структурированным компонентом созданной Доном Делилло мифологической модели Америки.

Героическая мифологема квеста основывается на двух базовых образах: мегаполис как отправная точка паломничества героя и образ пасторальной Америки, символизирующий окончание пути (‘Yin and Yang in Kansas’). Мифологема трикстера и связанная с ней мифологема инициации строятся на

образах трикстера-помощника (соратника) главного героя, трикстера-врага главного героя ('he lived with the victims'), трикстера-травестии реального исторического лица ('an accurate reproduction', 'Chaplinesque pantomime'), трикстера-воплощения главного героя ('coincidence', 'hero of the age').

Для создания мифологической модели Америки писатель также использует особые техники построения хронотопа и нарратива, которые тесно связаны с проанализированной выше экспликацией мифологем на сюжетно-тематическом, образном и вербальном уровнях текста, что будет прослежено в третьем разделе данного диссертационного исследования.

РАЗДЕЛ 3. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ И ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ МИФА В РОМАНАХ ДОНА ДЕЛИЛЛО

3.1. Природа и специфика мифологического времени и пространства

Комплексный анализ мифопоэтики Дона Делилло невозможен без исследования особенностей экспликации мифа на хронотопическом и нарративном уровнях произведения. Очевидно, что для этого необходимо изучить специфику мифологического и постмодернистского повествования, а также функционирование категорий времени и пространства в мифе и современной художественной литературе. Проза Д. Делилло органично объединяет в себе как элементы мифа, так и сугубо постмодернистские приёмы и техники, что автор исследования намерен наглядно продемонстрировать в данном разделе, опираясь на лингвосинергетический метод анализа художественного произведения.

Вопрос о природе и характере мифологического времени инициирует научные дискуссии и не поддаётся единообразному и общепризнанному толкованию в среде литературоведов, философов, культурологов и других представителей гуманитарной области знания.

Можно выделить несколько подходов к интерпретации феномена мифологического времени: 1) время в мифе – циклическое (А. Ф. Лосев, Я. В. Погребная, Х. Биренбаум); 2) время может выступать и циклическим, и линейным (С. Ю. Неклюдов); 3) апология одновременности прошлого, настоящего и будущего (М. И. Стеблин-Каменский, Я. Лукашевская); 4) мифологическое время – застывшее монументальное образование (Ю. Кристева, Ж. Бодрийяр, А. Л. Баркова).

Я. В. Погребная, аргументируя циклическую временную природу мифа, отмечает: «Мифологическое время наделяется признаками цикличности, возобновляемости, неизменности, иллюзорности протекания, которое означает

не изменение, а повторение» [69]. Исследовательница указывает на тот факт, что Ф. Боас считал концепцию времени как цикла категориальным признаком мифа.

С подобной точкой зрения согласен и А. Ф. Лосев, сформулировавший такие свойства мифологического времени как «неразрывность с вещами и даже подчинённость им; неоднородный, то растянутый, то уплотнённый характер; отсутствие вопроса о начале или конце времени; принцип наличия всего во всём; всеобщая взаимопревращаемость вещей; неразделённость причин и следствий во временном потоке; чудесно-фантастический характер каждого мгновения» [51, с. 32 – 33]. Учёный также уделяет внимание описанию роли личности, выступающей не субъектом, а объектом глобального мифологического хронотопа, некой безликой частью целого, не обладающей никакой спецификой.

Американский учёный Х. Биренбаум предлагает следующую классификацию видов мифологического времени: первозданное время (*primeval time*), включающее в себя вымышленное историческое (*fictive history*) и идеальное (*ideal time*) время; последовательное настоящее (*consecutive present*); символическое абсолютное (*symbolic absolute*); периодическое время (*periodic time*), подразделяющееся на целое (*whole time*) и ритмическое (*rhythmic time*) время [101, с. 60]. Первозданное время относится к незапамятным временам первотворения. Вымышленное историческое время пробуждает ностальгию по славным деяниям героев старины, тогда как идеальное время сопряжено с категорией длительности и овеяно ореолом романтичности и таинственности.

Последовательное настоящее время, в трактовке Х. Биренбаума, представляет собой «переживание» былых событий современным читателем или исследователем мифа в процессе изучения и ознакомления с мифологическим культурным наследием. Символическое абсолютное время – синхронное, оно не обладает продолжительностью, но может быть цикличным.

По мнению Х. Биренбаума, периодическое время включает в себя целое (отдельная эпоха представляет собой микрокосм, часть, символизирующую весь космос) и ритмическое время (повторяющиеся мотивы). Рассуждая о роли

мифологического времени, учёный отмечает: “It is certainly one of the chief functions of both ritual and myth to affirm and reaffirm the roots of human time in presentness. In ritual and in the recital of myths the distinction between the present and the past becomes irrelevant” [101, с. 63]. Очевидно, что Х. Биренбаум рассматривает мифологический хронотоп не как изолированный объект, а в качестве одного из важнейших факторов современной картины мира.

В своей статье «Структура и функция мифа» С. Ю. Неклюдов пишет: «Профанное время даже может быть представлено как проекция мифологического – в известном смысле они параллельны. Возникновение из хаоса космоса (ситуация абсолютного мифологического прошлого) прямо воспроизводится в обряде (т. е. «в настоящем»), когда устанавливается соответствие ритуального и мифологического времени. Следовательно, происходит возвращение из «настоящего» в «прошлое», причём обе «нулевые точки» – начало времени и центр пространства – в определённых случаях совпадают» [63]. В отличие от Я. В. Погребной, А. Ф. Лосева и Х. Биренбаума, С. Ю. Неклюдов, кроме циклического мифологического времени, выделяет также «разомкнутое» линейное, например, христианская апокалиптика.

В качестве важнейшей характеристики мифологического времени М. И. Стеблин-Каменский и Я. Лукашевская выделяют одновременность прошлого, настоящего и будущего. Данную особенность хронотопа Я. Лукашевская называет симуптенцией: «Симуптенция – одновременность мифологического прошлого, реального настоящего, мнимого будущего и извечно повторяющегося ритуализированного бытия» [54, с. 2]. Сходную мысль озвучивает и А. Хезджедаль: «Миф соотносится с прошлым, но в то же время он объясняет настоящее и ещё будущее. В мире мифа нет различия между настоящим и прошлым. The myth is timeless. Миф наглядно разъясняет, что «теперь» и «потом» – одновременны» [цит. по 54, с. 3]. Подобно Х. Биренбауму, А. Хезджедаль акцентирует внимание на связи мифологического понимания времени с современным мировосприятием.

По мнению М. И. Стеблина-Каменского, «время в эддических мифах сплошь и рядом прерывно, не бесконечно, не единообразно и обратимо (...) Мифологическое прошлое как бы совпадает с настоящим. Представление об обратимости времени не менее архаично, чем представление о том, что оно конечно» [72, с. 23]. Учёный также отмечает, что отсутствие противопоставления прошлого и настоящего будущему обуславливает возникновение внутренней точки зрения на время.

Ю. Кристева, Ж. Бодрийяр и А. Л. Баркова рассматривают мифологическое время в качестве универсального ментального конструкта, мало подверженного изменениям и каким-либо внешним воздействиям. В частности, в «Разрушении поэтики» Ю. Кристева пишет: «Мифологическая темпоральность не имеет двух ступеней, ибо в ней нет предшествования и одновременности, прошедшего и настоящего, рассказывания и готового высказывания. В мифологической модели властвует один-единственный монументальный Хронос» [45, с. 569]. Данная точка зрения перекликается с тезисом А.Ф. Лосева об отсутствии каузальности в мифологическом хронотопе.

Как полагает видный французский философ Ж. Бодрийяр, «нам необходимо видеть прошлое, видимый континуум, видимый миф происхождения, который убеждал бы нас в нашей смертности» [13, с. 16]. «Мифологический континуум» Ж. Бодрийяра, как и «монументальный Хронос» Ю. Кристевой, выступает воплощением идеального времени.

По мнению А. Л. Барковой, «время мифа лишено протяжённости – это либо вечное настоящее, либо эпоха первотворения, т. е. период, когда времени не было» [7, с. 11]. Очевидно, что данная точка зрения резко противоречит концепции цикличности мифологического времени, постулируемой А.Ф. Лосевым, Я.В. Погребной и Х. Биренбаумом.

Необходимо отметить, что описание мифологического пространства носит более унифицированный характер, чем характеристика мифологического времени. Такие исследователи как Ю. Лотман, Б. Успенский, М. Стеблин-

Каменский, В. Топоров и другие указывают на прерывистость и замкнутость мифологического пространства.

В частности, в совместном труде «Миф-имя-культура» Ю. Лотман и Б. Успенский пишут: «Мифологическое пространство представляется не в виде признакового континуума, а как совокупность отдельных объектов, носящих собственные имена. В промежутках между ними пространство как бы прерывается» [52, с. 63]. Учёные также отмечают, что мифологическое пространство всегда невелико и замкнуто.

М. И. Стеблин-Каменский полагает, что мифологическое пространство «прерывно и конечно, в эддических мифах и мир в целом – это только кусок пространства или совокупность его кусков. Поскольку пространство представлялось конечным, мир эддических мифов был мал и тесен» [72, с. 26]. Автор подчёркивает, что в мифе отсутствует дихотомия мысленно осознаваемого и чувственно воспринимаемого пространства, характерная для современного мировоззрения.

По мнению В. Н. Топорова, «в архаической модели мира пространство оживотворено, одухотворено и качественно разнородно. Оно не является идеальным, абстрактным, пустым, не предшествует вещам, его заполняющим, а наоборот, конституируется ими (...) Мифологизирующие объекты, заполняющие пространство и конституирующие его, выстраивают в пределах общего пространства некое семантическое пространство определённой структуры» [79, с. 341 – 342]. В. Н. Топоров справедливо отмечает, что мифологическое пространство и время неразделимы; они образуют неразрывное единство – хронотоп.

Такие исследователи как С. Ю. Неклюдов, Л. А. Баркова и Х. Биренбаум усматривают чёткое деление мифологического пространства на центр и периферию. В частности, С. Ю. Неклюдов отмечает: «Одно из главных свойств мифологического пространства – его качественная неоднородность, наличие в нём сакрального центра и потенциально враждебной периферии; таково, например, пространство, описываемое фольклорными текстами. Подобное

пространство прерывисто, разделено многочисленными рубежами, впрочем, зыбкими, подвижными, зависимыми, в частности, от суточного и календарного времени» [63, с. 7]. Подобно В. Н. Топорову, С. Ю. Неклюдов подчёркивает взаимосвязь и взаимозависимость мифологического времени и пространства.

В своей монографии «Миф и мышление» Х. Биренбаум пишет: “An important motif of non-linear space, within the ‘middle world’ of earth, is a point said to be the center of the world called by mythologists (in the Greek word) the *omphalos*, or navel” [101, с. 55]. Исследователь полагает, что основой пространственной мифологической картины мира выступает так называемый «пуп Земли». Этот центр мироздания является одновременно и точкой отсчёта мифологического времени, началом эпохи первотворения.

По мнению Л. А. Барковой, «мифическое пространство воплощает представление о «своём» мире как о центре, со всех сторон окружённом иным миром. Необходимость мифологической защиты от «чужого» мира порождает образ «мировой ограды» как воплощения сил Порядка в противоположность Хаосу» [7, с. 36]. Очевидно, что прерывистость мифологического пространства обусловлена наличием в нём разделительных элементов.

3.2. Принципы построения и функционирования мифологического нарратива

Особенности мифологического повествования стали объектом исследования таких учёных как Дж. Кэмпбелл, Е. М. Мелетинский, М. И. Стеблин-Каменский, В. Шмид, Ю. Кристева и многих других.

В частности, Дж. Кэмпбелл в своём масштабном труде «Герой с тысячью лиц» акцентирует внимание на цикличности мифологического повествования, включающего в себя такие элементы как отъезд, инициация и возвращение. Так, начало путешествия героя сопряжено с пересечением преграды (“the crossing of the First Threshold”) и соответствует его последующему возвращению (“the crossing of the Return Threshold”) [105, с. 7]. Результатом прохождения

мифологическим героем череды испытаний и возвращения домой (завершённый повествовательный цикл) становится преобразование основного действующего лица и приобретение им новых качеств и возможностей.

Анализируя основные особенности мифологического повествования, Ю. М. Лотман замечает: «Для многих мифов или текстов раннего Средневековья будет характерна повышенная роль начала, как основной границы. Это будет соответствовать противопоставлению существующего как сотворённого несуществующему как несотворённому» [53, с. 205]. Учёный также подчёркивает роль монтажа разнородных элементов как продуктивного средства мифологического нарратива.

Е. М. Мелетинский, наряду с монтажом, выделяет такие свойства мифологического повествования как «универсальная повторяемость определённых ролей и ситуаций и невозможность изменить одну-единственную ситуацию» [58, с. 53]. Автор полагает, что мифы обладают поэтикой повторений и замещений.

Мысль об унифицированном и строго регламентированном характере мифа развивает и К. Леви-Стросс: «Мифы не имеют авторов. Когда миф рассказан, индивидуальные слушатели получают сообщение, пришедшее, собственно говоря, ниоткуда» [цит. по 54, с. 5]. Очевидно, что французский учёный сводит роль нарратора в мифологическом повествовании к минимуму.

Я. Лукашевская отмечает, что миф как повествование строится на принципе «часть вместо целого» и «принципе партиципации – всеобщей сопричастности всего и вся» [54, с. 2]. Данные характеристики мифологического нарратива сопряжены с повторяемостью определённых элементов и монтажом.

По мнению Ю. Кристевой, «в мифологической модели история сливается с дискурсом, вырабатывается в нём, посредством него и благодаря ему, поэтому дискурс невозможно помыслить отдельно от истории (от дискурса). В этой модели нет такого субъекта, который сделал бы своим прошедшее время истории или настоящее время дискурса; они сливаются в единой практике, где Целое (Бог) и части (Люди) образуют диалектический кругооборот» [45, с. 569].

Необходимо отметить, что Ю. Кристева, как и Я. Лукашевская, указывает на функционирование в мифологическом нарративе принципа «часть вместо целого».

В своём исследовании «Структура и функция мифа» С. Ю. Неклюдов пишет: «Хорографический принцип пространственных описаний заключается в том, что наблюдатель представляет себя находящимся в центре мира. Обычно миф в своей заключительной части фиксирует скачкообразный переход из одной пространственно-временной системы в другую, от единичных событий мифологических и повторяемости профанных» [63, с. 43]. Очевидно, что взгляды С.Ю. Неклюдова на природу мифологического нарратива противоречат позиции К. Леви-Стросса, отстаивающего свою убеждённость в отсутствии у мифов авторства.

В качестве одного из признаков мифологического повествования М. И. Стеблин-Каменский выделяет «обратную перспективу», соответствующую «хорографическому принципу», сформулированному С. Ю. Неклюдовым: «Суть обратной перспективы заключается в том, что объект изображается таким, как он существует сам по себе, а не таким, как он кажется наблюдающему его художнику. Художник как бы помещает себя внутрь изображаемого, образует с ним одно целое, а не смотрит на него со стороны, противопоставляя себя ему. В мифе пространственные представления транспонированы в повествование. Тем не менее и в мифе прослеживается то, что было названо внутренней точкой зрения на пространство» [72, с. 28]. Изучая эддические мифы, учёный подчёркивает их фрагментарность и отсутствие эволюции, развития основных персонажей.

В. Шмид в «Нарратологии» пишет: «Орнаментальная проза – это не поддающийся исторической фиксации результат воздействия поэтических начал на нарративно-прозаический текст. Благодаря своей поэтичности орнаментальная проза предстаёт как структурный образ мифа (...) Орнаментальная проза реализует мифическое отождествление слова и вещи как в иконичности повествовательного текста, так и в сюжетных развёртываниях

речевых фигур, таких как сравнение и метафора. Повторяемости мифического мира в орнаментальной прозе соответствует повтор формальных и тематических признаков» [87, с. 251 – 252]. Примером орнаментальной прозы, по мнению исследователя, является повесть Е. И. Замятина «Наводнение». В качестве основных признаков мифологического повествования В. Шмид называет лейтмотивность и эквивалентность.

Подобную мысль высказывает и Н. Кожевникова: «При достаточно разработанном сюжете лейтмотивы существуют как бы параллельно ему, при ослабленном сюжете лейтмотивность заменяет сюжет, компенсирует его отсутствие» [цит. по 87, с. 252]. Очевидно, что орнаментальная проза тяготеет к отражению тематических и сюжетных соотношений в презентации наррации.

По мнению В. Шмида, «орнаментальная проза стирает оппозицию между выражением и содержанием, внешним и внутренним, периферийным и существенным, превращая чисто звуковые мотивы в тематические элементы или же развёртывая словесные фигуры в сюжетные формулы» [87, с. 252]. Фрагментарность орнаментальной прозы влечёт за собой ослабление событийности.

В прозе Дона Делилло лейтмотивность и повторяемость нарратива наиболее чётко выражены в романах «Падающий» (многократное воспроизведение событий 11 сентября 2001 г.) и «Весы» (убийство Дж. Кеннеди).

3.3. Категории времени и пространства в философии и литературе постмодернизма

Отсутствие единой трактовки феномена постмодернистского времени и пространства обусловлено наличием диаметрально противоположных взглядов на их природу. Так, время в литературе постмодернизма характеризуется как «вечное», застывшее настоящее (Б. Бёрд, С. Коннор), как проявление некой философской категории – темпоральности (Ю. Кристева, Ж. Бодрийяр,

П. Рикёр), как фрагментарное, практически не поддающееся описанию явление современной действительности (П. Во, Е. А. Стеценко, М. Саруп, С. Сим).

