

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Национальный исследовательский Нижегородский государственный
университет им. Н.И. Лобачевского»

На правах рукописи

Куликов Евгений Андреевич

**НАЦИОНАЛЬНЫЕ И КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ
В РОМАНАХ ДЭНА СИММОНСА**

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(американская)

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук,
профессор Новикова Вера Григорьевна

Нижний Новгород – 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА НАЦИОНАЛЬНЫХ КОДОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЭНА СИММОНСА	30
§1. Теоретические основы исследования национальных кодов	30
§2. Столкновение Запада и Востока в романе «Песнь Кали»	48
§3. Образ коренных американцев в романе «Костры Эдема»	70
§4. Многоэтническая американская нация в романе «Флэшбэк»	85
§5. Английская идентичность в романе «Террор»	97
§6. Англо-американская гибридная идентичность	107
Выводы по первой главе	116
ГЛАВА 2. КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЭНА СИММОНСА	120
§1. Проблема выделения культурных кодов в современной теории литературы	120
§2. Интертекстуальность диалогии «Илион» и «Олимп»	137
§3. Жанровые коды в романах «Террор» и «Костры Эдема»	146
§4. Писатели как персонажи романов Д. Симмонса	154
Выводы по второй главе	173
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	177
БИБЛИОГРАФИЯ	184

ВВЕДЕНИЕ

Дэн Симмонс (Dan Simmons, 1948 г.р.) – современный американский писатель. Первый его рассказ был выпущен в 1982 году, а профессиональным писателем Д. Симмонс стал в 1987. Его произведения изданы в 27 странах. За свои работы Д. Симмонс получил 25 международных и национальных премий, в числе которых такие общепризнанные и авторитетные награды, как «Хьюго»¹ за роман «Гиперион», «Locus Award»² за все романы тетралогии Гипериона, а также за романы «Лето ночи», «Костры Эдема» и дилогию «Илион/Олимп» (общее количество данных наград составляет 12), «International Horror Guild Award» за романы «Зимние призраки» и «Террор» и множество других премий. На русский язык переведено 26 его романов, а в последние годы крупнейшее российское издательство Эксмо занимается переизданием его старых работ и публикацией новых, последними из которых на данный момент стали «Мерзость» (2013 год), «Пятое сердце» (2015 год) и «Полый человек», написанный Д. Симмонсом ещё в 1992 году, но вышедший в России только в 2017.

Д. Симмонс признан одним из самых авторитетных авторов в области научной фантастики, при этом его романам присущи мультижанровая природа, фрагментарность, обилие цитирований, тяготение к созданию виртуальных миров, виртуозная техника создания эпизодов, портретов персонажей, явное игровое начало и др. Иначе говоря, проза Д. Симмонса является характерным явлением для современного литературного процесса и в этом плане представляет исследовательский интерес. Принципиальная многоуровневость текста, чрезвычайное, по сравнению с классической литературой, разнообразие художественных средств и приемов, насыщенность цитатами, аллюзиями, реминисценциями – всё это требует новых методологических средств для

¹Hugo Award – литературная премия в области научной фантастики, учреждённая в 1953 году. Присуждается в 12 номинациях.

²Locus Award – литературная премия в области научной фантастики и фэнтези, присуждаемая ежегодно с 1971 года в 13 категориях. Дэн Симмонс занимает по количеству полученных наград шестое место за всю историю вручения премии.

полноты осмысленного объяснения этого художественного явления. Из всего методологического многообразия современного литературоведения в данном исследовании избран тот подход, который направлен на изучение средств воплощения национальной и культурной памяти в произведении, поскольку он связан с одной из важнейших тенденций развития литературы на рубеже XX–XXI веков. Специфика литературного процесса названного периода во многом определяется той социокультурной ситуацией, которая сложилась в мире после 1945 года. Общественное самосознание оказалось в ситуации столкновения противоположных тенденций, связанных с идеями национальной самоидентификации. С одной стороны, национальная идея была заметно опорочена идеологией фашизма. Начинает быстро развиваться идеология мультикультурализма, политкорректности в этой области. В совокупности с техническим прогрессом и развитием информационных технологий это приводит к процессу глобализации, а следовательно, к стиранию национальных различий. С другой стороны, одновременно обнаруживается стремление как наций, так и их представителей к новому, более глубокому осознанию своего национального «я». Отражение двух указанных тенденций обнаруживается во всех культурных феноменах эпохи, в частности в литературе. Соответственно, к концу XX века и литературная критика, и теория литературы уделяют этому все более пристальное внимание.

Теоретическое обоснование избранной в данной работе методики исследования в широком смысле связано со спецификой того типа гуманитарного знания, который сформировался в конце 60-х годов XX века и сохраняет свое значение по настоящее время. В данном случае речь идет в первую очередь о компаративистских исследованиях. «В новом аксиологическом пространстве философия постмодернизма констатирует новую стратегию: конституировать философское знание не по отношению к универсально общему, а по отношению к единичному или особенному,

лишенному подобного или равноценного»³, – справедливо обобщает А.Г. Карабаева в статье «О методологическом потенциале компаративистских исследований» и делает на основании самых значимых в этой области трудов философов вывод: «Все культуры получают право на существование и самовыражение. Здесь не имеет места описание, располагающее феномены вокруг одного центра, поскольку возникает пространство дисперсии»⁴. Такое отсутствие центра подводит исследователя к описанию единичных явлений в контексте всего мирового пространства культуры. Данный подход характеризуется в статье И. Шайтанова: «В противовес ее (традиционной компаративистики) узкой литературности возникает широкий культурный (культурологический) подход, объявляющий литературу лишь одним из текстов и распространяющий в то же время характерный для нее текстуальный подход на все пространство культуры. При этом семиотическая текстуальность выступает не только как общая природа разного рода речевых высказываний, но и как сила, лишаящая разные тексты их особенности. Особенное принесено в жертву общему <...> Такова — на её пределе — тенденция современной политкорректности, прямолинейной культурной уравниловки, для которой равенство едва ли не предполагает стирание любой индивидуальности. Точно так же, как интертекстуальность в конечном своем выражении отрицает индивидуальность авторства, глобализация отрицает индивидуальность культуры. Всякое «свое» подозревается в том, что оно может проявить себя как «чужое», то есть — враждебное»⁵. Обратим внимание на название цитируемой статьи: «Триада современной компаративистики: глобализация – интертекст – диалог культур». В самом названии и в подходе автора обозначен диапазон исследовательского поиска в названной области.

³ Карабаева А.Г. О методологическом потенциале компаративистских исследований. URL: <https://articlekz.com/article/8299> (дата обращения: 07.09.2018)

⁴ Карабаева А.Г. О методологическом потенциале компаративистских исследований. URL: <https://articlekz.com/article/8299> (дата обращения: 07.09.2018)

⁵ Шайтанов И.О. Триада современной компаративистики: глобализация – интертекст – диалог культур // Вопросы литературы. 2005. № 6. С. 137.

Актуальность исследования определяется соотнесенностью с одним из магистральных направлений в современных гуманитарных науках – исследованиями в области национальной и культурной идентичности и с необходимостью осмысления принципов ее отражения в литературно-художественном сознании. Также актуальность связана с анализом «живого», современного литературного процесса, что позволяет изучить его особенности на рубеже XX–XXI веков, в том числе формирование авторского стиля, жанровой структуры и идейного разнообразия произведений одного из значимых представителей этого процесса в США, Дэна Симмонса.

Новизна исследования определяется выбором материала и подходами к его изучению:

- впервые романы Д. Симмонса стали предметом специального научного исследования, предпринята попытка выстроить комплексный анализ в контексте эволюции творческого пути автора;
- использован метод семиоэстетического анализа для выявления национальных и культурных кодов в художественном тексте;
- впервые в качестве культурных кодов рассмотрены доминанты жанровых модификаций и система персонажей в постмодернистском романе;
- осмысление национальных и культурных особенностей производится на стыке литературоведения со смежными гуманитарными науками, что необходимо для наиболее полного анализа существующих явлений.

Объектом исследования стали романы Дэна Симмонса, созданные как на раннем («Песнь Кали» (“Song of Kali”, 1985) и «Костры Эдема» (“Fires of Eden, 1994)), так и позднем (начиная с «Илиона» (“Ilium”, 2003), далее – «Олимп» (“Olympos”, 2005), «Террор» (“The Terror”, 2007), «Друд, или Человек в чёрном» (“Drood”, 2009), «Флэшбэк» (“Flashback”, 2011), «Пятое сердце» (“The Fifth Heart”, 2015)) периодах его творчества.

Предметом исследования стали знаки национальных и культурных кодов в названных текстах: образы-символы, концепты, стереотипы и универсалии, аллюзии, жанры, персонажи.

Целью исследования является определение специфики произведений Дэна Симмонса посредством выявления систем знаков национальных и культурных кодов, закрепившихся в романых текстах автора, и осмысления особенностей их взаимодействия.

Поставленная цель требует решения следующих **задач**:

- проанализировать современные теоретические положения в области национальной идентичности и вторичных знаковых систем;
- рассмотреть формы отражения национальных констант в романах «Песнь Кали», «Костры Эдема», «Флэшбэк», «Пятое сердце» и «Террор» и функции их использования в контексте современного понимания национальной идентичности и её специфики в родных для писателя США;
- выявить идейный смысл взаимодействия кодов разных наций и культур в творчестве Д. Симмонса;
- определить способы и конкретные формы проявления культурных кодов в романах дилогии «Илион/Олимп», «Террор», «Костры Эдема» и «Друд, или Человек в чёрном» и объяснить, какую роль они играют в художественной реальности писателя;
- раскрыть специфику постмодернистских текстов с точки зрения использования вторичных знаковых систем.

Степень изученности.

В отечественном литературоведении существует одна научная работа, частично посвящённая творчеству Дэна Симмонса – кандидатская диссертация Ю.П. Хорошевской «Мифопоэтика фантастического в романе Нила Геймана «Американские боги» и тетралогии Дэна Симмонса «Песни Гипериона»»⁶,

⁶ Хорошевская Ю.П. Мифопоэтика фантастического в романе Нила Геймана «Американские боги» и тетралогии Дэна Симмонса «Песни Гипериона». Дис.... к. филол. н. Ростов-на-Дону, 2018. 205 с.

защищённая в 2018 году. Эта работа рассматривает лишь один цикл его романов и сосредотачивает внимание на аспекте проявления и особенностях функционирования фантастического элемента в четырёх романах о Гиперионе в сопоставлении с произведением Нила Геймана «Американские боги». Помимо этого, тот же исследователь опубликовал несколько статей^{7,8,9}. Творчеству Д. Симмонса посвящены статьи Д. Козловского¹⁰ и Т.С. Гумановой и Е.В. Сомовой¹¹. В зарубежном литературоведении его имя часто входит в различные научные издания и справочники: его творчеству посвящена одна из глав выпущенного в Оксфорде сборника «Классические традиции в научной фантастике» (Classical traditions in Science fiction) под редакцией Бретта Роджерса и Бенжамина Элдона Стивенса¹². Помимо этого, произведения Д. Симмонса подробно рассматриваются в руководстве для читателей по фантастической литературе¹³ и по книгам в жанре «хоррор»¹⁴. Также имя Д. Симмонса можно встретить среди обзоров современной литературы в некоторых авторитетных справочниках и обзорных изданиях (например, «100 Must-Read Science Fiction Novels: Bloomsbury Good Reading Guides» под редакцией Стивена Эндрюса и Ника Ренниса¹⁵ или «Of Empire and the City:

⁷ Хорошевская Ю.П. «Дилемма Авраама» и её интерпретация в романе Дэна Симмонса «Гиперион» // Литература в диалоге культур: Межвузовский научный сборник. Ростов-на-Дону: ООО «Фонд науки и образования», 2015. С. 279–285.

⁸ Хорошевская Ю.П. Мифологизация пространства в тетралогии Дэна Симмонса «Песни Гипериона» // Диалог культур: поэтика локального текста. Материалы V международной научной конференции: в 2-х томах. Горно-Алтайский государственный университет, 2016. С. 80–89.

⁹ Хорошевская Ю.П. Мотив искупительной жертвы как дискурсоформирующий элемент в тетралогии Дэна Симмонса Песни Гипериона // Эволюция и трансформация дискурсов. Самара: Самарский государственный университет, 2016. С. 392–399.

¹⁰ Kozlovskiy D. Intertextual connections in Dan Simmons' post-apocalyptic novel "Flashback" // ProfMarket: Education. Language. Success: Сборник материалов I Молодёжного научного форума с международным участием. ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет», 2017. С. 134–136.

¹¹ Гуманова Т.С., Сомова Е.В. Образы Чарльза Диккенса и Уилки Коллинза в романе Д. Симмонса «Друд, или Человек в чёрном» // Русско-зарубежные литературные связи: сборник статей по материалам VII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Н. Новгород: ФГБОУ ВПО НГПУ им. К. Минина, 2017. С. 185–194.

¹² Rogers Brett M., Stevens Benjamin Eldon. Classical traditions in science fiction. Oxford University Press, 2014.

¹³ Saricks, Joyce G. Readers' Advisory Guide to Genre Fiction (2nd Edition). American Library Association Editions, 2009.

¹⁴ Spratford, Becky Siegel. Readers' Advisory Guide to Horror (2nd Edition). American Library Association, 2013.

¹⁵ Andrews Stephen E., Rennison Nick. 100 Must-Read Science Fiction Novels : Bloomsbury Good Reading Guides. A&C Black Academic and Professional, 2006.

Undead Memory: Vampires and Human Memory in Popular Culture» Саймона Бэйкона и Катаржины Бронк¹⁶).

Его творчеству посвящено значительное количество критических статей и рецензий, причём как в англоязычной прессе, так и в российской. Множество обзорных рецензий и отзывов на произведения Д. Симмонса были опубликованы в таких крупных изданиях, как The New Yorker¹⁷, Publishers Weekly, People, The Washington Post¹⁸, The New York Times, Bookmarks Magazine, Library Journal, Kirkus Reviews, Booklist, The Publisher, The Barnes and Noble Review¹⁹, Chicago Tribune и других. В отечественной прессе также можно встретить критические статьи о книгах Д. Симмонса: в журнале «Афиша»²⁰, на проектах OpenSpace²¹ и Lib.ru²² и т.д. Д. Симмонс является одним из самых читаемых авторов у себя на родине в США и достаточно популярным писателем в России, поэтому отзывов на его работы много, и в большинстве своём они являются положительными. К главным достоинствам писателя критики относят, прежде всего, мастерское владение языком и глубокое погружение в материал. Создавая романы, Д. Симмонс неизменно подробно исследует и скрупулёзно воссоздаёт историю, обстоятельства, декорации и поведение исторических лиц. Например, в одном из последних на данный момент романов Д. Симмонса, вышедших в России, «Мерзость», автор реконструирует загадочное восхождение на Эверест двух групп альпинистов, все члены которых бесследно исчезли. Вот что пишет об этом романе Ричард

¹⁶ Bacon Simon, Bronk Katarzyna. Undead Memory: Vampires and Human Memory in Popular Culture. Peter Lang AG, 2013.

¹⁷ Drood by Dan Simmons // URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2009/02/23/drood> (дата обращения: 07.09.2018)

¹⁸ LaValle V. Book review: "The Abominable" by Dan Simmons // URL: http://www.washingtonpost.com/entertainment/books/book-review-the-abominable-by-dan-simmons/2013/11/03/2395cca2-3c11-11e3-b7ba-503fb5822c3e_story.html (дата обращения: 07.09.2018)

¹⁹ Powers Katherine A. Flashback by Dan Simmons // URL: <http://www.barnesandnoble.com/review/flashback> (дата обращения: 07.09.2018)

²⁰ Данилкин Л. Америка индейцев и привидений // URL: <http://www.afisha.ru/book/1884/review/392700/> (дата обращения: 07.09.2018)

²¹ Курчатова Н. "Террор" Дэна Симмонса // URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/1906/?expand=yes#expand> (дата обращения: 07.09.2018)

²² Шиловский В. Дэн Симмонс. "Гиперион" // URL: <http://lib.ru/SCIFICT/FREELANCER/simmons.txt> (дата обращения: 07.09.2018)

Кёртис из Publishers Weekly: «Большая часть романа посвящена стратегиям и методам альпинизма и скалолазания и особенностям их развития и существования в 1920-х. <...> Но среди множества деталей главное внимание Д. Симмонс уделяет важным фактам и своим догадкам о начале XX века в Европе»²³ (*перевод наш – Е.К.*). Скрупулёзность, внимание к деталям и талант реконструктора – то, что замечают практически все критики в первую очередь, хотя отношение к подобному творческому методу вызывает различную реакцию. Про подобный же авторский писательский метод Лев Данилкин из журнала «Афиша», рассматривающий роман Д. Симмонса «Чёрные холмы», пишет следующее: «Это последний, 2010 года, роман Симмонса; опять «исторический» — и опять скорее разочарование; самый неувлекательный по крайней мере из трех последних. Возможно, чересчур много индейщины, плюс чуть ли не полромана написано непосредственно на языке «сиу». Несомненно, антураж такого рода — лингвистический — большая удача писателя, однако как бы нелепо ни выглядел читатель, вынужденный продираться через эти иероглифы, без этого трюка наверняка можно было обойтись. Может быть, эта история слишком американская — в смысле трудноэкспортируемая, переполненная слишком местными деталями. Может быть, у нас в головах сидит другой стандарт «индейского романа», и несмотря на то, что из книги Симмонса вы сможете извлечь множество этнографических сведений, все равно про себя вздыхаешь, вспоминая, как интересно было читать Купера или хотя бы Карла Мая. Непонятно, но что-то с этими 540 страницами не так»²⁴.

Помимо этого, многие критики отмечают увлечённость Д. Симмонса культурой предыдущих эпох и литературой в частности: насыщенность произведений Д. Симмонса интертекстом может быть заметна не только специалистам, но и обычным читателям, пусть и в разном масштабе.