В своём исследовании Б. Бёрд пишет: “In reality, past, present and future may exist as part of a single, present instant” [100, с. 297]. Учёный приводит цитату известного философа-позитивиста Анри Бергсона, называющего время «чистой длительностью» (‘pure duration’), суть которого заключается в смешении различных временных пластов (“the fusion of both the present and past states into an organic whole”) [100, с. 298]. Очевидно, что данная трактовка постмодернистского времени соотносится с интерпретацией времени мифологического, предложенной М. И. Стеблиным-Каменским и Я. Лукашевой.

По мнению С. Коннора, “the perpetual present of postmodernism is mapped, dense with retrospection and forecast. The present (as of old) is all there is, but now it includes all time. There is nothing absent from this present, which makes it curiously spectral. The present can start to age, to become old before its time” [191, с. 10 – 11]. Автор называет постмодернистское время «антивременем» (counter-time), указывая на его искажённый, симуляционный характер.

Известный теоретик постмодернизма Ж. Делёз также полагает, что ведущую роль в современном мировосприятии играет именно настоящее время: «Всякое будущее и прошлое таковы лишь в отношении к определённом настоящему. Всегда есть более обширное настоящее, вбирающее в себя прошлое и будущее» [цит. по 89, с. 595]. Необходимо отметить сходство данной точки зрения с принципом симуптенции (одновременности прошлого, настоящего и будущего), характерным для мифологического хронотопа. Однако, если в мифе ключевую роль играет повторяемость прошлого, то в постмодернизме акцент делается на примате настоящего, в котором присутствует прошлое.

Ю. Кристева предлагает рассматривать постмодернистский хронотоп в качестве базиса для построения семиотической теории (хронотеории и топотеории). По мнению Ю. Кристевой, «в романе можно выделить два типа

темпоральности (дистрибутивного или автореферентного). Темпоральность первого рода (...) составляет нить рассказа, его линейность, каузальность и мотивацию (...) Темпоральность второго рода находит выражение в дистрибутивном высказывании; это темпоральность слова» [45, с. 565]. Автор стремится связать хронотоп с постмодернистским нарративом, тем самым отодвигая характеристики времени и пространства как таковых на второй план.

В своём труде «Симулякры и симуляция» Ж. Бодрийяр пишет: «Наше время никогда уже больше не будет временем длительности, наша единственная темпоральность – это темпоральность ускоренного цикла и повторной цикличности, темпоральность кругового потока и транзита флюидов» [13, с. 87]. Данная трактовка постмодернистского времени диаметрально противоположна взглядам А. Бергсона, упомянутым выше.

Исследуя особенности постмодернистского хронотопа, П. Рикёр отмечает: “Time cannot be directly spoken of, but must be instead mediated by the indirect discourse of narration” [181, с.65]. Теоретические построения П. Рикёра ближе философским рассуждениям Ю. Кристевой и Ж. Бодрийяра, нежели собственно литературному анализу.

Характерные особенности постмодернистского времени становятся объектом исследования таких учёных как Дж. Х. Миллер, М. Карри и др. В частности, Дж. Х. Миллер использует биологический термин «анастомозис», обозначающий сложную систему кровеносных сосудов, для описания специфики хронотопа в литературе постмодернизма: “Anastomosis marks: (a) the interconnection between past, present, and future; (b) the interconnection of each person to all the previous generations back to Adam and Eve” [цит. по 151, с. 8]. Автор также выделяет такую особенность постмодернистского хронотопа и мировосприятия в целом как «презентизм»: “Presentism refers to a radical overemphasis or privileging of the present over what is perceived to be a less culturally and technologically effectual past” [цит. по 151, с. 81]. Подобно Б. Бёрду и С. Коннору, Дж. Х. Миллер акцентирует внимание на роли настоящего времени в постмодернистском хронотопе.

М. Карри предлагает термин «реконтекстуализация» для характеристики категории времени в литературе постмодернизма: “The notion of postmodern style as ‘accelerated recontextualisation’, or the recycling of the increasingly recent past, is one model on which the present is understood as the bearer of historical traces (...) The point about accelerated recontextualisation, however, is that this gap becomes increasingly, of not infinitely, short, so that the temporal distance between an original and its recontextualisation is abolished altogether” [110, с. 10]. Нельзя не отметить сходства принципа реконтекстуализации с ритуальным воспроизведением мифа, направленным на погружение в эпоху первотворения и до сих пор практикуемым некоторыми племенами и народностями.

Целый ряд исследователей называет фрагментарность и отсутствие чёткой структуры важнейшими признаками постмодернистского времени. По мнению Р. Палмера, “postmodernism insisted on fragmentation and a skeptical awareness of historical truth as it explored new modalities of consciousness, fragmentary time, and multi-perspectival spaces” [177, с. 15]. Подобную мысль высказывает и М. Саруп: “Schizophrenic experience is an experience of isolated, disconnected material signifiers which fail to link up into a coherent sequence. The schizophrenic, in short, experiences a fragmentation of time, a series of perpetual presents” [146, с. 147]. Оба автора считают фрагментарность фактором, затрудняющим изучение и анализ постмодернистского хронотопа.

С. Сим пишет: “Postmodernist fiction does not just disrupt the past, but corrupts the present too. It disorders the linear coherence of narrative by warping the sense of significant time, *kairos*, or the dull passing in ordinary time, *chronos*” [194, с. 124]. В отличие от Б. Бёрда и С. Коннора, С. Сим полагает, что настоящее время в постмодернистском хронотопе не является преобладающим; подобно прошлому и будущему, оно зыбко и подвижно, меняясь каждую секунду.

По мнению Е. А. Стеценко, «в мире хаоса без формы, границ и стабильности исчезает и стрела времени, которое уподобляется однородному пространству, где свободно перемещаются фрагменты прошлого, настоящего и будущего. При этом и человеческая история оказывается хаосом фрагментов,

случайных событий, индивидуальных судеб, утрачивая даже архаическую связь с природными циклами» [74, с. 82]. В монографии «Концепты хаоса и порядка в литературе США: от дихотомической к синергетической картине мира» Е.А. Стеценко отмечает: «При нарушении причинно-следственных связей время может обрести способность к обратному движению, а понятие детерминизма наполниться новым, иногда совершенно парадоксальным смыслом. Движение событий настолько стремительно и ускоренно, что прошлое, настоящее и будущее набегают друг на друга и переплетаются, как переплетаются различные трактовки и оценки происходящего» [73, с. 180]. Среди важнейших признаков постмодернистского времени автор называет отсутствие каузальности и детерминизма.

В «Энциклопедии постмодернизма» для характеристики хронотопа используется термин «переоткрытие времени», предложенный И. Пригожиным: «Переоткрытие времени – феномен современной культуры, связанный с актуализацией проблемы темпоральности (...) Постмодернизм преемственно продолжает не художественную традицию модернизма, с её программным отказом от идеи прошлого, от идеи преемственности, а вместе с ними – и от идеи времени как такового, но традицию неклассической философии, глубинным образом ориентированной на осмысление феномена времени. Речь идёт об отказе от линейного осознания времени, предполагающего понятия минувшего и грядущего, и от основанного на нём линейного прочтения истории как необратимо развёрнутой из прошлого через настоящее в будущее» [89, с. 683 – 684]. Постмодернизм заявляет о своём вневременном статусе.

Французский философ Ж. Делёз в «Логике смысла» предлагает рассматривать постмодернистскую темпоральность в качестве оппозиции Хаоса и Хроноса, причём Хронос конституируется цепочкой отдельных событий – эонов: «Эон – это прошлое-будущее, которое в бесконечном делении абстрактного момента безостановочно разлагается в обоих смыслах-направлениях сразу и всегда уклоняется от настоящего. Есть два времени: одно составлено только из сплетающихся настоящих, а другое постоянно разлагается

на растянутое прошлое и будущее (...) Одно – циклично, другое – чистая прямая линия на поверхности» [28, с. 117]. Несмотря на свою сложность и кажущуюся уникальность, исследовательская позиция Ж. Делёза вполне укладывается в рамки концепции «переоткрытия времени», ставшей программным пунктом постмодернистской философии.

Подобно вопросу о темпоральности в постмодернизме, вопрос о сущности и природе пространства также вызывает множество дискуссий. Существует несколько точек зрения на эту проблему: 1) постмодернистское пространство – открытое и лишённое центра (Ж. Делёз, Э. Гваттари); 2) постмодернистское пространство – замкнутое (Ю. Кристева, Ж. Бодрийяр); 3) апология множественности постмодернистских пространств (Р. Палмер, Дж. Мёрфет, П. Рикёр, И. Гомель и многие другие).

Французские философы Ж. Делёз и Э. Гваттари трактуют пространство как «децентрированное и открытое для территориализации» [29, с. 93]. Такая точка зрения получила название «ацентризм»: «Ацентризм – фундаментальная установка постмодернистской философии, базирующаяся на радикальной критике классических представлений о структурности и фундированная отказом от презумпции наличия выделенных (как в топологическом, так и в аксиологическом отношениях) точек и осей пространственной и семантической среды» [29, с. 102]. Необходимо отметить, что деструктивный пафос постмодернизма исключает возможность анализа хронотопа, видя в нём лишь скопление случайных фрагментов, не поддающихся описанию.

Противоположную точку зрения высказывает Ю. Кристева: «Романное пространство – это пространство скитаний по замкнутому кругу. Амбивалентный герой (...) путешествует в амбивалентном и замкнутом пространстве. Романное пространство, открытое (по горизонтали), но и более закрытое, чем эпическое, как бы умножается до бесконечности и в то же время подчиняется некоему ограничению, программирующему роман: главный герой обязательно возвращается в исходную точку своих странствий, где его ждёт поражение, и всё приходится начинать с начала» [45, с. 572 – 573]. В видении

Ю. Кристевой, пространство в постмодернистском романе служит фоном для циклического нарратива.

Подобную мысль высказывает и Ж. Бодрийяр: «Гиперпространство симуляции характеризуется цикличным повторением событий, которые, в свою очередь, образуются из орбитальной циркуляции моделей (...) Наиболее значимой характеристикой гиперреального пространства представляется его регулируемость генетическим или бинарным кодом» [13, с. 14 – 15]. Примечательно, что, будучи видным теоретиком постмодернизма, Ж. Бодрийяр, в отличие от своих единомышленников, не отказывается от идеи бинарности.

Концепция множественности постмодернистских пространств находит своё отражение в трудах Р. Палмера ('multi-perspectival spaces') [177, с. 13], М. Фуко ('heterotopias') [139, с. 332] и других исследователей. В частности, М. Фуко пишет: "Heterotopias are real places that bring into focus the interrelationship of other spaces and slices of time as structures of the social order" [139, с. 332]. В качестве примера гетеротопии Фуко приводит постмодернистский мегаполис, где сосуществуют ультрасовременные деловые центры и бедные районы.

Близким «гетеротопии» М. Фуко становится термин «атопия», предложенный Р. Робинсоном: "Atopia suggests an anomalous nowhere place, which does exist, but which evades the taxonomising language of sovereign spatial histories. Nowhere is a political territory which is given aesthetic form" [цит. по 140, с. 11]. Подобно М. Фуко, Робинсон считает социальное неравенство одной из причин формирования неоднородного пространства.

Такие отечественные и зарубежные учёные как А. Б. Темирболат, Ю. А. Иванова, В. Г. Новикова, Л. С. Яковлев, Хилари П. Данненберг, И. Гомель продолжают традицию анализа времени и пространства как неразделимого единства, т. е. хронотопа. Ещё М. М. Бахтин, автор самого термина «хронотоп», в своём труде «Формы времени и хронотопа в романе» писал: «Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию в литературе. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым, пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории.

Приметы времени раскрываются в пространстве, а пространство осмысливается и измеряется временем» [10, с. 234]. Очевидно, что М.М. Бахтин предвосхитил взгляды постмодернистов на природу времени и пространства.

А. Б. Темирболат, анализируя особенности релятивистской концепции в современном литературоведении, выделяет следующие формы хронотопа: «а) циклический хронотоп, который подчёркивает идею вечной повторяемости и круговорота пространства и времени; б) линейный хронотоп, выражающий идею историзма, поступательного движения от прошлого к настоящему и будущему; в) хронотоп вечности, создающий в художественном мире ситуацию покоящегося пространства и остановившегося времени (...) время в нём существует всё сразу, пространство предстаёт как состояние, в котором одновременно потенциальны все пространства; г) нелинейный хронотоп, раскрывающий идею многомерности бытия» [76, с. 7 – 8]. В постмодернизме функционируют все вышеуказанные формы хронотопа, причём возможна ситуация их пересечения и наложения друг на друга.

По мнению В. Г. Новиковой, «одной из особенностей современного мышления является отношение к времени не как к длительности, а как к пространству, по которому можно путешествовать» [64, с. 314]. Теоретически проблема времени-пространства в этом ключе разрабатывается в трудах французских философов Ж. Деррида и Ж. Делёза, указывающих, что в художественной литературе данное явление находит выражение в виде придания одновременности событиям прошлого и настоящего, нивелирования чётких временных границ и рамок.

Как полагает Л. С. Яковлев, «на основе пространственно-временных связей в романе можно выделить три сосуществующих уровня хронотопа: топографический хронотоп, психологический хронотоп и метафизический хронотоп. Топографический хронотоп связан с элементами авторской тенденциозности в романе, с узнаваемостью в романе конкретного исторического времени и места, а также событий. Топографический хронотоп является хронотопом сюжета, он делит роман на ряд пространственно-

временных единиц, соответствующих сюжетным ходам. С топографическим хронотопом тесно связан психологический хронотоп – хронотоп персонажей. Метафизический хронотоп – уровень описания и создания метаязыка» [90, с. 6]. Очевидно, что в литературе постмодернизма именно метафизический хронотоп приобретает особую роль.

Х. П. Данненберг отмечает: “The more abstract phenomenon of time is often conceptualized in spatial terms; time is conceived of as a path; decisions and turning points in (auto)biography and history are conceptualized as diverging paths or forks in a road” [111, с. 252]. В качестве примера художественного воплощения подобного хронотопа автор исследования приводит роман Х. Л. Борхеса «Сад расходящихся тропок».

Подобное мнение разделяет и И. Гомель: “Jorge Luis Borges creates the spatial icons of postmodernism – the microcosmic Aleph, the endless Garden of the Forked Paths, and the infinite Library of Babel (...) There is no separate space and time at all but only spacetime, a unified medium of the universe” [140, с. 3]. Автор считает, что хронотоп в романе Х. Л. Борхеса стал топосом, знаковым образом постмодернистской литературы.

Таким образом, постмодернистская интерпретация категорий времени и пространства, уходящая корнями в теорию хронотопа М. М. Бахтина, на данный момент характеризуется многообразием подходов и трактовок. Для описания постмодернистского хронотопа предлагаются такие термины как «гетеротопия», «анастомозис», «презентизм», «реконтекстуализация» и др.

3.4. Проблема диверсификации и классификации постмодернистского нарратива

Исследованию характеристик постмодернистского повествования, в частности, фрагментарности, итеративности (итерабельности), деконструкции, посвящены труды И. П. Ильина, Е. А. Стеценко, И. Б. Елисеевой, К. Харта, С. Сима и других отечественных и зарубежных учёных.

Рассуждая о природе фрагментарности, К. Харт отмечает: «Фрагментарность не имеет скрытого центра, вокруг которого она вращалась бы, поскольку каждый фрагмент существует только в его связи с другими. Она соблюдает и отстаивает интервал, разрыв, даже тишину, отделяющую один фрагмент от другого (...) Морис Бланшо различает фрагментарность и фрагмент. Если фрагмент – часть целого, то фрагментарность не может быть собрана в какое бы то ни было единство и существует в состоянии отношений без отношений» [82, с. 114; 219]. Данная точка зрения сопоставима с синергетическим толкованием фрактала, состоящего из граней, но не равного их сумме.

Термин «деконструкция», введённый Ж. Деррида, приобретает в философии постмодерна универсальный смысл: «Деконструкция – понятие постмодернистской номадологии, отражающее в своём содержании когнитивную процедуру снятия презумпции определённости структурной организации объекта» [89, с. 271]. В литературоведении деконструкция часто рассматривается в качестве игры структуры постмодернистского текста. Художественное произведение трактуется как совокупность фрагментов, находящихся в процессе самоорганизации.

Очевидно, что для адекватного восприятия такого рода текстов необходимо найти некую закономерность, алгоритм их построения. Одним из проявлений подобной закономерности является итеративность, т. е. повторяемость отдельных элементов, мозаичность структуры художественного текста.

Универсальным способом организации фрагментарного постмодернистского произведения является коллаж: «Текст интерпретируется в постмодернистской философии как коллаж культурно-семиотических кодов или организованная по принципу коллажа конструкция цитат, игра которых образует полифоническое семантическое пространство. В этом контексте феномен коллажа специфицируется постмодернизмом посредством понятия «пастиш», вводящим в семантику коллажа презумпцию аксиологического равенства значений каждого из элементов коллажа» [89, с. 441]. Заслуживает

внимания тот факт, что, хотя фрагменты не образуют единую структуру, они выступают равноправными элементами постмодернистского дискурса.

Как полагает П. Во, “Postmodernism has no controlling, linear narrative, no predetermined goal or point of closure (*telos*) and its refusal of internal, structural meaning legitimates all possible and potential meanings” [163, с. 410]. По мнению литературоведа, отсутствие чёткой структуры постмодернистского текста ведёт к утрате линейности и каузальности повествования.

Подобную точку зрения высказывает и И. П. Ильин: «Вся структура постмодернистского романа на первый взгляд предстаёт как нечто вызывающее отрицание повествовательной стратегии реалистического дискурса: отрицание причинно-следственных связей, линейности повествования, психологическую детерминированность поведения персонажей» [40, с. 156]. В качестве ведущего принципа постмодернистского творчества учёный выделяет принцип нонииерархии – «отказ от преднамеренного отбора (селекции) лингвистических (или иных) элементов во время (производства текста» [40, с. 160]. Данная несколько утрированная точка зрения сопоставима с концепцией «смерти автора», предложенной французскими философами-постмодернистами.

Сам же И.П. Ильин предлагает термин «маска автора»: «Правило нонселекции отражает различные способы создания эффекта преднамеренного повествовательного хаоса, фрагментированного дискурса о восприятии мира как разорванного, отчуждённого, лишённого смысла, закономерности и упорядоченности (...) Это побуждает к поискам не только общей символической структуры, но и некоего содержательного центра, выраженного и формальными средствами. И такой центр существует. Это образ автора в романе. «Маска автора» – характерная черта постмодернистского повествования. Маска автора часто оказывается единственным реальным героем повествования, способным привлечь к себе внимание читателя» [40, с. 164 – 165]. И.П. Ильин подразумевает своего рода игру постмодернистского писателя, выражающуюся в нарочитом нивелировании собственной роли в процессе создания произведения.

И. П. Ильин также акцентирует внимание на псевдофактографичности постмодернистского текста, имеющей место, когда «неинтерпретированные куски реальности посредством коллажной техники вводятся в ткань художественного повествования как бы в сыром, непосредственном виде» [40, с. 167]. Псевдофактографичность, таким образом, выступает вариацией принципа нонииерархии.

По мнению Е. А. Стеценко, в литературе постмодернизма «для автора не существует разницы между фактами действительности, собственными фантазиями, своим и чужим текстом. Автор – это не всезнающий демиург, управляющий ходом действия, а фигура, часто включающая себя в повествование на равных с другими героями» [73, с. 88]. Литературовед отмечает, что в настоящее время наблюдается «хаотизация» художественных текстов: «Стали расплываться их границы и контуры, повествование начинается не с ввода, завязки, а как вырванный из жизненного потока фрагмент, отсутствует завершающая концовка, история героев остаётся открытой, незавершённой. Повествование утратило линейность, равновесность, стало фрагментарным; смешались разновременные моменты» [73, с. 89]. Подобно И. П. Ильину, Е. А. Стеценко обращает внимание на потерю линейности и каузальности современных художественных произведений.

Э. Гибсон полагает, что для постмодернистского нарратива характерны такие черты как нелинейный характер, эксцентричность, незавершённость: “(...) narrative forms and forces that disrupt this linearity, proceeding by darts and flashes and syncopations, yielding a conception of time as irregular and random. The postmodernist short story is characterized not by insulation and concentration, but by eccentricity and interference. Where the modernist short story aims at a completion through subtraction, postmodern writers use the short story in order to display connectedness without completion” [цит. по 191, с. 30]. По мнению Э. Гибсона, “literary fiction began to adopt as its model the encyclopedia, the guidebook, the dictionary, the game” [цит. по 191, с. 76]. В качестве примеров

постмодернистского нарратива автор приводит произведения И. Кальвино, П. Леви, Дж. Пири, М. Павича, Р. Фланагана.

М. Саруп считает монтаж важнейшей характеристикой постмодернистской литературы: “Montage presupposes fragmentation of reality; it breaks through the appearance of totality and calls attention to the fact that it is made up of reality fragments” [146, с. 148]. Именно монтаж служит средством образования фрагментарности и псевдофактографичности современных художественных текстов.

Анализируя способы структурирования постмодернистского повествования, С. Сим пишет: “The postmodern writer distrusts the wholeness and completion associated with traditional stories, and prefers to deal with other ways of structuring narrative. One alternative is the multiple ending, which resists closure by offering numerous possible outcomes for a plot. Another means of allowing place for the open and inconclusive is by breaking up the text into short fragments or sections, separated by space, titles, numbers or symbols. Some authors go even further and fragment the very fabric of the text with illustrations, typography, or mixed media” [194, с. 127]. Автор полагает, что чрезмерная насыщенность постмодернистских произведений «инородными» вкраплениями свидетельствует о творческом кризисе и отсутствии новых идей.

Монтаж и фрагментарность постмодернистской прозы обуславливают частое использование авторами таких нарративных техник как аналепсис и пролепсис. По мнению М. Карри, “there is in contemporary fiction a prevalence of the analeptic and proleptic excursion, which enacts the trace-structure of moments in the refusal of linearity, as well as the claim that prolepsis has come to dominate over analepsis among the interests that narrative fiction has taken in its own temporal logic” [110, с. 24]. Автор соотносит пролепсис с введённым Ж. Деррида термином «дифферанс». Специфически постмодернистской повествовательной техникой выступает металепсис, т. е. «смещение» уровней повествования, нарушение рамочной конструкции: “Metalepsis is a breaking of the boundaries that separate distinct ‘levels’ of a narrative, usually between an embedded tale and its

frame story. Narrative metalepsis, sometimes called ‘frame-breaking’, has become common in modern experimental fiction” [192, с. 153]. Очевидно, что металепсис служит средством органичного объединения элементов коллажа постмодернистского текста.

Необходимо отметить, что в современной литературе часто употребляется приём *mise en abyme* (термин введён в научный обиход французским писателем А. Жидом и буквально означает «помещённый в бездну»). Данная нарративная техника заключается в том, что автор помещает в произведение небольшой фрагмент текста, отражающий весь роман (рассказ), поэтому *mise en abyme* нередко называют «принципом зеркала» («принципом матрёшки»). Примером использования техники *mise en abyme* может служить произведение Дж. Барта «Заблудившись в комнате смеха», включающее в себя рассказ «Заблудившись в комнате смеха», в котором нарратор, Амброуз, рассуждает о сложностях написания рассказа «Заблудившись в комнате смеха» о персонаже по имени Амброуз, заблудившемся в комнате смеха [194, с. 127]. «Принцип зеркала» применяется также такими авторами как Ф. О’Брайен и И. Кальвино.

Одним из признаков постмодернистского нарратива служит «принцип расходящихся тропок», т. е. наличие нескольких вариантов концовки произведения: “The ‘forking paths’ principle articulated by Borges’ story *The Garden of Forking Paths* can lead us directly to a genuinely new kind of multiple, mutually exclusive, orderings of a text (...) The ‘forking paths’ kind of composition is not unrelated to hypertext narratives, and indeed may be usefully thought of as a simple prototype of the latter” [92, с. 175]. Примечательно, что «принцип расходящихся тропок» тождественен принципу бифуркации в синергетике, подразумевающему несколько равноправных вариантов развития событий.

Среди наиболее полных исследований, посвящённых изучению специфики и разновидностей постмодернистского повествования, следует выделить монографию Х. П. Данненберг “Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction” (2008). По мнению автора, контрфактуальность современной постмодернистской прозы способствует объединению и

упорядочиванию временных пластов текста: “In the postmodern genre of historiographic metafiction, networks of analogical coincidences are used to link multiple temporal levels (...) Historiographic metafiction blends alternate history with postmodernism and combines biographical and historical counterfactuals” [111, с. 3 – 4]. Одним из средств создания историографического метатекста выступает «временная оркестровка»: “Temporal orchestration is a multifaceted narrative strategy that works to capture the reader’s attention by suggesting multiple versions of events” [111, с. 38]. Очевидно, что «временная оркестровка» сопоставима с вышеуказанным «принципом расходящихся тропок».

Х. Данненберг полагает, что в постмодернистской литературе находит переосмысление такой сюжетный ход как совпадение, известный ещё в мифологии и древнегреческой литературе (история Эдипа): “Postmodernist coincidence creates networks of relationships between characters across narrative time, but, unlike the traditional coincidence plot (which also occurs in postmodernist fiction), it does not do this by giving these characters a previous relationship in the form of spatial and temporal contiguity but by creating networks of uncanny correspondences between characters who are distributed across more than one temporal or ontological level” [111, с. 106]. Связи между персонажами, таким образом, прослеживаются не в рамках одной повествуемой истории, а являются скрепляющими элементами различных нарративных уровней. По мнению Х. Данненберг, для создания историографического метатекста необходимо опираться не на факты, а на контрфакты: “A counterfactual is a hypothetical alteration in a past sequence of events that changes the events in a factual sequence in order to create a different, counterfactual outcome. The term *antecedent* refers to the event in the past where the alteration is made. The *consequent* refers to the result of the alteration. Upward counterfactuals construct a better consequent, improving on circumstances in the factual world, whereas downward counterfactuals construct a worse version of the factual world” [111, с. 119]. Контрфактуальное повествование меняет не отношение читателя к определённым историческим фактам, а сами факты, чередуя реальность с вымыслом.

И. Гомель рассматривает постмодернистские нарративные техники в тесной связи с хронотопом, выделяя такие приёмы как «наслоение» (layering), «мерцание» (flickering), «вставка» (embedding), «ветвление» (wormholing), «отступ в сторону» (sidestepping) и «крушение» (collapsing) [140]. В частности, характеризуя «наслоение», автор пишет: “This technique, which I call *layering*, places a fantastic extradiegetic space ‘on top’ of a realistic diegetic space” [140, с. 33]. Сочетание реального и фантастического локуса имеет место и в «мерцании»: “It [flickering] creates a fictional world whose topology can be interpreted as either possible or impossible. This is achieved by the manipulation of point of view, that is, the deployment of an unreliable narrator or of multiple focalizations. Flickering is prominently used in texts dealing with the postcolonial problematic and with the clash of civilizations” [140, с. 34]. Очевидно, что «наслоение» и «мерцание» имеют много общего с предложенным М. Фуко термином «гетеротопия», однако, наиболее полно данное тождество проявляется в «ветвлении».

Так, И. Гомель отмечает: “*Wormholing* is inclusion of socially and topologically heterogeneous spaces within the uniform utopian chronotope. Literary utopias are always troubled by ‘ghosts’ of nonlinear, deviant histories, which are projected upon the spatial flaws within the utopian chronotope. These flaws are unstable and often hidden, thus differing from the mini-universes of embedding. Heterotopia is a disease of utopia” [140, с. 35]. Включение в художественный текст гетеротопий делает его неравновесным и подвижным образованием, стремящимся к постоянной самоорганизации. По мнению И. Гомель, “embedding doubles the storyworld by enclosing a separate mini-universe within the diegetic chronotope. It is a world within a world” [140, с. 35]. «Вставка», таким образом, тождественна предложенному А. Жидом термину ‘mise en abyme’.

По сравнению с «наслоением», «мерцанием» и «вставкой», «отступ в сторону» представляет собой более сложный конструкт, так как дополнительные пространственные измерения проецируются на дополнительные временные линии, что приводит к искажению

пространственно-временного континуума: “Sidestepping takes place when additional spatial dimensions are projected upon additional timelines (...) The ultimate impossible space is the one which annihilates both temporality and spatiality. Narrative creates fictional simulacra of the simultaneity that destroys linear time and homogeneous space. The ‘death of history’ is projected upon impossible spaces, in which distance and difference are abolished, and past and present coexist” [140, с. 36 – 37]. Приём «отступ в сторону» часто встречается в постмодернистском историографическом метатексте. Анализируя «крушение», автор пишет: “Collapsing generates chronotopes that inscribe the persistence of the past in the present through superimposition of multiple spaces within a single diegetic locus” [140, с. 37]. И. Гомель полагает, что наложение различных хронотопов в тексте способствует фрагментации его темпоральности.

Таким образом, базовыми характеристиками постмодернистского нарратива выступают фрагментарность, монтаж, коллаж, псевдофактографичность, нелинейный характер, нонселекция и др. Изучая роль постмодернистских повествовательных техник в целом, И. Б. Елисеева приходит к выводу, что «подобные нарративные приёмы приводят к размыванию границ текста, который лишается относительной завершённости и закрытости, становится внутренне неоднородным и открывает перспективы его нелинейного дискурсивного прочтения» [35, с. 341]. Ввиду специфики постмодернистского нарратива, видится перспективным его изучение в русле лингвосинергетической концепции.

3.5. Рецепция мифологических и постмодернистских моделей хронотопа в прозе Д. Делилло

Для мифопэтики Дона Делилло свойственен синтез мифологических и постмодернистских характеристик хронотопа, переплетающихся порой самым причудливым образом.

Цикличность, свойственная мифологическому повествованию, становится одной из черт романа «Падающий». Главный герой, Кит Нойдеккер, вновь и вновь мысленно возвращается к событиям 11 сентября 2001 г., свидетелем которых он стал поневоле: “Now he finds himself drifting into spells of reflection, thinking not in clear units, hard and linked, but only absorbing what comes, drawing things out of time and memory and into some dim space that bears his collected experience” [116, с. 66]. В произведении также присутствуют вставки, изображающие подготовку террористов к атаке на Всемирный торговый центр: “Islam is the world outside the prayer room as well as the *sūrah*s in the Koran. Islam is the struggle against the enemy, near enemy and far, Jews first, for all things unjust and hateful, and then the Americans” [116, с. 79 – 80]. Д. Делилло демонстрирует, что в психологии западного человека переживание тяжёлых жизненных моментов и катастроф сопряжено с повторяемостью как результатом перманентной рефлексии, тогда как сознание исламского радикала, на примере террориста Ахмада, имеет ярко выраженную эсхатологическую направленность. Категория цикличности сопоставима с введённым М. И. Стеблиным-Каменским понятием «обратимости времени», наблюдаемым в таких романах Д. Делилло как «Падающий», «Точка Омега», «The Body Artist» и «Американа». Наиболее часто в прозе писателя обратный бег времени ассоциируется с воспоминаниями персонажей и с идеей о регрессе современной технократической цивилизации.

Так, в «Американе» временной пласт расщепляется на две составляющие: линейное повествование о путешествии Дэвида Белла по американскому Западу чередуется с неприятными воспоминаниями героя о своём детстве. Мужчина размышляет над причинами помешательства своей матери, которая перед смертью покупает куклу в качестве подарка своим взрослым дочерям. На помощь герою приходит его сестра Джейн: “It must have something to do with our childhoods. She must be trying to make up for something” [112, с. 47]. На пороге смерти мать Дэвида чувствует угрызения совести из-за того, что мало внимания уделяла своим детям, и живёт болезненными переживаниями прошлых лет, дистанцируясь от окружающей реальности. В «Точке Омеге» и «The Body

Artist» Д. Делилло использует образ старушки-японки, спускающейся по лестнице спиной вперёд и символизирующей обратимость времени: "...the elderly woman who walked down the stairs backwards, slowly, eternally, four flights, backwards, and I never asked her why" [120, с. 32]. Автор недвусмысленно намекает на регресс личности, при этом данный образ приобретает зловещую окраску. Примечательно, что в романе «Точка Омега» регресс личности изображён наряду с регрессом всего общества: "We're a crowd, a swarm. We think in groups, travel in armies. The blur of technology, this is where the oracles plot their wars" [120, с. 52]. По мнению Д. Делилло, «точка Омега» становится поворотным пунктом развития цивилизации.

Очевидно, что специфические для мифа цикличность и обратимость времени трансформируются в постмодернизме в отказ от линейности и каузальности, нелинейный хронотоп, темпоральность ускоренного цикла и скитания героя по замкнутому пространству. Данные характеристики свойственны и таким произведениям Дона Делилло как «Изнанка мира», «Белый шум», «Звезда Ратнера», «Весы» и вышеупомянутым «Падающему», «Точке Омеге» и «The Body Artist».

Примечательно, что цикличность взаимосвязана в романах писателя с мифологемами города (цикл жизни мегаполиса), войны (в частности, с образом Падающего). Обратимость времени взаимосвязана с мифологемой Вавилонской башни, так как служит для описания подсознательного стремления людей вернуться к истоку времён, когда все говорили на одном языке.

Необходимо отметить, что если в мифе полный цикл нередко представлял собой возвращение героя в исходную точку путешествия, то в литературе постмодернизма наблюдается «темпоральность ускоренного цикла» (термин Ж. Бодрийяра), подразумевающая введение автором в текст нескольких циклов, своего рода «витков спирали», причём временные рамки данных циклов значительно уже мифологических.

Так, в романе «Падающий», ускорение цикличности проявляется в том, что с течением времени герои всё чаще и чаще мысленно возвращаются к событиям

11 сентября 2001 г., и витки временной спирали сжимаются всё плотнее. В «Изнанке мира» поворотной датой, изменившей ход времени, становится 3 октября 1951 г., когда малоизвестная бейсбольная команда “Giants” обыграла прославленных игроков “Dodgers”, а Советский Союз провёл испытания ядерного оружия. Именно эти два события играют в романе ключевую роль, объединяя судьбы огромного количества персонажей. Так, спортивный комментатор Расс Ходжес отмечает: “When you see a thing like that, a thing that becomes a newsreel, you begin to feel you are a carrier of some solemn scrap of history” [127, с. 9]. С течением времени герои всё чаще вспоминают эту памятную дату, интенсифицируя цикличную темпоральность произведения.

Выражение цикличности хронотопа в виде «скитаний героя по замкнутому пространству» (Ю. Кристева) характерно для «Звезды Ратнера». Всё действие романа Д. Делилло происходит в стенах секретной лаборатории, сотрудники которой занимаются расшифровкой таинственного космического послания: “Billy had been instructed not to tell anyone where he was going. He knew the name of the place but very little about it” [125, с. 8]. Главный герой, четырнадцатилетний гений Билли Твиллиг, в буквальном смысле «скитается» по лабиринтам здания, за каждой дверью которого скрываются новые персонажи и таинственные происшествия.