²³ "Much of the novel is devoted to the strategies and techniques of mountain climbing as it was developing in the 1920s. <...> But amid the wash of detail, Simmons plants crucial facts and conjectures about early-20th-century Europe". The Abominable by Dan Simmons // URL: <https://www.publishersweekly.com/978-0-316-19883-7> (дата обращения: 07.09.2018)

²⁴ Данилкин Л. Америка индейцев и привидений // URL: <http://www.afisha.ru/book/1884/review/392700/> (дата обращения: 07.09.2018)

Использование культурных кодов в основном принимается критиками в положительном ключе; такое же отношение у них возникает к конструированию и реконструированию мифов, чем Д. Симмонс также часто занимается. Вот что говорит о тетралогии «Гиперион», самой известной книге Д. Симмонса, В. Шиловский: «Симмонс в своем романе обращается к лучшим традициям мировой литературы: к Чосеру, Китсу, а через него к греческой мифологии. И из этих добротных компонентов ему удастся синтезировать абсолютно другое, свое вещество – эпический миф, в котором так нуждается наше время. Оно породило свои сказки, драмы, трагедии и фарсы, но создание Мифа – одна из самых сложных и трудноразрешимых задач современной литературы. Дэн Симмонс с ней справился»²⁵. При этом сам Д. Симмонс, мастер синтеза разных жанров и направлений, также способен не только создать миф, но и разрушить его, к примеру, в романе «Террор». Наталья Курчатова, журналист портала OpenSpace.ru, пишет об этой книге следующее: «Мрачный дух Арктики защищает ледяные просторы от вторжения чужаков, но в отличие от христианского дьявола он абсолютно безразличен к наличию добра в человеческих душах. Когда мир был юн, он был бесчеловечен, говорит Симмонс. Выводя на авансцену то одного, то другого участника трагедии, автор подсвечивает многофигурную композицию с разных сторон, будто вспышками молний или сполохами северного сияния. Если мистическая фантастика уходит корнями в волшебную сказку, в миф, вот вам антимиф, где ледяная Арктика Симмонса — царство антиматерии»²⁶. Полифонизм – ещё одна черта, которую точно подмечают критики. Д. Симмонс практически никогда не пишет романов с одной сюжетной линией и с одним местом или временем действия. Часто в его книгах пересекаются и вновь расходятся несколько сюжетных интриг и линий с различными персонажами, а действие может происходить с разницей в несколько веков – по такому принципу

²⁵ Шиловский В. Дэн Симмонс. "Гиперион" // URL: <http://lib.ru/SCIFICT/FREELANCER/simmons.txt> (дата обращения: 07.09.2018)

²⁶ Курчатова Н. "Террор" Дэна Симмонса // URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/1906/?expand=yes#expand> (дата обращения: 07.09.2018)

построена и дилогия «Троя», и роман «Костры Эдема», и тетралогия «Гиперион», и роман «Мерзость», и многие другие его книги. Обзор критики демонстрирует, что Дэн Симмонс является не только читаемым и продаваемым, но и значимым представителем современной литературы, критики обращают внимание на его писательское мастерство, жанровое разнообразие и неперенную актуальность его произведений.

Теоретическая база исследования связана с проблемой национальной и культурной идентичности, что явилось предметом исследования в многочисленных трудах, как в отечественной, так и мировой филологии. Классической базой стали труды И.Г. Фихте, И.Г. Гердера, Л.Н. Гумилева и других выдающихся учёных, поднимавших вопрос о сущности понятий «нация», «этнос» и т.п. и полагавших нации неизбежным образованием и естественным феноменом, сложившимся на основе общности происхождения группы и общности территории. Национальная идентичность как следствие проекта модерна представлена в таких теориях, как «воображаемые сообщества» Б. Андерсона²⁷, «изобретение традиции» Э. Хобсбаума²⁸, национальная идентичность как воплощение императивов модерна Э. Геллнера²⁹, национальная идентичность как нарратив Х. Бхабха³⁰, «столкновение цивилизаций» С. Хантингтона³¹. Основные положения этих теорий изложены в диссертационном исследовании М.А. Львовой «Сущность и содержание феномена национальной идентичности в современных философских, социальных и политических теориях» (2004)³² и целом ряде подобных работ в последующие годы.

²⁷ Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма // URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/anders/index.php (дата обращения: 07.09.2018)

²⁸ Hobsbawm E., Ranger T. The Invention of Tradition. Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

²⁹ Геллнер Э. Нации и национализм // URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1019915> (дата обращения: 07.09.2018)

³⁰ Bhabha Homi K. DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation. Nation and narration. London; New York: Routledge, 1990.

³¹ Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. М.: АСТ, 2014. 571 с.

³² Львова М.А. Сущность и содержание феномена национальной идентичности в современных философских, социальных и политических теориях. Архангельск, 2004.

В России одним из первых на современном этапе к этой проблеме обратился Г.Д. Гачев в работах «Национальные образы мира: Общие вопросы. Русский. Болгарский. Киргизский. Грузинский. Армянский» (1988), «Космо-Психо-Логос» (1995), «Америка в сравнении с Россией и Славянством» (1997). Особый вклад вносит монография М.К. Поповой «Национальная идентичность и литература» (2004), где национальная идентичность понимается «на основе традиционного определения нации как социокультурной общности и определяется как осознание индивидом своей принадлежности к этой общности и осознание общностью своей специфики и самобытности»³³. В более ранней статье М.К. Попова подчеркивает: «Хотя литература и не обладает объективностью в научном (точнее, естественно-научном, смысле слова), она тем не менее может являться надежным источником для изучения проблемы национальной идентичности – как, собственно говоря, и многих других проблем, – поскольку обладает своей собственной, особой художественной достоверностью и своей особой объективностью»³⁴.

Институт филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) государственного университета занимается исследованиями в области национального мифа и национальных особенностей³⁵. В Воронежском университете создается соответствующее направление исследований, что находит отражение в публикации сборников трудов³⁶ «Проблемы национальной идентичности в русской литературе XX века». В том же направлении работают исследователи Томского университета: «Русскоязычная литература в контексте славянской культуры: проблемы национальной идентичности»³⁷. Характерен в этом плане теоретический посыл статьи о немецкой идентичности: «Вся

³³ Попова М.К. Национальная идентичность и ее отражение в художественном сознании. Воронеж. 2004. 169 с.

³⁴ Попова М. К. Проблема национальной идентичности и литература. Вестник ВГУ. Серия 1, Гуманитарные науки. 2001. N. 2. С. 45-46.

³⁵ См., например, Карасик О.Б. Взаимодействие национального и этнического в романах Филипа Рота // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2009. № 1 (16). С. 50-53; Хабибуллина Л.Ф. Национальный миф в английской литературе второй половины XX века. Дис.... д. филол. наук. Казань, 2010. 392 с.

³⁶ Проблема национальной идентичности в литературе и гуманитарных науках XX века. Воронеж: ЦЧКИ, 2000.

³⁷ Русскоязычная литература в контексте славянской культуры: проблемы национальной идентичности. Национальный исследовательский Томский государственный университет, 2011. 310 с.

многослойность и неоднородность данной проблемы – проблемы национальной идентичности – «высвечивается» благодаря литературе, которая прямо или косвенно формулирует доминирующие символы общественной коммуникации, выражая при этом основные чувства народа и обостряя с течением времени приобретаемый ими опыт»³⁸. Особое внимание изучению национальных и культурных кодов уделяется на кафедре зарубежной литературы Института филологии и журналистики Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского и созданной на её базе Научно-исследовательской лаборатории «Изучение национально-культурных кодов русской идентичности в контексте европейской ментальности на рубеже XX-XXI вв.» под руководством профессора, доктора филологических наук Т.А. Шарыпиной. Большой вклад в постановку, изучение и разрешение вопроса осмысления национальных и культурных кодов и их соотношения с национальной идентичностью вносят коллективные монографии³⁹, издаваемые по результатам Всероссийской научной конференции с международным участием «Национальные коды в европейской литературе XIX-XXI веков» и Поволжского научно-методического семинара по проблемам преподавания и изучения античного цикла.

В отдельную область можно выделить исследования проявления этноидентичности, например, в монографии Н.Ю. Желтовой, посвященной поэтике русского национального характера. По ее мнению, «в литературе национальная идентичность может проявляться в форме, моделируемой автором этнодействительности, выраженной в различных комбинациях этнообразов»⁴⁰.

³⁸ Степаненко О.А. Национальная идентичность как сюжет немецкой художественной литературы // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, 2011. Т. 1, № 1. С. 193-201.

³⁹ Национальные коды в европейской литературе XIX-XXI веков: коллективная монография. Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2016. 677 с.; Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи: коллективная монография. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского, 2017. 611 с.; Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность: коллективная монография. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2018. 626 с.

⁴⁰ Желтова Н.Ю. Проза первой половины XX века: поэтика русского национального характера. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р.Державина, 2004.

Исследования в области национального образа мира представляют собой обширную область, в которой изучаются национальная ментальность, концептосфера и, соответственно, базовые концепты отдельных наций. Концептуально-культурологическое направление в филологии, открытое статьей С.А. Аскольдова «Концепт и слово» ещё в 1928 году, развивается в трудах Ю.С. Степанова, А. Вержбицкой и многих других авторов, являясь первоначально предметом исследований лингвистов, но быстро захватывая область культуры и литературоведения в том числе. «Определенные символы в литературе можно рассматривать как художественное инобытие тех или иных концептов культуры. Включаясь в ассоциативную сеть культуры, литературный символ теряет внутреннюю направленность, становясь концептом», – полагает В.Г. Зусман, автор книги «Диалог и концепт в литературе»⁴¹. Поэтому исходное теоретическое положение диссертации, в которой предметом исследования национальной идентичности стали романы Ч. Диккенса, характерно для значительного числа подобного рода исследований: «С точки зрения литературоведения, продуктивным является выделение и рассмотрение наиболее значительных национальных концептов, отраженных в художественном мире автора»⁴².