С цикличностью тесно связана и ритуализация времени в мифе, при этом ритуал служит средством объединения прошлого и настоящего. Например, в «Игроках» банальный просмотр телепередач становится для молодых Лила и Пэмми своеобразным ритуалом, причём они предпочитают смотреть телевизор каждый в своей комнате: “Lyle passed time watching television. Sitting in near darkness about eighteen inches from the screen, he turned the channel selector every half minute or so, sometimes much more frequently (...) Watching television was for Lyle a discipline like mathematics or Zen” [119, с. 6]. В «Белом шуме», напротив, вся семья профессора Глэдни собирается у голубого экрана, наслаждаясь зрелищем природных катаклизмов и автокатастроф. Актриса Лорен Хартке из произведения Д. Делилло «The Body Artist», стремясь пережить

утрату супруга, смотрит по ночам изображение с камеры наблюдения в провинциальном финском городе Котка: “It was interesting to her because it was happening now, as she sat here, and because it happened twenty-four hours a day, facelessly, cars entering and leaving Kotka, or just the empty road in the dead times. The dead times were best” [122, с. 40]. Пустынный пейзаж перекликается с душевным состоянием героини, безуспешно пытающейся преодолеть депрессию.

Для успешного нью-йоркского миллиардера Эрика Пакера своеобразным ритуалом становится стрижка в дешёвой парикмахерской на окраине мегаполиса, где работает друг его покойного отца Антонио. Визит в это непопулярное среди американской богемы заведение позволяет герою окунуться в воспоминания о своём детстве в бедном итальянском квартале, тем самым объединяя настоящее с прошлым.

Одним из наиболее ярких примеров ритуализации времени в прозе Дона Делилло становится перформанс Дэвида Джениэка в «Падающем»: “A man was dangling there, above the street, upside down. He wore a business suit, one leg bent up, arms at his sides. A safety harness was barely visible, emerging from his trousers at the straightened leg and fastened to the decorative rail of the viaduct” [116, с. 33]. Актёр прыгает с нью-йоркских небоскрёбов, напоминая потрясённым обывателям о сентябрьском теракте 2001 г.

Ритуализация времени связана с образом Падающего, являющегося проявлением мифологемы войны, а также образом творца-демиурга (создание произведения), мифологемой города (ритуализация бытия в мегаполисе) и мифологемой квеста (прохождение испытаний как своеобразный ритуал).

Феномен ритуализации времени тесно связан с категорией симуптенции, свойственной мифологической темпоральности и подразумевающей одновременность прошлого, настоящего и будущего, сливающихся в одной точке. В философии постмодернизма и синергетике симуптенции соответствует «переоткрытие времени» (И. Пригожин), выражающее отказ от линейного прочтения истории.

Так, в «The Body Artist» невозможно чётко отграничить настоящее и прошлое в жизни героини Лорен Хартке, так как женщина постоянно погружена в воспоминания о погибшем супруге, дистанцируясь от окружающей реальности: “It felt like home, being here, and she raced through the days with their small ravishing routines, days the same, paced and organized but with a simultaneous wallow, uncentered, sometimes blank in places, days that moved so slow they ached” [122, с. 34]. Отсутствие знаковых событий в настоящем Лорен актуализирует значение прошлого, словно объединяя временные пласты.

В романе Дона Делилло «Точка Омега» своеобразным катализатором симуптенции служит пустыня, где стираются границы времени, и останки динозавров и окаменелости соседствуют с радарам.

Помимо мифологемы пустыни, симуптенция в романах писателя связана с мифологемами города (сосуществование суперсовременных небоскрёбов и исторических зданий), мессии (своеобразное «проецирование» библейского апокалиптического хронотопа на современную действительность), образом Падающего (воспоминания о событиях 11 сентября 2001 г.).

Как было упомянуто выше, мифологическое время часто характеризуется как «растянутое» (А. Ф. Лосев), «единый монументальный Хронос» (Ю. Кристева), что вполне сопоставимо с постмодернистскими понятиями «Хронос» (Ж. Делёз), ‘Pure duration’ (А. Бергсон), ‘perpetual present’ (The Cambridge Companion to Postmodernism), ‘presentism’ (Key Concepts in Literary Theory).

В прозе Д. Делилло темпоральность подобного рода наиболее ярко выражена в таких произведениях как «Космополис» и «The Body Artist». Например, в «Космополисе» действие занимает всего один день, но этот день настолько насыщен событиями, что время превращается в некий глобальный Хронос, неподвижный конструкт, застывшее настоящее. Примечательно, что этот же эффект в «The Body Artist» автор создаёт за счёт совершенно противоположного приёма: в отличие от «Космополиса», действие здесь

практически лишено событийности, и время словно замирает, остановив свой ход.

Наряду с вышеупомянутой цикличностью, для мифа характерна и линейная временная модель, например, христианская апокалиптика. Данная разновидность темпоральности наглядно представлена в романах Д. Делилло «Космополис», «Грейт-Джонс-стрит», «Белый шум». Эрик Пакер из «Космополиса», Баки Вундерлик из «Грейт-Джонс-стрит» и Джек Глэдни из «Белого шума» спешат на встречу своей смерти, а действие произведения сопряжено с эсхатологией.

Прерывистость мифологического пространства, отмеченная Ю. Лотманом и Б. Успенским, в литературе постмодернизма принимает формы децентрированного и открытого, полиперспективного пространства, гетеротопии и атопии, охарактеризованных выше.

Фрагментарность постмодернистского временного потока и нелинейный характер романной темпоральности обуславливают наличие в тексте целого ряда локусов, нередко антагонистичных друг другу и представляющих собой гетеротопные образования, способствующие формированию коллажного нарратива. В романе «Имена» гетеротопиями являются древний храм на острове Крит, места археологических раскопок Оуэна Брейдмаса, пещеры, т. е. прибежище адептов таинственного культа. Главный герой Джеймс Экстон наблюдает за тем, как толпы туристов осаждают Парфенон: “No one seems to be alone. This is a place to enter in crowds, seek company and talk. Everyone is talking. I move past the scaffolding and walk down the steps, hearing one language after another, rich, harsh, mysterious, strong” [123, с. 258]. Все вышеперечисленные локусы искажают не только пространственные, но и временные рамки повествования, словно отодвигая действие на тысячелетия назад.

В свете анализа особенностей построения постмодернистского хронотопа и, в частности, гетеротопий, особого внимания заслуживают такие произведения Дона Делилло как «The Body Artist», «Космополис» и «Точка Омега». В указанных романах автор кардинально редуцирует описываемое пространство,

сводя его к изображению дома в «The Body Artist» и «Точке Омеге» и автомобиля в «Космополисе», при этом всё, что остаётся за рамками данного «микрولوкуса», представляет собой гетеротопию.

Так, дом Лорен Хартке в «The Body Artist», полный таинственных шорохов и населённый призраками, предстаёт в произведении более реальным и правдоподобным, чем близлежащий приморский городок: “It was an old frame house that had many rooms and working fireplaces and animals in the walls and mildew everywhere, a place they’d rented unseen, a relic of the boom years of the lumbering and shipbuilding trades, way too big, and there were creaking floorboards and a number of bent utensils dating to god knows” [122, с. 15]. То же самое можно сказать и о жилище Ричарда Эльстера в «Точке Омеге», расположенном посреди пустыни.

Как было отмечено выше, местом действия романа «Космополис» становится лимузин миллиардера Эрика Пакера, а окружающий его нью-йоркский пейзаж служит гетеротопией и, в некоторой степени, атопией.

Нередко Д. Делилло объединяет гетеротопию и атопию, тем самым вводя в постмодернистский текст чуждую ему социальную проблематику. Например, в романах «Мао II» и «Изнанка мира» стадион становится средством совмещения гетеротопии и атопии. Спортивная арена представляет собой инородное, гетеротопное пространство в среде изображаемого мегаполиса, причём внутри самого стадиона можно выделить атопии, т. е. сферы бытия представителей разнородной социальной среды.

Так, в «Мао II» стадион «Янки», ставший местом массового венчания секты муннитов, можно условно разделить на непосредственно арену, где собрались сотни молодожёнов, трибуну, вмещающую взволнованных и шокированных родителей и ложу для прессы: “Around the great stadium the tenement barrens stretch, miles of delirium, men sitting in tipped-back chairs against the walls of hollow buildings, sofas burning in the lots, and there is a sense these chanting thousands have, wincing in the sun, that the future is pressing in, collapsing toward them, that they are everywhere surrounded by signs of the fated landscape and human struggle of the Last

Days, and here in the middle of their columned body, lank-haired and up-close, stands Karen Janney, holding a cluster of starry jasmine and thinking of the bloodstorm to come” [118, с. 7]. Безусловно, все эти атопии актуализируют различное общественное положение и разобщённость героев.

В «Изнанке мира» стадион становится ареной сражения бейсбольных команд “Giant” и “Dodgers”, а присутствие на игре голливудских звёзд и главы ЦРУ способствует ещё более мелкому дроблению и вычленению атопических компонентов романного пространства.

Необходимо отметить, что «Изнанка мира», являясь одним из наиболее известных и масштабных произведений Дона Делилло, содержит огромное количество примеров атопии: латиноамериканские гетто, элитные гостиницы для знаменитостей, католические школы и станции метро с граффити являются фрагментами масштабного постмодернистского коллажа.

Нью-Йорк в «Изнанке мира» становится примером атопической градации по вертикали (‘vertical city’, E. Gomel). Так, подземелья, заброшенные станции метро и тоннели, мусорные свалки (‘underworld’) – место обитания наркоманов, преступников и прочих маргиналов. Поверхность земли – обычные улицы и дома – населены обывателями, а элитные пентхаусы и вертолётные площадки на небоскрёбах – вотчина небожителей, современных нью-йоркских нуворишей.

Однако если в мифе верхнюю ступень мироустройства занимают идеальные и всеми почитаемые боги и полубоги, то в романе Д. Делилло безупречность и нравственность американской богемы, обосновавшейся на пике социальной иерархии, кажутся сомнительными. Обитатели же трущоб (девочка Эсмеральда, граффитчик-наркоман Муньос, бедный чернокожий паренёк Коттер Мартин) вызывают куда больше сочувствия, сострадания и уважения, нежели изображённые Д. Делилло циничные «сливки общества».

Свойственная постмодернизму децентрализация пространства, выражающаяся в наличии множества гетеротопий и атопий, тем не менее, не предполагает выделения определённых локусов в качестве преобладающих. В

мифе, напротив, пространство чётко делится на центр, или пуп Земли (*omphalos*, Н. Birenbaum) и периферию.

Примером такой типичной для мифа пространственной градации служат романы Дона Делилло «Падающий», «Точка Омега», «Американа», «Звезда Ратнера», «Грейт-Джонс-стрит» и «The Body Artist». Например, в «Звезде Ратнера» центральным локусом служит секретная лаборатория, а в «Точке Омеге» – дом Ричарда Эльстера, при этом оба объекта окружены пустыней, выполняющей роль периферии.

Писатель нередко обозначает в качестве центрального локуса жилище героев, наделив природные объекты функцией романной периферии. Так, дом музыканта Баки Вундерлика из «Грейт-Джонс-стрит» находится в горах, а съёмное жильё Лорен Хартке в «The Body Artist» расположено на морском побережье. Подобная организация хронотопа позволяет Д. Делилло акцентировать внимание на разрыве связей между дикой, нетронутой природой и технократической цивилизацией.

Таким образом, цикличность времени, свойственная мифу, в произведениях Дона Делилло приобретает черты постмодернистской нелинейности, а мифологическая ритуализация сменяется реконтекстуализацией и темпоральностью ускоренного цикла. Характерная для мифа иерархическая пространственная организация (например, мифологема Мирового древа) трансформируется в романах писателя в совокупность гетеротопических и атопических образований, которые часто даже не соприкасаются друг с другом.

3.6. Повествовательные особенности произведений Дона Делилло как результат творческого переосмысления мифологического и постмодернистского нарративов

Анализ мифопоэтики Дона Делилло позволяет утверждать, что именно на нарративном уровне повествования автор использует наибольшее количество «необработанных», специфических для мифологии техник и приёмов.

Как было отмечено выше, в мифе «текст моделирует универсум» (Ю. Лотман), то же самое можно сказать и о таких произведениях Д. Делилло как «Весы», «Изнанка мира» и «Звезда Ратнера». Фрагментарное, лишённое логических связей и каузальности повествование служит отражением современного мира. Если в мифе текст представлял собой вариацию упорядоченного и стратифицированного Космоса, то для постмодернистского нарратива Д. Делилло прототипом выступает Хаос. Принцип «текст моделирует универсум» находит своё отражение в мифологеме Вавилонской башни.

Мифологическое повествование основывается на «хорографическом принципе» (С. Е. Неклюдов) и «обратной перспективе» (М. И. Стеблин-Каменский), подразумевающих, что автор (нарратор) словно помещает себя в центр изображаемых событий, чтобы избавиться от предвзятости. Гэри Харкнесс в «Крайней зоне», Билли Твиллиг в «Звезде Ратнера» и Лорен Хартке в «The Body Artist» являются своеобразными носителями черт мифологического авторства. Хорографический принцип взаимосвязан с мифологемой творца, реализуемой на сюжетно-тематическом, образном и вербальном уровнях романов Дона Делилло.

Характерным для мифологии выступает и «принцип партиципации» (Я. Лукашевская), т. е. всеобщей сопричастности всего и вся. Например, в «Весы» самые разнородные персонажи (действующие и отставные офицеры американских спецслужб, кубинские партизаны, неудачник Ли Харви Освальд) являются участниками заговора, целью которого служит убийство Дж. Кеннеди.

В «Изнанке мира» событием, объединяющим всех героев произведения, выступает бейсбольный матч, а в «Падающем» – теракт 11 сентября 2001 г. Лаборатория в «Звезде Ратнера» служит объединяющим фактором для учёных из разных стран, занимающихся расшифровкой таинственного космического послания и созданием нового искусственного языка. Принцип партиципации взаимосвязан с мифологемами войны (в частности, с вышеупомянутым образом Падающего), города (жители мегаполиса – словно винтики одного механизма),

мессии (образ мессии-обывателя) и трикстера (образ трикстера как воплощение главного героя).

Взаимосвязь персонажей в произведении Д. Делилло «The Body Artist» практически превращается в «оборотничество» (по терминологии А. Ф. Лосева), что наиболее полно передано писателем в изображении постановки Лорен Хартке: “Hartke’s piece begins with an ancient Japanese woman on a bare stage, gesturing in the stylized manner of Noh drama, and it ends seventy-five minutes later with a naked man, emaciated and aphasic, trying desperately to tell us something” [122, с. 107]. Во время представления актриса словно надевает личину таинственного мистера Таттла, своего покойного мужа Рэя Роублза, старушки-японки. Оборотничество находит своё отражение в мифологеме трикстера.

Такая черта мифологического повествования как «повышенная роль начала» (Ю. Лотман) присутствует в романе «Падающий», где с первых страниц повествования автор знакомит читателя с последствиями атаки террористов на Всемирный торговый центр: “In time he heard the sound of the second fall. He crossed Canal Street and began to see things, somehow, differently (...) There was something critically missing from the things around him. They were unfinished, whatever that means. They were unseen, whatever that means, shop windows, loading platforms, paint-sprayed walls. Maybe this is what things look like when there is no one here to see them” [116, с. 5]. Внимание Д. Делилло сосредоточено скорее не на чудовищных разрушениях и множестве человеческих жертв, а на психологическом состоянии выживших очевидцев трагедии, одним из которых является главный герой Кит Нойдеккер. Помимо мифологемы войны и терроризма, «повышенная роль начала» связана также с мифологемами квеста и инициации. Как это ни парадоксально, в постмодернистской прозе Д. Делилло парадигма квеста словно «вывернута наизнанку», в результате чего конечный пункт странствий героя не имеет большого значения.

Говоря о мифопоэтике Дона Делилло, нельзя оставить без внимания нарративную технику, определяющую сюжетную композицию романа и известную с незапамятных времён, но именно в эстетике постмодернизма

получившую новое осмысление. Речь идёт о макгаффине (*MacGuffin*), представляющем собой поиск главными героями некоего объекта, вокруг чего и строится весь сюжет. Сам термин *MacGuffin* был предложен американским режиссёром А. Хичкоком для характеристики некоторых кинематографических циклов (например, фильмы об Индиане Джонсе). Необходимо отметить, что в мифах и легендах данный объект часто обладает магическими свойствами и несёт сакральный смысл (Золотое руно, Чаша Грааля и др.). В культуре постмодернизма макгаффин утрачивает свою священную роль, превращаясь в некую «идею фикс» для персонажей, а его приобретение не приносит искомого облегчения.

В прозе Дона Делилло макгаффин используется в романах «Космополис», «Американа», «Грейт-Джонс-стрит», «Бегущий пёс», «Весы», «Звезда Ратнера». Например, «Бегущий пёс» построен на поиске макгаффина – документального фильма, проливающего свет на последние дни жизни Адольфа Гитлера. Охота за скандальными хрониками из жизни диктатора завершается смертью Глена Селви и целого ряда второстепенных персонажей, но, в конце концов, оказывается, что данный фильм не несёт никакой исторической и культурной ценности.

В «Космополисе» миллиардер Эрик Пакер, несмотря на предупреждения своей службы безопасности о вероятности покушения, отправляется через весь Нью-Йорк на своём роскошном лимузине, чтобы сделать стрижку. «Путешествие» Пакера к своему макгаффину заканчивается убийством главного героя безумным Бенно Леви.

Другими примерами макгаффина в произведениях Делилло являются съёмки фильма («Американа»), запись музыкального альбома («Грейт-Джонс-стрит»), убийство Президента («Весы»). Следует отметить, что в первых двух вышеуказанных романах героям так и не удаётся завладеть макгаффином. В «Весы» же Ли Харви Освальд совершает покушение на Дж. Кеннеди и расплачивается за это собственной жизнью, но вопрос о том, убила ли

Президента пуля, выпущенная Освальдом или сотрудниками спецслужб, так и остаётся открытым.

Такие характеристики мифологического нарратива как «повторяемость» (Е. Мелетинский) и «лейтмотивность» (В. Шмид) находят соответствие в постмодернистских «итерабельности» (К. Харт) и «повторяющемся повествовании» (*repeating narrative*, G. Prime).

В романе «Падающий» автор вновь и вновь приводит описание руин башен-близнецов после террористической атаки, тем самым интенсифицируя переживания героев: “It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night (...) The roar was still in the air, the buckling rumble of the fall. This was the world now. Smoke and ash came rolling down streets and turning corners, busting around corners, seismic tides of smoke, with office paper flashing past (...)” [116, с. 3]. Лопен Хартке из «The Body Artist» постоянно возвращается в своих воспоминаниях к прощальному завтраку с мужем, виня себя за чрезмерную холодность и отстранённость: “She wanted to disappear in Rey’s smoke, be dead, be him, and she tore the wax paper along the serrated edge of the box and reached for the carton of bread crumbs” [122, с. 36]. Однако в данном романе переживания героини находят выход в виде сценической постановки.

Повторяемость как повествовательная техника встречается в романах Делилло «Мао II» («ритуализированная» писательская деятельность Билла Грея), «Точка Омега» (сцена просмотра неизвестным и Джессикой Эльстер документального кинофильма «24 Психо»), «Изнанка мира» (бейсбольный матч) и др. Очевидно, что итерабельность нарратива сопряжена с цикличностью хронотопа.

В отличие от повторяющегося повествования, лейтмотивность заключается в воспроизведении идентичных символов и образов, а не целых фрагментов нарратива или элементов сюжета. Так, примером лейтмотивности у Делилло выступает образ старушки-японки, символизирующий бег времени, или «молчащий» телефон, свидетельствующий об одиночестве героев и их отрыве от реальности.

Свойственное для мифа «ослабление событийности» (В. Шмид) в литературе постмодернизма находит выражение в виде «растяжения» повествования (Дж. Прайм [194] предлагает термин *stretch*). Нарратив подобного рода встречается в таких романах Дона Делилло как «Бегущий пёс», «Игроки», «Точка Омега», «The Body Artist», «Звезда Ратнера», «Изнанка мира». В частности, описание завтрака главных героев в «The Body Artist» занимает 18 страниц, а в «Точке Омеге» автор обстоятельно изображает каждый кадр просматриваемого героями документального фильма.

Ослабление событийности в постмодернистской литературе часто ассоциируется с «принципом нониеархии» (по терминологии И. П. Ильина), т. е. отсутствием у автора избирательности и каузальности в изображении событий и лиц. Такой подход к созданию художественного произведения нередко называют «алеаторным письмом» (И. П. Ильин), для которого характерны «фрагментарность» (К. Харт), «монтаж» (М. Саруп), «избыточность» (Дж. Фоккема).

Делилло применяет принцип нониеархии в «Изнанке мира», «Весах», «Звезде Ратнера» и «The Body Artist». В частности, в «Весах» авторское повествование чередуется с протоколом судебного заседания по делу Ли Харви Освальда, включая свидетельские показания его матери Маргерит, секретными документами КГБ СССР, досье по убийству Дж. Кеннеди, мемуарами самого Освальда и другими вставками. «The Body Artist» представляет собой компиляцию некролога на смерть режиссёра Рэя Роублза, интервью актрисы Лорен Хартке, рецензии на её постановку, а «Звезда Ратнера» – монтаж исследовательских материалов и отчётов, рассуждения о природе и функциях языка и др.

В творчестве Дона Делилло масштабный роман «Изнанка мира» является апогеем алеаторного постмодернистского письма, где авторский вымысел соседствует с фрагментами реальных телепередач, изображением произведений искусства и исторических персоналий (шеф ЦРУ Э. Гувер, голливудские знаменитости и прославленные спортсмены).

Псевдодокументализм прозы Делилло (включение в повествование реальных исторических лиц) находит своё выражение в таких произведениях как «Мао II» (иранский религиозный деятель Аятолла Хомейни, сектант Мун), «Бегущий пёс» (Чарли Чаплин, Адольф Гитлер), «Весы» (Дж. Кеннеди, Ли Харви Освальд, Жаклин Кеннеди), «Падающий» (Бен Ладен).

Примечательно, что в некоторых романах писателя псевдодокументализм приобретает черты просопографии – изображения исторических лиц, являющихся символом того или иного государства (вышеупомянутые Джон и Жаклин Кеннеди, Аятолла Хомейни и др.).

Использование Доном Делилло таких нарративных техник как экфрасис (описание произведений изобразительного искусства) и экфонесис (введение в повествование музыкальных произведений), с одной стороны, способствует фрагментации постмодернистского художественного текста и созданию эффекта коллажа, а с другой стороны, привносит в прозу писателя элемент лейтмотивности и образности.

Примером экфрасиса служит описание картин Энди Уорхола в «Мао II», полотен П. Брейгеля в «Изнанке мира» и Моранди в «Падающем». В частности, Скотт Мартино из «Мао II» находится под глубоким впечатлением от выставки работ идейного вдохновителя поп-арта Уорхола: “He stood before a silk screen called *Crowd*. The image was irregular, deep streaks marking the canvas, and it seemed to him that the crowd itself, the vast mesh of people, was being riven by some fleeting media catastrophe. He moved along and stood finally in a room filled with images of Chairman Mao. Photocopy Mao, silk-screen Mao, wallpaper Mao, synthetic-polymer Mao. A series of silk screens was installed over a broader surface of wallpaper serigraphs, the Chairman’s face a pansy purple here, floating nearly free of its photographic source. Work that was unwitting of history appealed to Scott. He found it liberating” [118, с. 21]. Очевидно, что использование автором экфрасиса и эпитетов способствует созданию ярких, насыщенных образов.

В отличие от Скотта, восхищающегося творчеством современного художника, Лианна из романа Делилло «Падающий» на выставке Моранди

испытывает противоречивые, тревожные чувства: “She looked at the third painting for a long time. It was a variation on one of the paintings her mother had owned. She noted the nature and shape of each object. The placement of objects, the tall dark oblongs, the white bottle (...) All the paintings and drawings carried the same title. *Natura Morta*. Even this, the term for still life, yielded her mother’s last days” [116, с. 210 – 211]. В данном случае произведения искусства служат отражением внутреннего мира героини, переживающей кончину матери и так и не оправившейся после терактов 11 сентября.

Экфонесис можно найти в романах «Грейт-Джонс-стрит» (песни Баки Вундерлика), «Падающий» (мусульманские мотивы, которые слушает соседка Лианны Елена), «Космополис» (творчество рэппера Феза). В частности, куплет из песни Феза, который Эрик Пакер слышит на похоронах музыканта, задевает героя за живое и словно является девизом современного американца: “Kid used to think he was wise to the system | Prince of the street always do things his way | But he had a case of conventional wisdom | Never say nothing the others don’t say” [113, с. 137]. Стоит отметить, что, применяя в повествовании экфрасис и экфонесис, Делилло чередует реальные произведения искусства с авторским вымыслом.

Одной из характеристик мифологического повествования выступает применение принципа «часть вместо целого», получившего в современном литературоведении название *mise en abyme* (А. Жид). В романе «Имена» повесть 9-летнего Тэпа, сына главного героя Джеймса Экстона, представляет собой сжатый пересказ изображаемых Д. Делилло событий, поданных ребёнком в несколько неожиданном, по-детски наивном ракурсе: “Why couldn’t he understand and speak? There was no answer that the living could give. Tongue tied! His fait was signed (...) This was worse than a retched nightmare. It was the nightmare of real things, the fallen wonder of the world” [123, с. 296]. Метафигиональные сентенции Дона Делилло, носящие в «Именах» отвлечённо-философский характер, в «опусе» Тэпа Экстона приобретают чётко сформулированный, тезисный вид.

В романе «The Body Artist» отражением техники *mise en abyme* («принципа матрёшки / зеркала») выступает сценическая постановка главной героини Лорен Хартке «The Body Time». Данное представление служит квинтэссенцией всего романа Дона Делилло, вобрав в себя личные переживания Лорен, её наблюдения за окружающей реальностью, вымысел и иллюзию: “The piece, called *Body Time*, sneaked into town for three nights, unadvertised except by word of mouth, and drew eager audiences whose intensity did not always maintain itself for the duration of the show. Hartke clearly wanted her audience to feel time go by, viscerally, even painfully. This is what happened, causing walkouts among the less committed” [122, с. 106]. Очевидно, что принцип «часть вместо целого» сопоставим и с предложенным Ж. Женеттом понятием «паратекстуальность», подразумевающим наличие в художественном произведении фрагмента, моделирующего весь текст.

Анализируя нарративные особенности прозы Дона Делилло, нельзя оставить без внимания сугубо постмодернистские техники, которые, хотя и не имеют соответствий в мифе, служат для интенсификации и своего рода обрамления элементов мифологического повествования.

Так, Д. Делилло нередко применяет «временную оркестровку» (*temporal orchestration*, Н. Dannenberg), т. е. предлагает несколько вариантов развития событий. В частности, в романе «Точка Омега» Ричард Эльстер после исчезновения дочери Джессики неустанно задаёт себе вопрос, что было бы, если б он не попросил дочь приехать к нему в пустыню, а до этого – посетить премьеру документального фильма, где она и познакомилась с маньяком.

В «The Body Artist» техника «временной оркестровки» находит выражение в переживаниях Лорен. Героиня постоянно вспоминает последний завтрак с мужем, после которого он покончил жизнь самоубийством. Лорен Хартке перебирает в уме бесчисленные возможности: она уезжает с мужем в Нью-Йорк, говорит по душам, избегает ссоры и т. д.

Как было отмечено выше, Х. Данненберг считает, что «временная оркестровка» является импульсом для развития двух разнонаправленных

нарративных тенденций – совпадений (*coincidences*) и контрфактуальностей (*counterfactuals*). В частности, совпадение представляет собой пересечение сюжетных линий, при котором судьбы героев находятся под влиянием некой «точки притяжения», чаще всего – знакового события, имевшего место в истории либо вымышленного автором.

В прозе Дона Делилло совпадение наиболее ярко выражено в романах «Весы» и «Изнанка мира». Так, в «Весах» вышеупомянутой «точкой притяжения», изменившей судьбы героев», выступает покушение на Дж. Кеннеди, а в «Изнанке мира» – бейсбольный матч 1951 г.

Применяя контрфактуальность, Делилло изображает возможное развитие событий после судьбоносного «пересечения» персонажей. Например, в «Падающем» автор размышляет о том, как могла бы сложиться жизнь главных героев, не будь атаки террористов на Всемирный торговый центр 11 сентября 2001 г. В романе «Имена» встреча главного героя Джеймса Экстона с адептами таинственного культа полностью меняет его жизнь, являясь «точкой притяжения», приведшей к контрфактуальности.

Таким образом, характерными особенностями прозы Дона Делилло выступают фрагментарность, лейтмотивность, повторяемость и псевдофактографичность. Сложный нелинейный нарратив отражает хаос постмодернистского бытия. Обращает на себя внимание своеобразие авторской интерпретации ключевых событий истории Америки (убийство Дж. Кеннеди, теракт 11 сентября 2001 г.).

3.7. Специфика синергетических моделей в романах Д. Делилло

Рубеж XX – XXI вв. характеризуется сменой мировоззренческих парадигм и взаимопроникновением методологии естественных и гуманитарных наук. В частности, революционные открытия в физике послужили импульсом для критического анализа и пересмотра закостеневших и стремящихся к энтропии методов исследования в лингвистике и литературоведении.

Популярность возникшей в конце 70-х гг. XX в. синергетики как разновидности системного подхода обусловлена возможностью использования унифицированного языка научного описания, единого для естественных и гуманитарных наук. Говоря о применении синергетического подхода в филологии, Е. Ю. Муратова отмечает положительные стороны оперирования несколькими базовыми терминами, «при помощи которых можно описать как любую нелинейную открытую систему вообще, так и любой языковой уровень поэтического текста и сам текст в целом» [61, с. 54]. Развитие лингвосинергетики (синергетического направления в языкознании) часто ассоциируется с представителями немецкой школы синергетической лингвистики – В. Вилдгенем, Р. Келером, Г. Альтманом и др.

Автором самого термина «синергетика» является известный американский архитектор и дизайнер Р.Б. Фуллер, но определение, близкое к современному пониманию, предложил физик Г. Хакен в своей монографии «Синергетика» (1977).

Предметом изучения синергетики являются сложные нелинейные динамические системы, важнейшее свойство которых – диссипативность (открытость, подверженность внешним влияниям). В определённый период развития такая система подвергается флуктуации (колебанию своих элементов). Причиной служит аттрактор (своего рода «магнит», точка притяжения), попадая в который система в зоне бифуркации, или полифуркации (ветвления), следует по одному из нескольких возможных путей развития, что приводит к самоорганизации системы. Отличительной чертой синергетического подхода является критическое переосмысление классической ньютоновской механистической картины мира, сменившейся релятивистской, а затем – синергетической концепцией, что открывает новые возможности для учёных современности.

Среди наиболее заметных трудов, посвящённых изучению лингвосинергетики, следует отметить научные статьи Р. Г. Пиотровского [68], С. К. Гураль [27], Н. В. Дрожащих [32], Н. О. Бондарчук [14],

И. В. Малиновской [55], Т. И. Домброван [31], монографии И. А. Герман [22], Г. Г. Москальчук [60], К. И. Белоусова [11], О. И. Глазуновой [23], диссертационные исследования Н. П. Мышкиной [62], Л. В. Кушниковой [47], И. Ю. Моисеевой [59].

Применение лингвосинергетической методологии в процессе анализа особенностей мифопоэтики Дона Делилло позволяет рассматривать хронотоп и нарратив не как компиляцию сугубо мифологических и постмодернистских техник, находящихся друг с другом в отношениях антагонизма, а в качестве целостной диссипативной системы, стремящейся к организации.

Одной из главных задач синергетики и, в частности, лингвосинергетики выступает поиск аттрактора, т. е. точки притяжения, меняющей ход развития системы и приводящей к бифуркации (полифуркации), появлению нескольких альтернативных вариантов развития событий.

В ходе анализа прозы Д. Делилло видится целесообразным выявление аттрактора в результате гипотетического наложения традиционного линейного на циклический мифологический вид наррации, точки пересечения которых и образуют аттрактор.

Флуктуации (колебания) времени и пространства, наблюдаемые в зоне аттрактора, находят выражение в виде гиперлокализации, гиперхронизации, «растянутости» повествования, введения в текст гетеротопий и атопий. Именно пересечение линейной и циклической моделей служит объектом изображения постмодернистской прозы Д. Делилло.

При выходе из аттрактора, повествование попадает в зону бифуркации, в результате чего возможно несколько вариантов дальнейшего хода событий.

Во-первых, автор может изображать лишь фрагменты линейного повествования до и после попадания в аттрактор, при этом текст приобретает форму дискретного (прерывистого) образования, или так называемого «алеаторного» постмодернистского письма. Базовыми характеристиками такого текста будут фрагментарность, эклектизм, монтаж.

Во-вторых, писатель может сосредоточиться на описании параболических фрагментов мифологического повествования. Характеристиками такого текста станут цикличность, повторяемость, лейтмотивность, орнаментальность.

Третьим и наиболее сложным вариантом является «расщепление» повествования и хронотопа на линейную и циклическую составляющие, при этом возможно сосуществование нескольких временных пластов в одной точке пространства и, напротив, нескольких разнородных локусов в одной временной точке. Пользуясь терминологией И. Гомель, наиболее часто используемыми нарративными техниками в данном случае выступают «ветвление» (*wormholing*), «отступ в сторону» (*sidestepping*) и «крушение» (*collapsing*).

В романе Дона Делилло «Падающий» можно выделить четыре аттрактора и, соответственно, четыре зоны бифуркации: первая глава первой части романа, в которой изображены последствия теракта 11 сентября 2001 г., и три вставных главы, не пронумерованные автором, но получившие название “On Marienstrasse”, “In Nokomis”, “In the Hudson Corridor”. Данные «вводные» части, последняя из которых замыкает повествование, изображают подготовку террористов к атаке на Всемирный торговый центр.

Попад в первую зону бифуркации, повествование приобретает прерывистый, дискретный характер, так как автор изображает отдельные дни после теракта, в частности, третий и десятый дни. Так, Кит Нойдеккер решает вернуться в свою квартиру, чтобы забрать вещи: “The building seemed empty, it felt and sounded empty. When he entered his apartment he stood a while, just looking around. The windows were scabbed in sand and ash and there were fragments of paper and one whole sheet trapped in the grime. Everything else was the same as it had been when he walked out the door for work that Tuesday morning” [116, с. 26]. Исключением является лишь четвёртая глава первой части, в которой сообщается о самоубийстве отца главной героини Лианны, имевшем место около двадцати лет назад: “Jack Glenn, her father, did not want to submit to the long course of senile dementia. He made a couple of phone calls from his cabin in northern New Hampshire and then used an old sporting rifle to kill himself. She did not know

the details. She was twenty-two when this happened and did not ask the local police for details. What detail might there be that was not unbearable?" [116, с. 41]. Данная аналептическая вставка позволяет читателю лучше понять характер главной героини и особенности её взаимоотношений с родными.

При выходе из второго аттрактора, повествование отчасти становится циклическим, практически все главы представляют собой воспоминания героев о жизни до теракта – семейной жизни Лианны и Кита до развода, покерных турнирах у Кита, отце Лианны. Главный герой романа, Кит Нойдеккер, вспоминает: "In the beginning they played poker in a number of shapes and variations but over time they began to reduce the dealer's options. The banning of certain games started as a joke in the name of tradition and self-discipline but became effective over time, with arguments made against the shabbier aberrations" [116, с. 96]. Вторая часть романа «Падающий» характеризуется повторяемостью и лейтмотивностью, свойственными для мифологического нарратива.