В данной работе в качестве методологической базы мы выбираем тот подход, который в отечественной науке был предложен Ю.М. Лотманом. Он заявил о необходимости рассматривать художественный образ как особый знак, требующий особого индивидуального исследовательского инструментария, и поставил проблему выявления особенностей текста произведения искусства как вторичной знаковой системы и проблему пересемантизации текста⁴³.

Центральным элементом понятийного аппарата диссертации является термин «код». Современная наука – как гуманитарная, так и естественная, техническая – имеет ярко выраженную тенденцию к синтезу и взаимообмену.

⁴¹ Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе. Н.Новгород: «Деком», 2001. С. 14

⁴² Кончакова С.В. Проблема национальной идентичности в позднем творчестве Ч. Диккенса. Тамбов, 2011. Автореф. Канд дисс

⁴³ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 120.

Разработки новейших нанотехнологий совмещают в себе достижения физики, химии, инженерии и робототехники; медицина обращается к программированию и математике для создания искусственных органов, литературоведение апеллирует к антропологии, социологии, политологии и другим родственным им социальным наукам для описания и анализа гибридных национальных идентичностей в эпоху глобализации и мультикультурализма; то же литературоведение в качестве объяснения функционирования и описания свойств жанра альтернативной истории берёт за основу термины из теории самоорганизации и синергетики. Универсальным понятием для многих не связанных между собой наук является термин «код». Филологической наукой он был заимствован из теории информации, которая определяет код как «совокупность правил отображения элементов одного набора на элементы второго набора. Элементами могут быть знаки или цепочка знаков. Первый набор называется кодовым набором, а второй – набором элементов кода. Код данных – система, образуемая кодовым набором и правилами, по которым из элементов этого кодового набора строят данные при кодировании»⁴⁴. Стоит отметить, что подобная полисемия – код одновременно и как код данных, и как кодовый набор, и как набор элементов кода – обуславливает последующую различную трактовку понятия и в филологии. Также необходимо обратить внимание на то, что данный термин функционирует как в литературоведении, так и в языкознании (психолингвистика, когнитивная лингвистика, теория коммуникации, этнолингвистика, лингвокультурология и другие смежные науки).

В исследованиях XX века код определяется несколькими способами:

- 1) система языка, совокупность знаковых единиц и правил их употребления (Ф. де Соссюр, Р.О. Якобсон, И.В. Арнольд и другие);
- 2) разновидность языка (В.А. Лазарев, Л.А. Шестак, У. Эко) с последующим выделением «коммуникативных кодов» (код адресанта и код адресата), «уровневых кодов» (грамматический, морфологический,

⁴⁴ Кловский Д.Д. Теория передачи сигналов. М.: Связь, 1984. С. 53.

фонологический и прочие коды), денотативных и вторичных коннотативных кодов, а также кодов, отражающих социальную и территориальную неоднородность национального языка;

3) индивидуальный язык (Г.П. Мельников), который по причине неисчислимого количества коммуникативных перекрёстных актов унифицируется и становится практически одинаковым для всех членов коллектива (нации, этноса, группы и т.д.);

4) реализация языка в речи с помощью разнообразных материальных сигналов (звуковых или письменных) (Н.И. Жинкин);

5) правило, определяющее формирование сообщения с помощью комбинации различных символов, сигналов, знаков (У. Эко).

Поскольку первой из филологических дисциплин термин «код» апробировала семиотика, существует семиотическая по характеру проблема, а именно неразличение, смешение или просто синонимическая близость понятий «код», «знаковая система», «язык» и «семиотическая структура». Термин «код» часто используется в качестве родового понятия для знаковых систем любого вида. В частности, Н.Б. Мечковская пишет: «семантические возможности знаковой системы (кода) определяются тремя характеристиками семиотики: 1) характером плана содержания отдельного знака; 2) составом (количеством и разнообразием) знаков; 3) наличием правил комбинации знаков»⁴⁵, что даёт нам основание полагать, что исследователь использует понятия «код» и «знаковая система» как абсолютные синонимы. О том же говорит А.Р. Усманова, которая полагает, что «в работах Р. Якобсона и У. Эко «код», «семиотическая структура» и «знаковая система» выступают как синонимичные понятия»⁴⁶. А.Р. Усманова в своих работах определяет код следующим образом: 1) как знаковую структуру; 2) как правила сочетания, упорядочения символов или как способ структурирования; 3) как окказионально взаимоднозначное соответствие каждого символа какому-то одному означаемому. И если

⁴⁵ Мечковская Н.Б. Семиотика. Язык, природа, культура. 2-е изд., испр. М.: Академия, 2007. С. 204.

⁴⁶ Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. и науч. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. С. 364.

А.Р. Усманова в качестве одного из вариантов предлагает синонимию терминов «код» и «знаковая структура», то У. Эко пытается развести эти понятия. По его мнению, код – это «система, устанавливающая: 1) репертуар противопоставленных друг другу символов; 2) правила их сочетания; 3) окказионально взаимооднозначное соответствие каждого символа какому-то одному означаемому»⁴⁷. В такой трактовке код не приравнивается к знаковой системе, а становится системой регулирования тех или иных отношений внутри знаковой системы, и в таком случае главным типологическим признаком кода становится его регулятивный, нормотворческий характер.

Не менее важным вопросом становится разграничение понятий «язык» и «код». О языке как о знаковой системе и, соответственно, о синонимии понятий «язык» и «код» в своих работах писал Ф. де Соссюр. Однако последующие поколения и школы лингвистов поставили эту точку зрения под сомнение. А.Р. Усманова, например, проводит параллель между кодом и одним из частных определений языка (язык как способ организации высказывания по определённым правилам) на основании регулятивной функции, присущей языку как знаковой системе, организованной по правилам синтактики и грамматики, а У. Эко отмечает, что «код» является более широким и функциональным термином, могущим применяться в отношении в том числе и невербальных систем коммуникации. Помимо этого, исследователь отмечает, что в каждом художественном произведении происходит расшатывание кода языка⁴⁸. Похожей точки зрения, что код является чем-то большим, чем знаковая система, придерживается А. Моль. «Всё то, что сверх набора знаков заранее известно как получателю, так и отправителю сообщения, мы будем называть кодом. <...> В состав кода входят различные правила грамматики, синтаксиса, логики, здравого смысла, правдоподобия и т.д. Все они накладывают ограничения на осуществляемый выбор слов и, если они известны получателю,

⁴⁷ Эко У. Отсутствующая структура. СПб.: Петрополис, 1998. С. 45.

⁴⁸ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2004. С. 105.

позволяют ему с определённой вероятностью предсказывать содержание сообщения»⁴⁹.

Анализируя сопоставление терминов «язык» и «код», многие учёные критикуют кодовую теорию языка по причине несогласия с постулатом о языке как постоянном коде. В частности, Е.Б. Трофимова обращает внимание на изменчивость языкового кода: «В синхронии код постоянен, но в силу того, что язык – это лишь одна из составляющих триады язык – мир – человек, с течением времени происходит постепенная, достаточно мягкая перестройка языкового кода, связанная как с внутрисистемными процессами, так и с собственно человеческой заинтересованностью, отражающей связь “мир и человек”»⁵⁰.

Другие исследователи противопоставляют два этих понятия, не соглашаясь с классическим постсоссюровским пониманием языка как кода. Н. Лав подмечает, что «представление о языках как кодах составляет ядро языкового мифа»⁵¹, в защиту чего приводит несколько, на наш взгляд, убедительных аргументов. Во-первых, языкового кода недостаточно для верной интерпретации текста, для которой, помимо него, необходимы ещё и фоновые знания, а также знания о возможных различиях в кодах адресанта и адресата. Во-вторых, текст невозможно однозначно интерпретировать лишь на основании кода, поскольку код несовместим с понятием языковой игры. В-третьих, код всегда связан с преобразованием материала или информации из одной формы в другую, что предполагает (по отношению к вербальному коду) наличие внеязыкового содержания (т.е. идей, мыслей, информации), или неязыкового кода, невербальных систем мышления. «Тот факт, что в простейших случаях мы иногда склонны думать, что существуют прямые неязыковые аналоги «содержания» определённых языковых «сообщений», вряд ли может служить основанием для общего применения кодовой системы»⁵². В-

⁴⁹ Моль А. Социодинамика культуры. М.: Прогресс, 1973. С. 130.

⁵⁰ Трофимова Е.Б. Статус языка в концепции У. Матураны // *Studia Linguistica Cognitiva*. Вып. 1. М., 2006. С. 27

⁵¹ Лав Н. Когниция и языковой миф // *Studia Linguistica Cognitiva*. Вып. 1. М., 2006. С. 119

⁵² Лав Н. Когниция и языковой миф // *Studia Linguistica Cognitiva*. Вып. 1. М., 2006. С. 125

четвёртых, код всегда базируется на понятии инварианта, однако во многих случаях возникают трудности с отождествлением и идентификацией языковых единиц, что ставит под сомнение существование инварианта. В связи с данными тезисами Н. Лав делает следующий вывод: «Скорее мы (думаем, что) создаём код, потому что (при решающем участии письма) мы объективируем наши высказывания, обращаясь с ними как с реализациями более абстрактных сущностей. Именно потому, что мы (думаем, что) создали код, мы обнаруживаем склонность идентифицировать в качестве наших «мыслей» якобы постоянное семантическое содержание, которое якобы кодируется в наших высказываниях, актуальных или потенциальных, а затем думать о нашем сознании (среди всего прочего) как о хранилище этих мыслей»⁵³.