Необходимо отметить, что если в первой части единство изображаемого пространства (Нью-Йорк, Всемирный торговый центр) соответствовало различным временным отрезкам, то во второй части, напротив, все события укладываются в узкие хронологические рамки (2-3 года до теракта), а пространство приобретает неоднородный характер, объединяя гетеротопии и атопии.

Результатом попадания нарратива в третью зону бифуркации становится «расслоение» повествования на линейное и циклическое. Д. Делилло, как и в первой части романа, изображает дискретные фрагменты жизни героев после 11 сентября 2001 г. (от нескольких дней до трёх лет после теракта), но, в то же время, использует элементы циклической модели, включая в повествование воспоминания героев о событиях многолетней давности.

Дон Делилло описывает мирную демонстрацию в Нью-Йорке, в которой принимают участие Лианна и её сын Джастин спустя три года после крушения башен-близнецов: "This crowd did not return to her sense of belonging. She was here for the kid, to allow him to walk in the midst of dissent, to see and feel the

argument against war and misrule. She wanted, herself, to be away from it all. These three years past, since that day in September, all life had become public” [116, с. 182]. В это же время бывший супруг женщины, Кит, встречается в казино Лас-Вегаса своего знакомого Терри Ченга и делится с ним воспоминаниями: “I used to tell people. People talked about where they were, where they worked. I said midtown. The word sounded naked. It sounded neutral, like it was nowhere. I heard he went out a window, Rumsey” [116, с. 205]. Приятели вспоминают бывшего партнёра по покеру Рамси, погибшего во время теракта.

В третьей части «Падающего» имеет место столкновение различных видов хронотопа и наррации (так называемый металепсис), однако это не приводит к распаду повествования на изолированные фрагменты. В частности, тринадцатая глава представляет собой компиляцию газетных статей и сенсационных заголовков, из которых Лианна узнаёт о смерти Падающего: “A man named David Janiak, 39. The account of his life and death was brief and sketchy, written in haste to make a deadline, she thought. She thought there would be a complete report in the paper of the following day. There was no photograph, not of the man and not of the acts that had made him, for a time, a notorious figure. These acts were noted in a single sentence, pointing out that he was the performance artist known as Falling Man” [116, с. 219]. Связующим элементом данного постмодернистского романа выступает образ Падающего, скрепляющий прошлое и настоящее, линейную и циклическую модели.

Примечательно, что роман завершается вставной главой, представляющей собой четвёртый аттрактор, но Д. Делилло не указывает на следующую за этим пунктом зону бифуркации, представляя читателю возможность решить самому, что последует за очередной самоорганизацией романной структуры.

Следует акцентировать внимание на том, что такие произведения Дона Делилло как «Весы», «Имена», «Изнанка мира» представляют собой сложнейшие образования, включающие в себя различные виды хронотопа и наррации, вследствие чего их детальный лингвосинергетический анализ может значительно превысить объём данного исследования.

Тем не менее, необходимо обозначить основные характеристики данных романов с позиции их построения автором по синергетической модели. В частности, в «Весах» историографический метатекст Д. Делилло строится на повествовательных техниках «отступ в сторону» и «столкновение». Сам автор пишет в примечании к произведению: “I’ve altered and embellished reality, extended real people into imagined space and time, invented incidents, dialogues, and characters” [117]. Сочетание реальности и вымысла, исторических фактов и художественной фантазии приводит к наслоению пространственных и временных плоскостей, столкновению различных пластов наррации.

Само название романа «Весы» несёт двойственную семантическую нагрузку: с одной стороны, Весы – знак Зодиака главного героя, Ли Харви Освальда, символизирующий стабильность и уравновешенность; с другой стороны, образ весов как нельзя лучше характеризует синергетическую модель. Колебание весов в результате перевеса одной из чаш ведёт к нарушению равновесия и переустройству системы в целом.

В качестве основных аттракторов, вводимых Доном Делилло в повествование, можно отметить знакомство Ли с Дэвидом Ферри, визит Освальда в офис заговорщика Гая Баннистера, покушение на генерала Уолкера, бегство Ли Харви Освальда в СССР и женитьбу на Марине. Все вышеперечисленные события приводят к кардинальным изменениям в жизни героев, склоняя чаши весов то в одну, то в другую сторону.

Для скрепления разрозненных элементов повествования писатель использует проlepsис, очерчивая дальнейшее развитие судеб героев: “George de Mohrenschildt, the multinational man, a study in divided loyalties and or in the irrelevance of loyalty, the man who befriended Oswald, dies in March 1977, in Palm Beach, of a blast through the mouth with a 20-gauge shotgun. Ruled a suicide. One week later, in Miami Beach, police find the body of Carlos Socarros, former President of Cuba, millionaire gunrunner, linked by an informer to Jack Ruby. The body sits in a chair, a pistol nearby. Ruled a suicide” [117, с. 137]. Очевидно, что автор тем

самым объединяет временные пласты нарратива и, в то же время, примеряет на себя маску всеведущего демиурга.

В романе «Имена» аттракторами выступают такие события как знакомство Джеймса с Оуэном Брейдмасом, убийство старика в греческой деревне Макро Камини, приезд Тэпа к отцу на каникулы. Попад в зону бифуркации, повествование приобретает черты «ветвления», т. е. характеризуется взаимопроникновением различных пространственных и временных пластов и наличием в тексте гетеротопий и атопий.

«Изнанка мира» представляет собой масштабное эпическое полотно, изображающее жизнь американского общества в 1950-е – 90-е гг. XX в., т. е. охватывает более сорока лет и включает в себя сотни персонажей, судьбы которых пересекаются в романе самым неожиданным образом.

Уже пролог произведения содержит аттрактор – бейсбольный матч между командами “Giants” и “Dodgers” и, состоявшийся в тот же октябрьский день 1951 г., испытания Советским Союзом ядерного оружия. На протяжении всего романа автор не раз повторяет, что данные события сыграли решающую роль в жизни Америки.

При выходе из зоны бифуркации, повествование расщепляется на линейное (разновременные фрагменты из жизни главных героев) и циклическое (автор периодически возвращается к описанию легендарного матча). Д. Делилло использует чрезвычайно сложные формы хронотопа: описание одного локуса на протяжении значительного периода времени (стадион Yankees, Манхэттен, отель «Плаза») чередуется с изображением различных локусов в узких временных рамках (например, герои вспоминают, где они были и что делали 3 октября 1951 г.).

Включение автором в текст гетеротопий, атопий, аналептических и пролептических фрагментов делает произведение «Изнанка мира» сложным для анализа, но, тем не менее, представляющим значительный интерес с точки зрения используемых автором синергетических моделей построения романного универсума. Изображаемая Доном Делилло Америка предстаёт сложным

конструктом, который, в отличие от характерной для мифа иерархической организации, с трудом поддаётся анализу и описанию ввиду своего нелинейного и перманентно самоорганизующегося характера.

3.8. Выводы по Разделу 3

Проза Дона Делилло представляет собой гармоничное сочетание элементов и моделей как мифологического, так и постмодернистского хронотопа и нарратива, при этом наблюдается соответствие между реализацией мифологем на хронотопическом и сюжетно-тематическом, а также нарративном и сюжетно-тематическом уровнях художественного текста. В частности, автор использует цикличность (прослеживается связь с мифологемами города и войны), обратимость времени (мифологема Вавилонской башни (метаязыковая рефлексия)), симуптенцию и ритуализацию времени, характерные для мифа (мифологемы творца, города, пустыни, мессии, квеста и инициации), что позволяет прозаику акцентировать внимание на сакральном характере и значимости некоторых событий американской истории (убийство Дж. Кеннеди, теракт 11 сентября 2001 г.). В то же время, обращает на себя внимание наличие в романах Д. Делилло сугубо постмодернистских пространственно-временных характеристик, наиболее значимыми из которых являются отказ от линейности и каузальности, темпоральность ускоренного цикла, гетеротопии и атопии.

Автор активно применяет такие мифологические повествовательные техники как хорографический принцип, который соотносится с мифологемами творца и Вавилонской башни, обратная перспектива (связь с мифологемой творца), принцип партиципации (мифологемы города, войны, мессии, трикстера), сочетая их с характерными для постмодернизма макгаффином, итерабильностью, лейтмотивностью, принципом нонииерархии и псевдодокументализмом.

Необходимо акцентировать внимание на том, что применение в ходе исследования особенностей мифопозтики Дона Делилло лингвосинергетической

методологии даёт возможность рассматривать хронотоп и нарратив не как бездумное использование автором мифологических и постмодернистских техник, находящихся друг с другом в отношениях антагонизма, а в качестве целостной диссипативной системы, стремящейся к организации. В результате гипотетического наложения традиционного линейного на циклический мифологический вид наррации был выявлен аттрактор. Колебания времени и пространства, наблюдаемые в зоне аттрактора, нашли выражение в виде гиперлокализации, гиперхронизации, включения писателем в текст гетеротопий и атопий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мифологическая модель Америки, созданная творческой фантазией американского писателя-постмодерниста Дона Делилло, имеет чёткую структуру и представляет собой реализацию мифологем как базового инструмента авторского мифологизирования на сюжетно-тематическом, образном, вербальном, хронотопическом и нарративном уровнях художественного текста.

На сюжетно-тематическом уровне мифологемы были сгруппированы в три кластера: космогонические, эсхатологические и героические (см. Приложение 1). К космогоническим мифологемам были отнесены мифологемы творца и Вавилонской башни, к эсхатологическим – мифологемы лестницы, воды, пустыни, войны, мессии, к героическим – мифологемы квеста, инициации, трикстера. Мифологема города находится на стыке космогонических и эсхатологических мифологем, так как в прозе Д. Делилло город предстаёт одновременно и символом гармонии, и своеобразным Вавилоном, воплощением хаоса. Эсхатологические мифологемы составляют самую большую группу, включая в себя пять мифологем-компонентов.

Дальнейшее структурирование мифологической модели Америки находит своё продолжение на образном уровне (см. Приложение 2). В частности, мифологема творца основывается на трёх базовых образах: творец-демиург, циничный представитель постмодернистского искусства и непритязательный ценитель массового искусства. В произведениях писателя наблюдается отход от бытовавшей веками концепции творчества как божественного акта. Американский творец приобретает такие черты как цинизм, пошлость, жажда наживы, а само творчество коммерциализируется, ставится на поток, нивелируется. С особой иронией Дон Делилло относится к американскому обывателю, неспособному отличить истинный шедевр от дешёвой подделки, классику от массового искусства.

Особый интерес представляет мифологема Вавилонской башни, которая на образном уровне включает в себя два совершенно антагонистичных компонента: язык как сакральный дар и язык как объект игры. Если первая трактовка уходит корнями в мифологические представления о священной и мистической природе языка, то вторая совершенно чётко отражает ориентацию писателя на философию постмодернизма. Мифологема лестницы, наиболее полно визуализируемая в романе «Точка омега», строится на образе восхождения к Богу, некоем нравственном очищении, тогда как мифологема воды ассоциируется с библейским потопом. Пустыня в прозе Д. Делилло выступает символом вечности, данный образ имеет непреходящий, сакральный характер и противопоставлен образу города.

Мифологема города состоит из трёх базовых образов: город – эталон гармонии и упорядоченности; город – хаос, современный Вавилон; небоскрёб как символ мегаполиса. Мифологема войны на образном уровне представлена в виде трёхкомпонентного образования: inferнальный образ Америки как инициатора войн и вооружённых конфликтов, Америка – объект террористических атак, образ террориста. Самой структурированной на образном уровне выступает мифологема мессии, которая включает в себя собирательный образ американцев как избранного Богом народа, а также образы сумасшедшего (блаженного) мессии, террориста-мессии, мессии-деятеля искусств, священника (сектанта) мессии, политического деятеля-мессии, мессии-обывателя и ключевой в мифологической модели Америки, созданной Доном Делилло, образ Падающего.

Мифологема квеста, входящая в кластер героических мифологем, и связанная с ней мифологема инициации основаны на двух образах: мегаполис как отправная точка пути героя и образ пасторальной Америки, символизирующий окончание квеста. Мифологема трикстера на образном уровне реализуется благодаря четырём основным компонентам: трикстер-помощник (соратник) главного героя, трикстер-враг главного героя, трикстер-травестия реального исторического лица, трикстер-воплощение главного героя.

На вербальном уровне происходит визуализация и «закрепление» проанализированных выше мифологем и образов (см. Приложение 3). В частности, для создания образа творца Д. Делилло использует такие ключевые фразы как ‘dictator’, ‘injure people’, ‘sneaking admiration’, язык характеризуется как ‘offering’, ‘deeply woven structure’. Город, с одной стороны, предстаёт как воплощение гармонии (‘neat and pleasant town’), а с другой – как Хаос (‘sweet old Babylonian movie’, ‘whore of a city’). Ниже приводится корреляция мифологем и раскрывающих их ключевых фраз: мифологема лестницы – ‘omega point’; мифологема воды – ‘world awash’; мифологема пустыни – ‘symmetry of furrows and juts’, ‘the simple and clear solution’; мифологема войны – ‘unimaginable weapon’, ‘the atomic bomb of Old Testament’; мифологема мессии – ‘death circus’, ‘immortal’, ‘blessed’; мифологема квеста – ‘explore America’, ‘Yin and Yang in Kansas’; мифологема инициации – ‘core identity’; мифологема трикстера – ‘an accurate reproduction’, ‘hero of the age’.

На хромотопическом уровне художественного текста Д. Делилло применяет такие мифологические приемы как цикличность, обратимость и ритуализация времени, симуптенция (одновременность прошлого, настоящего и будущего) и прерывистость пространства. При этом, все данные приёмы взаимосвязаны с представленными выше мифологемами и образами, что свидетельствует о корреляции хромотопического, сюжетно-тематического и образного уровней художественного текста. Например, цикличность соотносится с мифологемой города, отражая цикл жизни мегаполиса, и мифологемой войны, в частности, её компонентом – образом Падающего. Обратимость и ритуализация времени также тесно взаимосвязаны, прежде всего, с образом Падающего, благодаря которому осуществляется реконтекстуализация теракта 11 сентября 2001 г. Приём симуптенции находит своё отражение в мифологеме города (сосуществование памятников архитектуры и небоскрёбов, совместное бытие нескольких поколений), мифологеме пустыни (скелет динозавра находят неподалёку от военной базы и автомагистрали), мифологеме мессии (происходит гипотетическое проецирование библейского апокалиптического

хронотопа на современную американскую действительность). Прерывистость пространства коррелирует с мифологемой города (образ небоскрёба предстаёт, пользуясь постмодернистской терминологией М. Фуко, гетеротопией).

Важнейшим способом построения мифологической модели Америки на повествовательном (нарративном) уровне выступают такие техники как моделирование текстом Универсума (взаимосвязь с мифологемой творца); хорографический принцип, т.е. нахождение автора в центре изображаемых событий (прослеживается связь с мифологемой творца и мифологемой Вавилонской башни, или метаязыковой рефлексией); принцип партиципации / сопричастности (корреляция с мифологемой города, где все жители предстают винтиками одного механизма, мифологемой войны, так как рядовые американцы чувствуют личную ответственность за противоправные действия Белого Дома, мифологемой мессии, ведь все американцы считают себя избранным Богом народом). Оборотничество взаимосвязано с мифологемой трикстера, а именно, с образом трикстера, являющимся воплощением главного героя. Повышенная роль начала находит соответствие в мифологеме творца (важен не сам результат творческого акта, а изначальный импульс) и мифологеме квеста (как уже отмечалось выше, в прозе Д. Делилло традиционная парадигма квеста словно «вывернута наизнанку», итог странствий героя часто вовсе не обрисован и не подведён). Мифологема квеста, как и мифологема творца, также связаны с нарративными приёмами повторяемости и лейтмотивности. Ослабление событийности проявляется, прежде всего, в мифологеме Вавилонской башни (рассуждения о природе языка носят отвлечённо-философский характер) и мифологеме пустыни (за десятки и сотни лет не происходит никаких значимых событий).

Необходимо отметить, что, помимо соответствий, наблюдаемых между функционированием элементов мифа на повествовательном, сюжетно-тематическом и образном уровнях, обращает на себя внимание и корреляция вышеназванных мифологических приёмов и техник на хронотопическом и нарративном уровнях художественного текста (см. Приложение 4). В частности,

цикличность хронотопа соотносится с повторяемостью и лейтмотивностью нарратива, обратимость и ритуализация времени – с ослаблением событийности, симуптенция – с партиципацией.

Таким образом, было доказано, что в прозе Д. Делилло миф имеет системообразующее значение, скрепляя фрагментарное постмодернистское повествование путём установления связей на сюжетно-тематическом, образном, вербальном, хронотопическом и нарративном уровнях художественного текста.

Применение в ходе исследования лингвосинергетической методологии позволило, с одной стороны, чётко структурировать обрисованную Доном Делилло мифологическую модель Америки, проследив при этом корреляцию её компонентов на хронотопическом и нарративном уровнях с соответствующими постмодернистскими приёмами и техниками, а с другой стороны, проанализировать способность данной модели к самоорганизации, её гибкий и пластичный характер.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1) Абелян, М. К. Особенности мифологемы «вода» в произведениях Д. Г. Лоуренса [Электронный ресурс] / М. К. Абелян // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2009. – № 1. – Режим доступа : <http://www.perfectlanguage.ru/d-h-lawrence/osobennosti-mifologemyi-voda-v-proizv.html> (дата обращения: 23.11.2015).
- 2) Анисимова, М. С. Мифологема «дом» и её художественное воплощение в автобиографической прозе первой волны русской эмиграции: на примере романов И. С. Шмелёва «Лето Господне» и М. А. Осоргина «Времена» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Анисимова Мария Сергеевна. – Нижний Новгород, 2007. – 185 с.
- 3) Аристотель. Поэтика / Аристотель // Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск: Литература, 1998. – С. 1064 – 1112.
- 4) Баевский, В.С. Русская лирика XIX – XX веков в диахронии и синхронии: монография [Электронный ресурс] / В.С. Баевский, И.В. Романова, Т.А. Самойлова. – Режим доступа : <http://www.smolensk.ru/user/sgma/MMORPH/N-9-html/baevskii.baevsky.htm> (дата обращения: 14.03.2015).
- 5) Байбурин, А. К. Ритуал в системе знаковых средств культуры / А. К. Байбурин // Этнознаковые функции культуры; отв. ред. акад. Б. В. Бромлей. – М.: Наука, 1991. – 224 с.
- 6) Баранова, К. М. Основные идейные и сюжетно-образные мотивы в литературе Новой Англии XVII – XVIII веков. Становление традиций в литературе США : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.03 / Баранова Ксения Михайловна. – М., 2011. – 35 с.
- 7) Баркова, А. Л. Мифология [Электронный ресурс] / А. Л. Баркова. – Режим доступа : <http://mith.ru/alb/mith/myth01.htm> (дата обращения: 26.01.2015).
- 8) Барт, Р. Миф сегодня / Р. Барт // Избранные работы : Семиотика. Поэтика. – М. : Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 72 – 130.

9) Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Baht/index.php (дата обращения: 12.11.2015).

10) Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе : очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234 – 407.

11) Белоусов, К. И. Синергетика текста : от структуры к форме : монография / К. И. Белоусов. – М. : Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2008. – 248 с.

12) Бодрийяр, Ж. Америка / Ж. Бодрийяр; пер. с франц. Д. Калугина. – СПб. : Владимир Даль, 2000. – 204 с.

13) Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр; пер. с франц. О. А. Печёнкина. – Тула, 2013. – 204 с.

14) Бондарчук, Н. О. Лингвосинергетика как методологическая основа исследования текста / Н. О. Бондарчук // Научный вестник Волынского национального университета имени Леси Украинки. – 2011. – Филологические науки. Языкознание. – № 4. – С. 24 – 27.

15) Борисова, Е. Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике / Е. Б. Борисова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – Филология. Искусствоведение. – Вып. № 35. – С. 20 – 26.

16) Бэкон, Ф. Великое восстановление наук. Новый Органон [Электронный ресурс] / Ф. Бэкон. – Режим доступа: <http://lib.ru/FILOSOF/BEKON/nauka2.txt> (дата обращения: 12.03.2017).

17) Вейман, Р. История литературы и мифология : очерки по методологии и истории литературы / Р. Вейман; пер. с нем. О. Н. Михеевой. – М. : «Прогресс», 1975. – 343 с.

18) Вико, Дж. Основания новой науки об общей природе наций / Дж. Вико; пер. с итал. и комм. А. А. Губера. – Л.: Художественная литература, 1940. – 619 с.

19) Вишницкая, Ю. В. Мифологемы Александра Блока в русском этнокультурном пространстве : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.02 / Вишницкая Юлия Васильевна. – Киев, 2003. – 184 с.

20) Гаврилов, Д. А. К определению трикстера и его значимости в социокультурной реальности / Д. А. Гаврилов // Материалы Первой Всероссийской научной конференции «Философия и социальная динамика XXI века : проблемы и перспективы». – Омск, 2006. – С. 359 – 368.

21) Галанина, Е. В. Миф и картина мира в современной культуре / Е. В. Галанина // Философские вопросы естественных, технических и гуманитарных наук: сб. статей Международной научной конференции: в 2 т. – Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2006. – Т. 1. – С. 25 – 28.

22) Герман, И. А. Лингвосинергетика : монография / И. А. Герман. – Барнаул : Изд-во Алтайской академии экономики и права, 2000. – 168 с.

23) Глазунова, О. И. Синергетика творчества : опыт анализа художественного текста : монография / О. И. Глазунова. – М. : Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 344 с.

24) Голосовкер, Я. Э. Логика мифа : сб. статей / Я. Э. Голосовкер; сост. и авторы примеч. Н. В. Брагинская и Д. Н. Леонов. – М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987. – 185 с.

25) Гребенникова, Н. С. Зарубежная литература: XX век [Электронный ресурс] / Н. С. Гребенникова. – Режим доступа : <http://www.marktwain.su/lastnews/page/382> (дата обращения: 13.04.2015).

26) Грейвз, Р. Белая богиня / Р. Грейвз. – Екатеринбург: АСТ, У-Фактория, 2005. – 591 с.

27) Гураль, С. К. Синергетика и лингвосинергетика / С. К. Гураль // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – Серия «Филология», № 302. – С. 7 – 9.

28) Делёз, Ж. Логика смысла; пер. с фр. М. Д. Фуко / Ж. Делёз. – Екатеринбург: «Деловая книга», 1998. – 480 с.

- 29) Делёз, Ж. Что такое философия? / Ж. Делёз, Ф. Гваттари. – М: Институт экспериментальной социологии, 1998. – 288 с.
- 30) Денисова, Т. Н. История американской литературы XX столетия : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Т. Н. Денисова. – Киев : Довира, 2002. – 318 с.
- 31) Домброван, Т. И. Аппликативный потенциал синергетической парадигмы в лингвистике / Т. И. Домброван // Филологические штудии. Периодическое печатное издание Киевского университета имени Бориса Гринченко. – Киев, 2012. – Вып. 1. – С. 79 – 84.
- 32) Дрожащих, Н. В. Лингвосинергетика : истоки и перспективы / Н. В. Дрожащих // Вестник Тюменского государственного университета. – 2009. – № 1. – С. 227 – 234.
- 33) Дюмезиль, Ж. Верховные боги индоевропейцев : монография / Ж. Дюмезиль; пер. с франц. Т. В. Цивьян. – М. : «Наука», 1986. – 234 с.
- 34) Дюран, Ж. Миф [Электронный ресурс] / Ж. Дюран. – Режим доступа: <http://www.fatuma.net/text/durant> (дата обращения: 27.11.2016).
- 35) Елисеева, И. Б. Об особенностях репрезентации хронотопа в романе С. Рушди «Стыд» / И. Б. Елисеева // Известия Тульского государственного университета. – 2010. – Гуманитарные науки. – № 1. – С. 335 – 341.
- 36) Жакова, Т. Е. Мифологема неба и земли (верха и низа) в германских языках : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Жакова Татьяна Евгеньевна. – Москва, 2001. – 189 с.
- 37) Женетт, Ж. Фигуры : монография : в 2 т. / Ж. Женетт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.
- 38) Иванова, Е. В. Мифологическое смыслообразование: образ культурного героя : дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.13 / Иванова Евгения Владимировна. – Екатеринбург, 2005. – 269 с.
- 39) Иванова, Т. Г. Мифологема и мотив (к вопросу о фольклористической терминологии) / Т. Г. Иванова // Комплексное собирание, систематика,

экспериментальная текстология : материалы VI Международной школы молодого фольклориста (22 – 24 ноября 2003 г.). – 2004. – Вып. 2. – С. 37.

40) Ильин, И. П. Постмодернизм : монография / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 227 с.

41) Каллер, Дж. Теория литературы : краткое введение / Дж. Каллер; пер. с англ. А. Георгиева. – М. : Астрель : АСТ, 2006. – 158 с.

42) Карданова, К. С. Мифологема «мессия» в языковом сознании современного американца [Электронный ресурс] / К. С. Карданова // Языковое бытие человека и этноса. – М., 2004. – Вып. 7. – Режим доступа : <http://psycholing.narod.ru/kardanova-statia.html> (дата обращения: 24.11.2016).

43) Козлов, А. С. Зарубежная литература и литературоведение : избранные статьи / А. С. Козлов. – Симферополь: ОАО «Симферопольская городская типография» (СГТ), 2009. – 220 с.

44) Козлов, А. С. Литературоведение Англии и США XX века : монография / А. С. Козлов. – Симферополь: «Таврида», 1994. – 256 с.

45) Кристева, Ю. Разрушение поэтики : избранные труды / Ю. Кристева. – М. : РОССПЭН, 2004. – 656 с.

46) Кухар, О. А. Миф в художественном мире Евгения Маланюка : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 Кухар Оксана Александровна. – Кировоград, 2002. – 19 с.

47) Кушнина, Л. В. Взаимодействие языков и культур в переводческом пространстве : гештальт-синергетический подход : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Кушнина Людмила Вениаминовна. – Пермь, 2004. – 32 с.

48) Леви-Брюль, Л. Мифический мир / Л. Леви-Брюль // Сверхъестественное в первобытном мышлении. – М. : 1937. – С. 231 – 326.

49) Леви-Стросс, К. Структурная антропология: пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. – М.: Изд-во «ЭКСМО-Пресс», 2001. – 512 с.

50) Лосев, А. Ф. Гомер : монография / А. Ф. Лосев. – М. : Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, 1960. – 350 с.

- 51) Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура : монография / А. Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 525 с.
- 52) Лотман, Ю. М. Миф-имя-культура / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // Избранные статьи в трёх томах. – Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин : Александра, 1992. – С. 58 – 75.
- 53) Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : «Искусство-СПб», 1998. – С. 14 – 285.
- 54) Лукашевская, Я. Понятие мифологической картины мира и вопрос авторства в первобытном искусстве [Электронный ресурс] / Я. Лукашевская. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/lukash_pon.php (дата обращения: 11.08.2015).
- 55) Малиновская, И. В. Лингвосинергетика наряду с другими методами исследования философского текста : уместность, возможности, границы / И. В. Малиновская // Лингвистика XXI столетия : новые исследования и перспективы. – Киев, 2011. – С. 210 – 224.
- 56) Манджиева, Б. В. Космогонический миф и его компоненты в индивидуальной мифологии В. В. Набокова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Манджиева Баирта Владиславовна. – Ставрополь, 2009. – 221 с.
- 57) Мелетинский, Е. М. Миф и XX век [Электронный ресурс] / Е. М. Мелетинский. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm> (дата обращения: 15.03.2015).
- 58) Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа [Электронный ресурс] / Е. М. Мелетинский. – Режим доступа: http://www.modernlib.ru/books/meletinsky_e/poetika_mifa/read_1 (дата обращения 14.07.2014).
- 59) Моисеева, И. Ю. Синергетическая модель текстообразования : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Моисеева Ирина Юрьевна. – Челябинск, 2007. – 38 с.
- 60) Москальчук, Г. Г. Структура текста как синергетический процесс : монография / Г. Г. Москальчук. – М. : УРИ, 2003. – 296 с.

61) Муратова, Е. Ю. Синергетический подход к проблеме смыслопорождения в системе поэтического языка / Е. Ю. Муратова // Вестник БДУ. – 2009. – Сер. 4. – № 3. – С. 54 – 57.

62) Мышкина, Н. Л. Лингводинамика текста: контрадиктно-синергетический подход : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Мышкина Нэлли Леонидовна. – Уфа, 1999. – 43 с.

63) Неклюдов, С. Ю. Структура и функция мифа [Электронный ресурс] / С. Ю. Неклюдов. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov4.htm> (дата обращения: 30.03.2015).

64) Новикова, В. Г. «Пространство времени» в романе Мартина Эмиса «Стрела времени, или природа преступления» / В. Г. Иванова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2010. – №3 (1). – С. 312 – 316.

65) Павловская, И. Г. Образы пространства и времени в поэзии Арсения Тарковского : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Павловская Ирина Григорьевна. – Волгоград, 2007. – 22 с.

66) Папушина, В. А. Рецепция античной мифологии в поэзии украинского и русского символизма (типологический аспект) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Папушина Валентина Антоновна. – Тернополь, 2006. – 20 с.

67) Петрова, Т. С. Мифологема пути в лирике К. Д. Бальмонта 1890-х гг. [Электронный ресурс] / Т. С. Петрова. – Режим доступа : <http://balmontoved.ru/almahah-solnechnaja-priizha/243-ts-petrova-g-shuja-mifologema-puti-v-lirike-k-d-balmonta> (дата обращения: 26.01.2016).

68) Пиотровский, Р. Г. О лингвистической синергетике / Р. Г. Пиотровский // Научно-техническая информация. – 1996. – Сер. 2. «Информационные процессы и системы». – № 12. – С. 1 – 12.

69) Погребная, Я. В. Аспекты современной мифопоэтики. Мифема «Лолита» как мономиф книги [Электронный ресурс] / Я. В. Погребная. – Режим доступа : http://www.niv.ru/doc/pogrebная_aspekty_mifopoetiki/mifema_lolita.htm (дата обращения: 27.04.2015).

70) Прозоров, В. Г. Дон Делилло: писатель в пространстве постмодернизма : монография / В. Г. Прозоров. – Петрозаводск : Изд-во КГПУ, 2006. – 172 с.

71) Рачеева, Е. В. Поэтика виртуальности в романе Дона Делилло «Мао II» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Рачеева Елена Витальевна. – Нижний Новгород, 2009. – 20 с.

72) Стеблин-Каменский, М. И. Миф [Электронный ресурс] / М. И. Стеблин-Каменский. – Режим доступа : <http://norse.ulver.com/articles/steblink/myth/index.html> (дата обращения: 12.07.2015).

73) Стеценко, Е. А. Концепты хаоса и порядка в литературе США : от дихотомической к синергетической картине мира : монография / Е. А. Стеценко – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – 264 с.

74) Стеценко, Е. А. Постмодернизм и современная теория хаоса / Е. А. Стеценко // Вопросы филологии. – 2010. – № 1 (34). – С. 82 – 90.

75) Тайлор, Э. Первобытная культура [Электронный ресурс] / Э. Тайлор. – Режим доступа: http://kulturoznanie.ru/?work=pervobyт_culture (дата обращения: 22.04.2016).

76) Темирболат, А. Б. Категория хронотопа в свете современных научных концепций литературоведения / А. Б. Темирболат // Филологические науки в России и за рубежом : Материалы международной научной конференции (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). – 2012. – С. 6 – 9.

77) Толковый словарь Д. Н. Ушакова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/861294> (дата обращения: 31.01.2015).

78) Топорков, А. Л. Мифы и мифология XX века: традиция и современное восприятие [Электронный ресурс] / А. Л. Топорков. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/toporkov1.htm> (дата обращения: 14.03.2015).

79) Топоров, В. Н. Пространство / В. Н. Топоров // Мифы народов мира : энциклопедия. – М. : Политиздат, 1980. – Т. 2. – С. 341 – 342.

- 80) Философский словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://gufo.me/fil_a (дата обращения: 05.05.2016).
- 81) Фрай, Н. Анатомия критики / Н. Фрай. – М.: Директ-Медиа, 2007. – 82 с.
- 82) Харт, К. Постмодернизм : монография / К. Харт; пер. с англ. К. Ткаченко. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2006. – 272 с.
- 83) Хюбнер, К. Истина мифа [Электронный ресурс] / К. Хюбнер. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Hubn/03.php (дата обращения: 16.02.2015).
- 84) Шадрина, Т. В. Мифокритика XIX в.: основные тенденции, направления, результаты / Т. В. Шадрина // Учёные записки ТНУ им. В. И. Вернадского. – 2005. – Серия «Филология». – Т. 18 (57). – № 1. – С. 67 – 71.
- 85) Шеллинг, В. Ф. Й. Введение в философию мифологии: в 2 т. / В. Ф. Й. Шеллинг. – М.: Мысль, 1989. – Т. 2. – 636 с.
- 86) Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. / Ф. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.
- 87) Шмид, В. Нарратология : монография / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2008. – 304 с.
- 88) Элиаде, М. Аспекты мифа : монография / [Электронный ресурс] / М. Элиаде. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/el_asp/index.php (дата обращения: 27.05.2014).
- 89) Энциклопедия постмодернизма [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/172932/read> (дата обращения: 23.11.2014).
- 90) Яковлев, Л. С. Топологизация жизненного пространства (постмодернистский взгляд на социологию личности) [Электронный ресурс] / Л. С. Яковлев. – Режим доступа : <http://lib2.znate.ru/docs/index-308034.html?page=6> (дата обращения: 06.06.2015).
- 91) A Companion to Greek Mythology / K. Dowden, N. Livingstone. – N.Y. : Blackwell Publishing Ltd., 2011. – 643 p.

92) A Companion to Narrative Theory / J. Phelan, P. J. Rabinowitz. – Oxford : Blackwell Publishing, 2005. – 571 p.

93) Adams, T. The Library in the Body [Электронный ресурс] / T. Adams. – Режим доступа : <http://www.guardian.co.uk/books/2001/feb/11/fiction.dondelillo> (дата обращения: 25.04.2015).

94) Alter, A. What Don DeLillo's Books Tell Him [Электронный ресурс] / A. Alter. – Режим доступа : <http://online.wsj.com/article/SB10001424052748704094304575029673526948334.html?mod> (дата обращения: 29.09.2014).

95) Atchley, J. H. The Loss of Language, The Language of Loss : Thinking with DeLillo on Terror and Mourning / J. H. Atchley // Janus Head. – 2004. – Vol. 7 (2). – pp. 333 – 354.

96) Ausband, S. Myth and Meaning, Myth and Order / S. Ausband. – London : Mercer University Press, 2003. – 203 p.

97) Begley, A. Ghostbuster [Электронный ресурс] / A. Begley. – Режим доступа : <http://www.nytimes.com/books/01/02/04/reviews/010204.begleyt.html> (дата обращения: 16.03.2015).

98) Bell, M. Literature, Modernism and Myth : Belief and Responsibility in the Twentieth Century / M. Bell. – Cambridge : Cambridge University Press, 1997. – 259 p.