Ю.М. Лотман полагал, что код «несёт представление об искусственной структуре, обусловленной мгновенной договорённостью, в отличие от языка с его «естественным» происхождением и более запутанным характером условности (здесь использование кода не всегда носит осознанный характер; участники коммуникации подчиняются правилам безотчётно, не ощущая своей зависимости от навязанной им жёсткой системы правил)»⁵⁴. То есть важнейшим различием становится происхождение языка и кода: у языка оно естественно, он самоорганизуется и развивается по собственным законам, в то время как код – структура искусственно созданная на основе договорённости. В продолжение учёный отмечает: «Фактически подмена термина «язык» термином «код» совсем не так безопасна, как кажется. Код не подразумевает истории. Язык же бессознательно вызывает у нас представление об исторической протяжённости существования. Язык – это код плюс его история»⁵⁵. Если обратиться к традиционной модели коммуникации Р.О. Якобсона (передающий – язык – принимающий), то можно отметить, что целью любой коммуникации является адекватность, предполагающая пользование одним и тем же кодом и одинаковый объём памяти передающего и принимающего. Однако в случае,

⁵³ Лав Н. Когниция и языковой миф // *Studia Linguistica Cognitiva*. Вып. 1. М., 2006. С. 131

⁵⁴ Лотман Ю.М. *Культура и взрыв*. М.: Гнозис; Прогресс, 1992. С. 15.

⁵⁵ Лотман Ю.М. *Культура и взрыв*. М.: Гнозис; Прогресс, 1992. С. 15.

когда оба коммуниканта обладают одинаковыми кодами, но лишены памяти, ценность передаваемой информации будет ничтожной (учитывая, что сама информация будет предельно ограниченной), хотя понимание между участниками коммуникации будет идеальным. Подобная система, как и система, где передающий и принимающий обладают полностью отличным идентичностями, не выполняет функции языка и делает адекватное общение невозможным. Из чего можно сделать вывод, что для нормальной коммуникации необходимо лишь определённое совпадение идентичностей – более того, чем меньше идентичности совпадают, тем более ценной будет передаваемая информация.

Важнейший вклад в развитие понятия «кодов» в литературоведении внёс французский семиотик Ролан Барт. В своей книге «S/Z» исследователь выделяет 5 основных кодов, из которых состоит любой текст. «Пять кодов образуют своего рода ячеистую сеть, топику, через которую пропускается любой текст (точнее, будучи пропущен через неё, он и становится текстом). <...> Итак, то, что мы называем здесь *Кодом*, – это не реестр и не парадигма, которую следует реконструировать любой ценой; код – это перспектива цитации, мираж, сотканный из структур; он откуда-то возникает и куда-то исчезает – вот всё, что о нём известно; <...> всё это осколки чего-то, что уже было читано, видено, совершено, пережито: код и есть след этого *уже*»⁵⁶. Кратко опишем коды, выделенные Р. Бартом:

1) Герменевтический код задаёт путь, на котором формулируется сначала вопрос/загадка/проблема текста, а затем и их ответ/разгадка/решение проблемы. Таким образом, данный код вводит определённую последовательность элементов, по которым можно проследить общую направленность сюжета текста.

2) Семический код детерминирует характер коннотативных означаемых, т.е. единиц плана содержания текста. «В каком-то смысле, данный

⁵⁶ Барт Р. S/Z / Пер. с фр. Г.К. Косикова и В.П. Мурат. 3-е изд. М.: Академический Проект, 2009. С. 66.

код позволяет выявлять в тексте его истинных героев, подлинных персонажей, скрытых демонов и проч.»⁵⁷.

3) Символический код определяет поле ассоциаций (по сути, бесконечное), которые вызываются теми или иными риторическими фигурами или понятиями. Этот код может указать один из кратчайших путей к тому, что Барт называет текстовыми выходами. «Наша главная цель остаётся прежней – показать, что доступ к этому [символическому] полю возможен через многие, причём равноценные входы, и это наводит на размышление о его таинственной глубине»⁵⁸.

4) Проайретический код определяет уже не сюжет, но фабулу произведения. «Он задаёт последовательность «событий» в разворачивающемся дискурсе и мотивирует «поведение» его скрытых демонов»⁵⁹. Данный код всегда состоит из действий, но идентифицируются они исключительно читателем, это «всего лишь результат читательского искусства: всякий читатель объединяет те или иные единицы информации с помощью обобщающих акциональных названий, так что именно они формируют последовательность, которая возникает лишь тогда и постольку, когда и поскольку ей можно дать название»⁶⁰.

5) Гномический (или культурный, или референциальный) код – код коллективного знания и мудрости, к которым неизбежно отсылает любой текст; он позволяет рассматриваемому дискурсу апеллировать к вопросам морали, религии, науки и т.п.

Помимо этого, Р. Барт выделяет пять голосов, сплетающихся в текст: «Возникает ощущение, что наряду с непосредственными сообщениями до нас доносятся ещё и какие-то голоса *издалека*; это и есть коды: их происхождение

⁵⁷ Хлебникова О.В. Семиотические коды в философском тексте // Электронный научный журнал «Вестник Омского государственного педагогического университета», 2006. URL: <http://www.omsk.edu/article/vestnik-omgru-11.pdf>; (дата обращения: 07.09.2018)

⁵⁸ Барт Р. S/Z / Пер. с фр. Г.К. Косикова и В.П. Мурат. 3-е изд. М.: Академический Проект, 2009. С. 65.

⁵⁹ Хлебникова О.В. Семиотические коды в философском тексте // Электронный научный журнал «Вестник Омского государственного педагогического университета», 2006. URL: <http://www.omsk.edu/article/vestnik-omgru-11.pdf>; (дата обращения: 07.09.2018)

⁶⁰ Барт Р. S/Z / Пер. с фр. Г.К. Косикова и В.П. Мурат. 3-е изд. М.: Академический Проект, 2009. С. 64.

«затеряно» в непроницаемой перспективе *уже-написанного* и потому, переплетаясь между собой, они лишают происхождения само высказывание»⁶¹. Такими голосами становятся: Голос Истины (герменевтический код), Голос Личности (семный код), Голос Символа (символический код), Голос Эмпирии (проайретический код) и Голос Знания (культурный код).

Автор предисловия к книге Р. Барта, Г. Косиков сформулировал то отличие понятий «произведение» и «текст», которое и заставляет избрать методологию анализа, связанную с выявлением кодов: «Текст — это море социокультурных смыслов, питательная среда, тогда как несколько произведений, успевших выйти из-под пера писателя за время его жизни, — всего лишь крохотные коралловые островки, созданные работой этого моря, — островки, которых могло и не возникнуть»⁶².

Дефиницию кода, на которую мы будем в дальнейшем опираться в данной работе, дала М.Л. Ковшова в своей статье «Анализ фразеологизмов и коды культуры». И, хотя сама статья посвящена именно кодам в пространстве культуры, данное понимание можно применить к кодам в принципе с поправкой на их частную специфику: «вторичные знаковые системы, в которых используются разные материальные и формальные средства для означивания культурных смыслов, или ценностного содержания, вырабатываемого человеком в процессе миропонимания»⁶³.

Таким образом, код на уровне текста является системой знаков, которые можно рассматривать как маркеры, скрывающие определенную информацию. Выявление таких знаков, их расшифровка и определение специфики их взаимодействия является нашим методом анализа. Мы солидарны с мнением Т.В. Болдыревой, опирающейся на подобный подход, что он «позволяет расширить прочтение художественного произведения с точки зрения

⁶¹ Барт Р. S/Z / Пер. с фр. Г.К. Косикова и В.П. Мурат. 3-е изд. М.: Академический Проект, 2009. С. 66-67

⁶² Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст // Ролан Барт. S/Z. 3-е изд. М.: Академический Проект, 2009. С. 26

⁶³ Ковшова М.Л. Анализ фразеологизмов и коды культуры // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2008. № 2. Т. 67. С. 60–65.

определенных структур, имманентно автору присутствующих в художественном произведении — кодов общественного и художественного сознания, — которые дают возможность увидеть новые смыслы, связанные с широкой сферой формирования и функционирования художественного текста»⁶⁴.

Методологические принципы исследования обусловлены как классическим подходом к литературоведческому анализу, так и своеобразием современного литературного процесса, поэтому в работе используются типологический, историко-литературный методы, а также метод структурного анализа текста и семиоэстетический метод анализа текста, предложенный В. Тюпой и подразумевающий своим предметом «равнопротяжённую тексту совокупность факторов художественного впечатления, которая при наличии у читателя соответствующей культуры эстетического переживания призвана актуализироваться в художественную реальность определённого типа (модус художественности)». Равнопротяжённость предполагает, что все без исключения знаковые единицы текста принимают участие в манифестации.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что полученные научные результаты позволяют расширить существующее представление об идеологии и структуре постмодернистского романа, особенностях взаимодействия разных жанровых форм и тенденции к их синтезу в современной прозе, о ресемантизации национального и культурного диалогов американской и европейской литератур. Дополнена методика семиоэстетического анализа за счет обращения к проблемам жанровой специфики и функций персонажей в большом эпическом повествовании.

Научно-практическая значимость исследования заключается в возможности применения его выводов в качестве материала при чтении курсов зарубежной литературы XX века, рубежа XX-XXI веков, спецкурсов по

⁶⁴ Болдырева Т.В. Типология культурных кодов в драматургии Л.Н. Андреева. Автореферат дисс. ... к. филол. н. Самара, 2008.

американской литературе, в ходе дальнейших исследований национальной специфики литературы.

Достоверность полученных результатов обеспечивается тем, что исследование базируется на изучении и сопоставлении различных первоисточников, в первую очередь, романов Д. Симмонса. Отбор анализируемого материала продиктован его значимостью для решения поставленных в диссертации задач.

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности, по которой она рекомендуется к защите. Диссертация соответствует специальности 10.01.03 – «Литература народов стран зарубежья (американская)» и выполнена в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности:

П.1 Роль литературы в формировании облика художественной культуры народов стран зарубежья, в определении путей их общественно-духовного развития.

П.3 Проблемы историко-культурного контекста, социально-психологической обусловленности возникновения выдающихся художественных произведений.

П.4 История и типология литературных направлений, видов художественного сознания, жанров, стилей, устойчивых образов прозы, поэзии, драмы и публицистики, находящих выражение в творчестве отдельных представителей и писательских групп.

П.5. Уникальность и самоценность художественной индивидуальности ведущих мастеров зарубежной литературы прошлого и современности; особенности поэтики их произведений, творческой эволюции.

Структура работы определяется поставленными задачами и исследуемым материалом. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии. Первая глава «Специфика национальных кодов в творчестве Дэна Симмонса» состоит из шести параграфов: «Теория национальных кодов», «Столкновение Запада и Востока в романе «Песнь

Кали», «Коренные американцы в романе «Костры Эдема», «Многоэтническая американская нация в романе «Флэшбэк», «Английская идентичность в романе «Террор» и «Англо-американская гибридная идентичность». Вторая глава «Культурные коды в творчестве Дэна Симмонса» состоит из четырёх параграфов: «Теория культурных кодов», «Шекспировский код в дилогии «Илион» и «Олимп», «Жанровые коды в романе «Террор» и «Писатели как персонажи в романах Д. Симмонса». Основное содержание исследования изложено на 183 страницах. Библиография включает 297 источников.

Основные положения диссертации:

1. Национальный код является вторичной знаковой системой, в которой используются различные материальные и формальные средства для означивания специфически-национальных культурных и ментальных смыслов и ценностного содержания, вырабатываемых совокупным национальным сознанием в процессе его исторического развития. Поскольку код по своей природе обладает диалогичностью, то в его создании участвует как минимум две стороны: писатель как создатель и читатель как реципиент и интерпретатор.
2. Кодирование национальных особенностей в творчестве Дэна Симмонса происходит при помощи апелляции к национальной идентичности, проявляющейся через стереотипы, концепты и универсалии, свойственные тому или иному этносу или народу.
3. В романах Д. Симмонса обращение к национальному всегда происходит в противопоставлении с «чужим», «иным», поэтому важный для себя вопрос, что представляет из себя американская национальная идентичность (и существует ли она в глобальном понимании данного явления), Д. Симмонс решает путём противопоставления американцев другим нациям. Чаще всего его герои – представители США, оказывающиеся в ситуации враждебной, опасной, или, по крайней мере, непривычной и незнакомой.
4. Национальные черты в романах Д. Симмонса кодируются через идеи, верования, приметы, ритуалы, интеллектуальные абстракции, запечатлённые в национальной картине мира персонажей; типы сознания (мифологическое,

религиозное, научное и др.); отношение к природе, окружающему миру, искусству, архитектуре и т.д.; языковые особенности и т.п. Помимо этого, писатель препарирует устоявшиеся национальные стереотипы, чтобы проанализировать, действительно ли они являются правдивыми и характеризуют ту или иную нацию, либо же это сложившиеся заблуждения, не имеющие ничего общего с национальным менталитетом и мировосприятием.

5. Культурный код мы понимаем как вторичную знаковую систему, в которой используются различные материальные и формальные средства для кодирования сюжетов, идей, вопросов и других необходимых для понимания нового текста смыслов предшествующих культурных памятников, артефактов, нарративов и произведений и средств их организации как эстетически-текстуальной реальности.

6. Культурный код включает в себя литературные жанры как исторически сложившиеся системы доминант – знаков, в совокупности способствующих созданию художественной системы. Д. Симмонс осознанно создаёт жанровый гибрид, практически в каждом новом своём романе экспериментируя с жанровой системой: «Костры Эдема» представляют собой синтез фэнтези, мистической литературы и жанра дневника; «Флэшбэк» написан на стыке детектива и антиутопии; «Друд, или Человек в чёрном» – гибрид криптоистории, биографического мифа на стыке с *mock biography* и детектива и т.д. Каждый из этих жанровых гибридов влияет на создаваемую писателем реальность.

7. Согласно Д. Симмонсу, если художественную реальность создаёт гениальный разум, она сама способна становиться реальностью, начинающей развиваться по собственным законам. Эта идея последовательно реализуется автором от одного произведения к другому: художественную действительность дилогии «Илион»/«Олимп» составляют миры «Бури» У. Шекспира, «Ады» В. Набокова и «Илиады» с «Одиссеей» Гомера; в повествование «Друда, или Человека в чёрном» вплетаются биографии и художественные реальности произведений Ч. Диккенса и У. Коллинза, а героем «Пятого сердца» становится

Шерлок Холмс, размышляющий, реальный ли он человек либо персонаж произведений Артура Конан Дойла. Фактические реальности биографий писателей объединяются с эстетическими реальностями художественных миров, созданных этими авторами и знакомых читателю, сочетаются с горизонтами читательских ожиданий по отношению к жанровой специфике уже созданных или подразумевающихся подобных миров и, наконец, с совокупностью художественных образов миров, созданных самим Д. Симмонсом.

8. Д. Симмонс намеренно усложняет свой текст, включая в него максимально возможное количество разнообразных знаков, нуждающихся в узнавании и трактовке. Апеллируя к известной реципиенту информации, писатель актуализирует её смыслы и значения, что либо выполняет информативную и дидактическую функцию (в тех случаях, когда элементы кода не носят характер неотъемлемой составляющей художественной действительности), либо создаёт особый колорит (прежде всего это касается использования языковых экзотизмов, описаний ритуалов и обычаев, связанных со специфической национальной культурой и т.д.), либо включается в новую художественную реальность как полноправная её часть, что одновременно напрямую влияет на понимание нового текста и изменяет или дополняет значение и смысл старого. В совокупности создается многоуровневый, предельно насыщенный текст, свойственный основному потоку литературы постмодернизма. Понимание его природы как гибридного сочетания знаковых систем позволяет дополнить представление о специфике постмодернистского романа.

Апробация исследования проводилась на семинарах и конференциях регионального, Всероссийского и Международного уровня, в частности на Международной конференции «XXVI Пуришевские чтения» (Москва, 2014), IX Поволжском научно-методическом семинаре по проблемам преподавания и изучения дисциплин классического цикла (Нижний Новгород, 2015), II, III, IV, VI Всероссийской научной конференции с международным участием

«Национальные коды в языке и литературе» (Нижний Новгород, 2014, 2015, 2016, 2018), VI, VII, VIII Всероссийском молодёжном научно-практическом семинаре с международным участием «Литература и проблема интеграции искусств» (Нижний Новгород, 2014, 2015, 2016), Всероссийской научной конференции молодых учёных «Фантастика «научная» и «ненаучная»» (Казань, 2017) и др. Основные положения работы изложены в 9 публикациях.

ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА НАЦИОНАЛЬНЫХ КОДОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЭНА СИММОНСА

§1. Теоретические основы исследования национальных кодов

Национальное своеобразие литературы давно является предметом пристального изучения литературоведения как науки. Представляется очевидным, что каждая из национальных литератур обладает своим, неповторимым набором свойств, отличительных черт, разрабатываемых идей. В.Е. Хализев в «Теории литературы» писал: «Глубинные, сущностные различия между культурами (и, в частности, литературами) стран Запада и Востока, этих двух великих регионов, самоочевидны. Оригинальными и самобытными чертами обладают латиноамериканские страны, ближневосточный регион, дальневосточные культуры, а также Западная и Восточная (по преимуществу славянская) части Европы. Принадлежащие западноевропейскому региону национальные литературы, в свою очередь, заметно друг от друга отличаются»⁶⁵. Причин для подобных отличий можно выделить множество, мы отметим лишь главные из них. Во-первых, это язык, на котором создаются литературные произведения. Каждый язык является специфичным даже относительно близкородственных языков, что обуславливает разницу в его лексической/грамматической/синтаксической структурах и, как следствие, в языковой картине мира, что в свою очередь напрямую влияет на мышление и речь носителей языка и на создаваемые ими тексты. В классическом учебнике «Введение в литературоведение» под редакцией Г.Н. Пospelова отмечается: «Литература — это искусство слова, поэтому особенности национального языка, на котором она написана, являются непосредственным выражением ее национального своеобразия»⁶⁶. Однако не каждая национальность (особенно малые этнические группы и народности) обладает собственной литературой: «Несмотря на различия в языке, некоторые народы, еще не сложившиеся в