99) Biral, R. L. The American Hero-Quester [Электронный ресурс] / R. L. Biral. – Режим доступа : <http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/197911/79.01.01.x.html> (дата обращения: 05.12.2014).

100) Bird, B. Models of Consciousness in the Novels of Don DeLillo / B. Bird. – Leeds : The University of Leeds Publishing, 2005. – 370 p.

101) Birenbaum, H. Myth and Mind / H. Birenbaum. – N.Y. : University Press of America, 1988. – 273 p.

102) Bloom, H. Don DeLillo : Bloom's Modern Critical Views / H. Bloom. – Philadelphia : Chelsea House Publishers, 2003. – 182 p.

- 103) Buechler, I. R. The formal study of myth / I. R. Buechler, H. A. Selby // Center for intercultural studies in folklore and oral history. Texas : Monograph Series, 1968. – № 1. – pp. 522 – 524.
- 104) Burgess, A. English Literature / A. Burgess. – London : Longman, 2000. – 278 p.
- 105) Campbell, J. The Hero with a Thousand Faces / J. Campbell. – N.Y.: New World Library, 2008. – 418 p.
- 106) Chase, R. The Quest for Myth / R. Chase. – N. Y. : La Baton Rouge, 1949. – 314 p.
- 107) Conversations with Don DeLillo / Th. DePietro. – Minneapolis : The University Press of Mississippi, 2005. – 187 p.
- 108) Coupe, L. Kenneth Burke on Myth : An Introduction / L. Coupe. – N.Y. : Roulledge, 2005. – 215 p.
- 109) Cowart, D. Don DeLillo : The Physics of Language / D. Cowart. – Atlanta : University of Georgia Press, 2003. – 271 p.
- 110) Currie, M. About Time : Narrative, Fiction and the Philosophy of Time. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007. – 160 p.
- 111) Dannenberg, H. P. Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction / H. P. Dannenberg. – Lincoln : University of Nebrasks Press, 2008. – 289 p.
- 112) DeLillo, D. Americana / D. DeLillo. – N.Y. : Houghton Mifflin, 1971. – 388 p.
- 113) DeLillo, D. Cosmopolis / D. DeLillo. – N.Y. : Scribner, 2003. – 209 p.
- 114) DeLillo, D. Great Jones Street / D. DeLillo. – N.Y. : Houghton Mifflin, 1973. – 265 p.
- 115) DeLillo, D. End Zone / D. DeLillo. – N.Y. : Houghton Mifflin, 1972. – 242 p.
- 116) DeLillo, D. Falling Man / D. DeLillo. – N.Y. : Scribner, 2007. – 246 p.
- 117) DeLillo, D. Libra / D. DeLillo. – N.Y. : Viking, 1988. – 456 p.
- 118) DeLillo, D. Mao II / D. DeLillo. – N.Y. : Penguin Books, 1991. – 241 p.

- 119) DeLillo, D. *Players* / D. DeLillo. – N.Y. : Knopf, 1977. – 212 p.
- 120) DeLillo, D. *Point Omega* / D. DeLillo. – N.Y. : Scribner, 2010. – 117 p.
- 121) DeLillo, D. *The Artist Naked in a Cage* [Электронный ресурс] / D. DeLillo. – Режим доступа : http://www.newyorker.com/archive/1997/05/26/1997_05_26_006_TNY_CARDS_000379570 (дата обращения: 07.12.2015).
- 122) DeLillo, D. *The Body Artist* / D. DeLillo. – N.Y. : Scribner, 2001. – 126 p.
- 123) DeLillo, D. *The Names* / D. DeLillo. – N.Y. : Knopf, 1982. – 339 p.
- 124) DeLillo, D. *The Power of History* [Электронный ресурс] / D. DeLillo. – Режим доступа : <http://www.nytimes.com/library/books/090797article3.html> (дата обращения: 15.06.2015).
- 125) DeLillo, D. *Ratner's Star* / D. DeLillo. – N.Y. : Knopf, 1976. – 438 p.
- 126) DeLillo, D. *Running Dog* / D. DeLillo. – N.Y. : Knopf, 1978. – 246 p.
- 127) DeLillo, D. *Underworld* / D. DeLillo. – N.Y. : Scribner, 1997. – 827 p.
- 128) DeLillo, D. *White Noise* / D. DeLillo. – N.Y. : Viking, 1985. – 326 p.
- 129) Dewey, J. *Beyond Grief and Nothing : A Reading of Don DeLillo* / J. Dewey. – Columbia : University of South Carolina, 2006. – 186 p.
- 130) *Don DeLillo: Comprehensive Research and Study Guide* / H. Bloom. – Broomall : Chelsea House Publishers, 2003. – 159 p.
- 131) Donovan, Ch. *Postmodern Counternarratives : Irony and Audience in the Novels of Paul Auster, Don DeLillo, Charles Johnson, and Tim O'Brien* / Ch. Donovan. – N.Y. : Routledge, 2005. – 205 p.
- 132) Doty, W. S. *Myth : A Handbook* / W. S. Doty. – N.Y. : Greenwood folklore handbooks, 2004. – 209 p.
- 133) Duvall, J. *Don DeLillo's Underworld : A Reader's Guide* / J. Duvall. – N.Y. : The Continuum International Publishing Group Inc., 2002. – 97 p.
- 134) Edmunds, L. *Approaches to Greek Myth* / L. Edmunds. – N.Y. : The Johns Hopkins University Press, 1990. – 450 p.

135) Fiedler, L. Archetype and Signature: A Study of the Relationship Between Biography and Poetry / L. Fiedler // *Sewanee Review*. – 1952. – Vol. 60. – pp. 253 – 273.

136) Fifty Key Literary Theorists / R. J. Lane. – N.Y. : Routledge, 2006. – 268 p.

137) Franklin, H. B. The Wake of Gods: Melville's Mythology / H. B. Franklin. – Stanford: Stanford UP, 1963. – 236 p.

138) Foden, G. Realuty, unplugged [Электронный ресурс] / G. Foden. – Режим доступа : <http://www.guardian.co.uk/books/2001/feb/17/fiction.dondelillo> (дата обращения: 27.09.2015).

139) Foucault, M. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias / M. Foucault // *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*; ed. by N. Leach. – N.Y.: Routledge, 1997. – pp. 330 – 336.

140) Gomel, E. Narrative Space and Time : Representing Impossible Topologies in Literature / E. Gomel. – N.Y. : Routledge, 2014. – 226 p.

141) Grgas, S. Don DeLillo's Mapping of the City / S. Grgas // *English Language and Literature Studies in the Context of European Language Diversity*. – 2005. – Volume II / 1-2. – pp. 127 – 137.

142) Harrison, J. E. Prolegomena to the Study of Greek Religion / J. E. Harrison. – Princeton : Princeton University Press, 1922. – 682 p.

143) Heller, S. The Absence of Myth / S. Heller. – N.Y. : State University of New York Press, 2006. – 261 p.

144) High, P. B. An Outline of American Literature / P. B. High. – N.Y. : Longman, 1986. – 256 p.

145) Introducing Don DeLillo / F. Lentricchia. – Durham : Duke University Press, 1999. – 67 p.

146) Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism / M. Sarup. – London : Harvester Wheatsheaf, 1993. – 206 p.

147) Ireton, M. The American Pursuit of Loneliness : Don DeLillo's *Great Jones Street* and *Mao II* [Электронный ресурс] / M. Ireton. – Режим доступа : http://perival.com/delillo/ireton_essay.html (дата обращения: 17.11.2015).

148) Kakutani, M. Book of the Times: Headed Toward a Crash, Of Sorts, in a Stretch Limo [Электронный ресурс] / M. Kakutani. – Режим доступа : <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=940CE7D617302937A15750COA9659C8B63> (дата обращения: 23.10.2015).

149) Kauffman, L. S. The Wake of Terror : Don DeLillo's *In the Ruins of the Future, Baader-Meinhof* and *Falling Man* / L. S. Kauffman // Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction : Transatlantic Perspectives on Don DeLillo; ed. by P. Scneck and P. Schweighauser. – N.Y. : The Continuum International Publishing Group, 2010. – pp. 33 – 39.

150) Keskinen, M. To What Purpose is This Waste? From Rubbish to Collectibles in Don DeLillo's *Underworld* / M. Keskinen // American Studies in Scandinavia. – 2000. – Vol. 32. – pp. 63 – 82.

151) Key Concepts in Literary Theory / J. Wolfreys, R. Robbins and K. Womack. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006. – 190 p.

152) Kim, W. Long Day's Journey Into Haircut [Электронный ресурс] / W. Kim. – Режим доступа : <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html> (дата обращения: 09.11.2015).

153) Kipen, D. DeLillo's high-style on cruise control [Электронный ресурс] / D. Kipen. – Режим доступа : <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?file=/chronicle/archive/2003/03/30/RV173930.DIL> (дата обращения: 12.12.2014).

154) Knight, W. G. Myth and Miracle: An Essay on the Mystic Symbolism of Shakespeare. – L., 1929. – 229 p.

155) Kunkel, B. The Unreal World [Электронный ресурс] / B. Kunkel. – Режим доступа : <http://www.villagevoice.com/2001-02-13/books/the-unreal-world> (дата обращения: 17.05.2015).

156) Laist, R. Apocalyptic Nostalgia in the Prologue of Don DeLillo's *Underworld* / R. Laist // Forum : University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts. – 2007. – Issue 5. – pp. 1 – 12.

157) Laist, R. Technology and Postmodern Subjectivity in Don DeLillo's Novels / R. Laist. – N.Y. : Peter Lang Publishing, Inc., 2010. – 215 p.

158) Lawrence, D. H. Studies in Classic American Literature / D. H. Lawrence. – N.Y.: Viking Press, 1964. – 177 p.

159) LeClair, T. An Underhistory of Mid-Century America : A Dantean Novel, to be talked about for years to come [Электронный ресурс] / T. LeClair. – Режим доступа : <http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/97oct/delillo.htm> (дата обращения: 26.07.2014).

160) Leeming, D. Myth : A Biography of Belief / D. Leeming. – Oxford : Oxford University Press, 2003. – 183 p.

161) Leith, S. Tracked in Zeptoseconds [Электронный ресурс] / S. Leith. – Режим доступа : <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3593402/tracked-in-zeptoseconds> (дата обращения: 08.09.2014).

162) Lentricchia, F. Crimes of Art and Terror / F. Lentricchia, J. McAuliffe. – Chicago : University of Chicago Press, 2003. – 187 p.

163) Literary Theory and Criticism : An Oxford Guide / Ed. by P. Waugh. – Oxford : Oxford University Press, 2006. – 598 p.

164) Little, Ch. Outline of American Literature / Ch. Little. – N.Y., 1994. – 125 p.

165) Mars-Jones, A. Don DeLillo's *Falling Man* [Электронный ресурс] / A. Mars-Jones. – Режим доступа : <http://www.guardian.co.uk/books/2007/may/13/fiction.dondelillo> (дата обращения: 19.03.2015).

166) Martucci, E. The Environmental Unconscious in the Fiction of Don DeLillo / E. Martucci. – N.Y. : Routledge, 2011. – 195 p.

167) Miller, L. Don DeLillo's *Falling Man* Review [Электронный ресурс] / L. Miller. – Режим доступа : <http://www.salon.com/books/review/2007/05/11/delillo/index.html> (дата обращения: 28.04.2014).

168) *Myth and Method* / L. Puttun, W. Doniger. – Virginia : The University Press of Virginia, 1996. – 421 p.

169) *Myth and Symbol : Critical Approaches and Applications* / N. Frye, L. C. Knights. – Nebraska : The University of Nebraska Press, 1963. – 139 p.

170) *Myth and the Making of Modernity : The Problem of Grounding in Early Twentieth-Century Literature* / M. Bell, P. Poellner. – Amsterdam – Atlanta : Rodopi B.V., 1998. – 201 p.

171) *Myth in Indo-European Antiquity* / G. J. Larson. – N.Y., 1974. – 204 p.

172) O'Hagan, A. Don DeLillo, *Underworld* and *Falling Man* [Электронный ресурс] / A. O'Hagan. — Режим доступа : <http://api.ning.com/files/AndrewOHaganonFallingMan> (дата обращения: 17.09.2015).

173) Olson, Ch. *Call Me Ishmael* / Ch. Olson. – N.Y.: Johns Hopkins University Press, 1997. – 164 p.

174) Oriard, M. *Don DeLillo's Search for Walden Pond* / M. Oriard // *Don DeLillo : Bloom's Modern Critical Views*. – Philadelphia : Chelsea House Publishers, 2003. – pp. 5 – 12.

175) Orr, L. *Don DeLillo's White Noise : A Reader's Guide* / L. Orr. – N.Y. : The Continuum International Publishing Group Inc., 2003. – 89 p.

176) Osteen, M. *American Magic and Dread : Don DeLillo's Dialogue with Culture* / M. Osteen. – Pittsburg : University of Pennsylvania Press, 2000. – 279 p.

177) Palmer, R. *Hermeneutics and Postmodernism* / R. Palmer // *Krisis*. – 1985. - № 3-4. – pp. 9 – 21.

178) Radin, P. *The Trickster: A Study in American Indian Mythology* / P. Radin. – N.Y.: Knopf Doubleday Publishing Group, 1972. – 211 p.

179) Raglan, F. R. S. *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama* / F. R. S. Raglan. – L.: Social Science, 1956. – 307 p.

180) Ray, B. *The Artists' Loop : Autocatalysis in Don DeLillo's Underworld* [Электронный ресурс] / B. Ray // *Notes on Contemporary Literature*. – 2010. –

Режим доступа: <http://www.thefreelibrary.com/The+Artists'+loop%3A+autocatalysis+in+Don+DeLillo's+Underworld.-a0231714546> (дата обращения: 25.10.2015).

181) Ricoeur, P. *Time and Narrative* / P. Ricoeur. – Chicago: University of Chicago Press, 2012. – 281 p.

182) Robson, M. *Rubbish : Don DeLillo's Wastelands* [Электронный ресурс] / M. Robson // *Irish Journal of American Studies*. – 2010. – Issue 2. – Режим доступа : <http://www.ijasonline.com/Margaret-Robson.html> (дата обращения: 11.12.2014).

183) Russo, M. *The Body Artist* by Don DeLillo: A grieving woman, an almost empty house and a very strange visitor add up to a metaphysical puzzle by this American master [Электронный ресурс] / M. Russo. – Режим доступа : http://www.salon.com/2011/02/21/delillo_2 (дата обращения: 19.03.2015).

184) Salvan, P. M. *The Writer at the Far Margin : The Rhetoric of Artistic Ethics in Don DeLillo's Novels* [Электронный ресурс] / P. M. Salvan. – Режим доступа : <http://ejas.revrus.org./1147?&id=1147> (дата обращения: 28.02.2015).

185) Schrempf, G. *Myth : A New Symposium* / G. Schrempf, W. Hansen. – Indianapolis : Indiana University Press, 2002. – 261 p.

186) Scheck, P. *Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction : Transatlantic Perspectives on Don DeLillo* / P. Scheck, P. Schweighauser. – N.Y. : The Continuum Publishing Group, 2010. – 180 p.

187) Segal, R. A. *Theorizing about Myth* / R. A. Segal. – Chicago : Bookcraftes, Inc., 1999. – 184 p.

188) Sellers, S. *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction* / S. Sellers. – N.Y. : Palgrave, 2001. – 203 p.

189) Spitzer, A. N. *Derrida, Myth and the Impossibility of Philosophy* / A. N. Spitzer. – N.Y. : Continuum International Publishing Group, 2011. – 169 p.

190) *The Cambridge Companion to Don DeLillo* / J. N. Duvall. – Cambridge : Cambridge University Press, 2008. – 205 p.

191) *The Cambridge Companion to Postmodernism* / Steven Connor. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – 241 p.

192) The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms / Ch. Baldick. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – 280 p.

193) The Oxford Companion to World Mythology / D. Leeming. – Oxford : Oxford University Press, 2005. – 469 p.

194) The Routledge Companion to Postmodernism / S. Sim. – London : Routledge, 2001. – 401 p.

195) Tyson, L. Critical Theory Today / L. Tyson. – N.Y. : Garland Publishing, Inc., 1999. – 297 p.

196) Ubelhor, A. Fairy Tales, Myths, and Other Archetypal Stories [Электронный ресурс] / A. Ubelhor. – Режим доступа : <http://www.uky.edu/~aubel2/eng104/myth/hero.pdf> (дата обращения: 15.09.2014).

197) Undercurrent : about *Underworld* of Don DeLillo : a collection of essays [Электронный ресурс] / J. Kavadlo, R. Castle. – Режим доступа : <http://web.archive.org/web/20030301152035/darkwing.uoregon.edu/~ucurrent/uc7/7-content.html> (дата обращения: 31.03.2015).

198) Underwords: Perspectives on Don DeLillo's *Underworld* / J. Dewey, S. G. Kellman, and I. Malin. – N.Y. : Rosement Publishing & Printing Corp., 2002. – pp. 1– 28.

199) Updike, J. One-way street: a new novel by Don DeLillo [Электронный ресурс] / J. Updike. – Режим доступа : http://www.newyorker.com/archive/2003/03/31/030331crbo_books (дата обращения: 29.04.2015).

200) Weibezahl, R. DeLillo's cross-town trek [Электронный ресурс] / R. Weibezahl. – Режим доступа : http://www.bookpage.com/0304bp/fiction/well_read.html (дата обращения: 19.02.2015).

201) Williamson, J. S. The Longing for Myth in Germany : Religion and Aesthetic Culture from Romanticism to Nietzsche / J. S. Williamson. – Chicago : The University of Chicago Press, 2004. – 428 p.