⁶⁵ Хализев В.Е. Теория литературы // URL: <https://lit.wikireading.ru/43809> (дата обращения: 07.09.2018)

⁶⁶ Пospelов Г.Н., Николаев П.А., Волков И.Ф. и др. Введение в литературоведение // URL: <https://scibook.net/teoriya-literaturyi-istoriya/natsionalnoe-svoeobrazie-literaturyi-46535.html> (дата обращения: 07.09.2018)

нации, часто обладают общностью литературных традиций, прежде всего — единым народным эпосом»⁶⁷. Верно и обратное высказывание: не каждому языку соответствует только одна литературная традиция. Особенно актуален этот тезис в контексте распространённых мировых языков, таких как английский, немецкий, французский, испанский и русский. Несмотря на языковую общность, складываются абсолютно разные традиции и вырабатывается своя специфика у литератур Великобритании и США (а также у частных британских литератур — английской, шотландской, валлийской и ирландской — внутри самого Соединённого Королевства); Германии, Австрии и Швейцарии; Франции, Бельгии и Канады; Испании и стран Латинской Америки; стран бывшего СССР. Помимо этого, сознательно за скобки мы выносим проблему колониальной и постколониальной литератур (этим вопросом углублённо занимаются, например, Л.Ф. Хабибуллина⁶⁸, С.П. Толкачёв⁶⁹, О.А. Павлова⁷⁰, О.Ю. Анцыферова⁷¹, Ю.Ю. Кравинская⁷², О.Г. Сидорова⁷³ и др.). Так что язык не может быть универсальным критерием, по которому мы можем отграничить одну национальную литературу от другой.

Другим важным фактором, влияющим на зарождение и последующее развитие определённой литературной традиции, является географическое положение страны и его особенности, как то: ландшафт, наличие или отсутствие водных источников, климат и т.п. «Очень большую роль в формировании национального своеобразия художественного творчества играет

⁶⁷ Поспелов Г.Н., Николаев П.А., Волков И.Ф. и др. Введение в литературоведение // URL: <https://scibook.net/teoriya-literaturyi-istoriya/natsionalnoe-svoeobrazie-literaturyi-46535.html> (дата обращения: 07.09.2018)

⁶⁸ Хабибуллина Л.Ф. Постколониальная проблематика в английской литературе середины XX века / Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. № 1(19). 2010. С. 106-111.

⁶⁹ Толкачёв С.П. Культурная образность в русской и английской постколониальной литературе / Филология и культура. №2(48). 2017. С. 193-200.

⁷⁰ Павлова О.А. Столкновение колониального и постколониального пространства в романе К. Исигуро «Остаток дня» / Профессиональное образование и общество. № 1(21). 2017. С. 141-147

⁷¹ Анцыферова О.Ю. Университетский роман Дж.М. Кутзее: постколониальная модификация жанра / Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. №1. 2009. С. 72-78

⁷² Кравинская Ю.Ю. Формирование постколониальности в литературе: теоретический аспект / Современные гуманитарные исследования. № 2(81). 2018. С. 59-63.

⁷³ Сидорова О.Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании. Екатеринбург: Изд. Урал. ун-та, 2005. 262 с.

общность территории, потому что на ранних стадиях развития общества определенные природные условия часто порождают общие задачи в борьбе человека с природой, общность трудовых процессов и навыков, а отсюда — обычаев, быта, миропонимания. Кроме того, впечатления от окружающей природы влияют на свойства повествования, на особенности метафор, сравнений и других художественных средств»⁷⁴. Ярким примером того, как это влияет на языковую картину мира, являются сравнения, используемые в фольклоре и впоследствии в авторской литературе различных частей света: северные народы проводят параллель между красивой женщиной и солнцем, потому что именно тепла им не хватает в обыденной жизни, в то время как южные народы сопоставляют красавицу с луной, поскольку в жарком климате именно ночь приносит спокойствие и отдохновение.

Помимо этого, невозможно не отметить фактор времени зарождения национальной литературы. Многие литературы ведут своё происхождение из мифологии и, впоследствии, народных сказаний и фольклора. Национальные европейские литературы точкой отсчёта берут 1 тысячелетие до нашей эры (античная литература бассейна Средиземного моря), в то время как литература Древнего Египта в этот же период уже переживала свой расцвет (её начало принято датировать периодом Древнего царства, XXVI–XXII вв.), также к этому моменту литература уже много веков как полноценно существовала на востоке (если брать за основу шумеро-аккадский Эпос о Гильгамеше, то примерной датировкой будет XVIII век до нашей эры, хотя сам он создаётся на основе шумерских сказаний и иных текстов, возникающих ещё раньше — примерно в 3 тысячелетии до н.э.). Соответственно, развитие литературы разных географических ареалов происходило по-разному (хотя, безусловно, прямой корреляции между началом зарождения и последующими темпами развития литературы и искусства вообще не существует). Особенно интересной в этом плане представляется американская литература, поскольку она по

⁷⁴ Поспелов Г.Н., Николаев П.А., Волков И.Ф. и др. Введение в литературоведение // URL: <https://scibook.net/teoriya-literaturyi-istoriya/natsionalnoe-svoeobrazie-literaturyi-46535.html> (дата обращения: 07.09.2018)

объективным причинам перешагнула через все первоначальные стадии развития и начала развиваться сразу от других национальных литератур, представителями которой были первые колонисты (в основном – от британской литературы). В связи с этим позднее американские литераторы обнаруживают отсутствие базиса в своей традиции, и в последние полвека идёт тенденция к поиску этой основы в литературе коренных жителей Америки (native American people), в то время как к современной американской литературе постоянно добавляются новые ингредиенты в виде писателей других этносов и рас, которые занимают всё более и более видное место на литературном небосклоне (афроамериканскую литературу исследуют, например, М.Б. Долгиева⁷⁵, Ю.В. Стулов⁷⁶, И.В. Щепачева⁷⁷, А.А. Никифоров⁷⁸, еврейскую – О.Б. Карасик⁷⁹, М.М. Гейзер⁸⁰, Е.М. Караваева⁸¹, Д.В. Носикова⁸², азиатскую – О.Г. Сидорова⁸³ и т.д.).

Национальная специфика литературы, как и любого другого вида искусства, является следствием особенностей мировосприятия каждой нации в целом. Мы можем с уверенностью говорить о национальных мифологиях, национальных традиционных верованиях, национальных идеях и идеологиях, национальной кухне и одежде, что, как и национальные особенности искусства, проистекает из разницы в человеческом менталитете, ментальности и

⁷⁵ Долгиева М.Б. К актуальным проблемам поиска героя в афроамериканской литературе 70-80-х гг. XX века / Вестник Ингушского научно-исследовательского института гуманитарных наук им. Ч.Э. Ахриева. № 1. 2015. С. 51-57.

⁷⁶ Стулов Ю.В. Переосмысление истории в современном афроамериканском романе / Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. № 12. 2010. С. 140-154

⁷⁷ Щепачева И.В. Традиции афроамериканской литературы в творчестве Персиваля Эверетта / Учёные записки Казанского университета: гуманитарные науки. Т. 157, № 2. 2015. С. 254-260.

⁷⁸ Никифоров А.А. Афроамериканская литература о Второй мировой войне в историко-социальном контексте / Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. № 10. 2013. С. 22-26.

⁷⁹ Карасик О.Б. Еврейская литература в контексте мультикультурной литературы США / От Библии до постмодерна. М.: Издательство «Книжники», 2009. С. 404-409.

⁸⁰ Гейзер М.М. Русско-еврейская литература XX века. Дисс. на звание д.филол.н. М., 2001. 299 с.

⁸¹ Караваева Е.М. Этнический компонент в рассказах Вуди Аллена / Филологические науки в МГИМО. № 4. 2015. С. 134-141.

⁸² Носикова Д.В. Проблема «другого» в повести Алана Лелчука «На своём поле» / Пушкинские чтения-2016. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст. Материалы XXI международной научной конференции. 2016. С. 320-325.

⁸³ Сидорова О.Г. Азиатский «акцент» в современной литературе США / Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. Т. 53. № 14. 2007. С. 242-252.

национальной (само-)идентичности. Однозначно развести эти термины в гуманитарной науке по-прежнему не представляется возможным, поэтому обрисуем существующие по данному вопросу точки зрения. Одна из них предполагает наличие «национально-культурных кодов, связанных с эстетическим аспектом. <...> В самом общем плане эти коды имеют межкультурный характер, приобретающий национальную и индивидуальную окраску в зависимости от бытования в той или иной стране, «присвоении» тем или иным реципиентом»⁸⁴. Однако, представляется, что такой подход сужает понимание национальных кодов, которые всё же включают в себя нечто большее, чем просто «модели поведения».

Помимо этого, некоторые учёные вообще приравнивают друг к другу понятия «культурного кода» и «менталитета», что кажется нам в корне неверным. «Культурный код можно понимать в широком и узком смысле. Самый широкий его ареал предполагает специфику мировосприятия и поведения той или иной нации, исторически обусловленной «культурным кодом» (или «менталитетом»)⁸⁵. Однако культурный код не включает в себя природный, естественный аспект. Менталитет можно обозначить через две одинаково важные составляющие: особенности, связанные с естественным происхождением человека, и особенности, полученные им в ходе социокультурной деятельности. То есть в понятии «менталитет» сочетаются культурный и исторический аспекты человеческого сознания, в связи с чем нам кажется логичным определить менталитет как сумму культурных и национальных кодов, заложенных при рождении и приобретённых человеком с течением жизни.

Провести разграничение понятий «менталитет» и «ментальность» так, чтобы это удовлетворяло некоему общепринятому решению в науке, не представляется возможным: как и многие другие вопросы гуманитарного

⁸⁴ Кафанова О.Б. Национально-культурные коды: дефиниции и границы // URL: http://www.loiro.ru/files/users_932_ok2.doc (дата обращения: 07.09.2018)

⁸⁵ Кафанова О.Б. Национально-культурные коды: дефиниции и границы // URL: http://www.loiro.ru/files/users_932_ok2.doc (дата обращения: 07.09.2018)

знания, он является дискуссионным и неразрешённым до сих пор. Приходится лишь очертить проблемы и привести две различных точки зрения на неё. Философы Лев и Наталья Пушкарёвы полагают, что менталитет есть синоним ментальности⁸⁶. О.В. Колесова полагает, что менталитет и ментальность есть разные сущности. Согласно её работам, «понятием «ментальность» может быть обозначена структура взаимодействия природного и культурного в человеке, представляющая собой своеобразную матрицу, лежащую в основе духовного мира человека»⁸⁷, в то время как менталитет – это «некий фокус, где осуществляется взаимопроникновение исторического и культурного»⁸⁸. То есть, расшифровывая её мысль, ментальность – это нечто глобальное, а менталитет – это конкретное проявление данной глобальной сущности.

Понятие «национальной идентичности», на наш взгляд, лучше всего раскрывается в трудах и теориях американского учёного Сэмюэла Хантингтона. Сэмюэл Филлипс Хантингтон (1927 – 2008) – знаменитый американский социолог и политолог, профессор Гарвардского университета, президент Американской Ассоциации политических наук в 1986–1987 годах. Его книга «Кто мы? Вызовы национальной американской идентичности» была выпущена в 2004 году. Он даёт определение, согласно которому «идентичность – самосознание индивида или группы. Она представляет собой продукт самоидентификации, понимания того, что личность обладает особыми качествами, отличающими различных субъектов друг от друга. Идентичность присуща даже новорожденному, у которого она определяется такими признаками, как пол, имя, родители, гражданство. Правда, эти признаки остаются латентными до тех пор, пока ребенок не осознает их и не самоопределится с их помощью. Идентичность, как сформулировала группа исследователей, «соотносится с образами индивидуальности и отличительности

⁸⁶ Пушкарёв Л.Н., Пушкарёва Н.Л. Ментальности (менталитет) // URL: http://encyclopaedia.big.ru/enc/liberal_arts/MENTALNOSTI_MENTALITET.html (дата обращения: 07.09.2018)

⁸⁷ Колесова О.В. Проблема ментальности в контексте современной культуры (организмический и организационный подходы) // История и современность. Волгоград: Учитель, 2005. № 1. С. 176–188.

⁸⁸ Колесова О.В. Проблема ментальности в контексте современной культуры (организмический и организационный подходы) // История и современность. Волгоград: Учитель, 2005. № 1. С. 176–188.

(«самости»), воспроизводимыми актером, и формируется (а также изменяется с течением времени) благодаря взаимоотношениям человека со значимыми персонажами из его окружения»⁸⁹. Пока люди взаимодействуют со своим окружением, у них нет иного выбора, кроме как определять себя через отношения к другим и отождествлять обнаруженные сходства и различия»⁹⁰.

Именно национальная идентичность и становится базисом, основой для национального кода в литературе. Те особенности, которые приписываются в качестве стереотипов или на самом деле являются показательными для нации (концепты, универсалии), зашифровываются автором (причём неважно, осознанно или бессознательно) и становятся кодом внутри литературного произведения. Читатель, в зависимости от квалификации и уровня знакомства с чужой культурой, может осознавать это как код и по соответствующим маркерам расшифровывать его, а может и не осознавать. Важно отметить, что реальная национальная идентичность не является тождественной национальной идентичности из любого художественного произведения и даже из их суммы: она видоизменяется в зависимости от точки зрения, кругозора, политической/социальной позиции автора, который может выбрасывать или добавлять по своему усмотрению определённые особенности национального характера и менталитета, что и позволяет нам говорить о коде. Мы можем говорить о восприятии национального менталитета и идентичности только через их закодированную в литературном тексте репрезентацию, так как нельзя проводить прямую корреляцию между реальной и художественной действительностями.

Открытым остаётся вопрос, что представляют из себя национальные стереотипы и в каких отношениях с национальной идентичностью, менталитетом и ментальностью они находятся. Предваряют ли стереотипы формирование национальной идентичности, либо же наоборот выражают

⁸⁹ Ronald L. Jepperson, Alexander Wendt, and Peter J. Katzenstein, "Norms, Identity, and Culture in National Security". New York: Columbia University Press, 1996. p. 59.

⁹⁰ Хантингтон С. Кто мы?: Вызовы американской национальной идентичности. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. С. 50

(пусть и в упрощённой форме) её ключевые особенности? В.Б. Земсков изучает историю формирования и последующего функционирования действующих в культурах древнего происхождения стереотипов, обращая внимание на их зарождение ещё на заре формирования этносов и вообще этнического сознания. Механизм создания стереотипа состоит «в редукции, упрощении, схематизации прототипа, сведении его к генерализованному и категоричному шаблону»⁹¹, из чего можно сделать вывод, что стереотип является обобщённым и упрощённым, но всё же носителем информации об определённой культуре, нации или этносе и, соответственно, входит в процесс формирования национального кода. Процесс формирования стереотипов продолжается и на более поздних этапах, не прекращаясь и по сей день.

Поскольку, по мнению С.Н. Филюшкиной, «стереотип, в том числе национальный, тесно связан с языковым фактором и, подобно национальной идентичности, имеет дискурсивную природу»⁹², он «обретает благоприятную сферу бытования в художественной литературе. Характерным явлением литературы последнего столетия является создание авторами собственных мифологизированных концепций нации или же исследование процесса осознания собственной идентичности в результате разрушения стереотипов национального»⁹³.

В связи с этим можно отметить утверждение некоторых исследователей, что литература в каком-то смысле является средством трансформации и репрезентации национального мифа, который «включает в себя различные аспекты существования национального образа мира в художественном тексте национальной культуры <...> соотносится с понятием национальная картина мира, которая транслирует представления, сложившиеся в национальном

⁹¹ Земсков В.Б. Образ России на «переломе» времён // URL: http://www.nrgumis.ru/articles/archives/full_art.php?aid=37&binr_rubrik_pl_articles=238 (дата обращения: 07.09.2018)

⁹² Филюшкина С.Н. Национальный стереотип в массовом сознании и литературе (опыт исследовательского подхода) // Логос. 2005. № 4 (49). С. 144.

⁹³ Назмеева Н.И. Особенности функционирования национальных стереотипов в английской литературе конца XX века (на примере романа Иэна Макьюэна «Невинный, или Особые отношения») // Актуальные вопросы филологической науки XXI века. 2013. С. 178.

менталитете или порождает их»⁹⁴. Сам национальный миф создаётся путём описания каждой конкретной нации через определённые стереотипы, а также процесс присвоения тех или иных культурных, ментальных и материальных знаков. Данная ментальная деятельность всегда происходит через сопоставление и антитезу «своего» и «чужого», через упорядочивание и осознание того, что входит в концепцию «своего», а также через концептуализацию общих взглядов на то, что является национальным. Необходимо отметить, что национальная идентичность – это то, что существует вне зависимости от ментальной деятельности человека; она существует вне зависимости от того, осознаёт её каждый конкретный индивид или нет. В то время как национальный миф является продуктом осознанной человеческой мыследеятельности; и в таком случае национальный код как раз является связующим звеном между идентичностью и кодом, посредником между ними.

Поскольку современная литература в основном создаётся в рамках эпохи постмодерна, необходимо учитывать, что писателями нового поколения национальный миф скорее не создаётся, а, напротив, разрушается. «Выявляя отдельные составляющие национального мифа, деконструктивистский анализ в очередной раз заостряет внимание на интенциональном характере любой мифологии, подрывает доверие к самому понятию «нация», девальвирует его: «превращаясь в орудие, образ дискредитируется в моих глазах»⁹⁵. Особенно актуальным это явление стало в связи с наступлением эпохи глобализации и сознательной общественной установки на мультикультурализм и толерантность. В связи с этим мировые учёные ввели в обиход термин гибридной национальной идентичности, поскольку предыдущий вариант перестал отвечать требованиям окружающей действительности. В контексте двух противоположных тенденций – глобализационная тенденция к унификации и позиция культурной относительности – на первый план выходит вопрос о самоидентификации, причём не только в онтологическом и

⁹⁴ Хабибуллина Л.Ф. Национальный миф в современной английской литературе // Филология и Культура. 2010. № 20. С. 186.

⁹⁵ Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2010. С. 289.

аксиологическом планах, но и в вопросах восприятия различных сфер и явлений окружающего мира, в том числе литературы. Гибридная идентичность – такая национальная самоидентификация человека, когда родными/одинаково важными/оказывающими влияние на личность человека являются несколько (две или более) культур. В отечественном литературоведении разработкой данной проблемы занимаются, к примеру, С.П. Толкачёв и М.В. Тлостанова. В своей докторской диссертации «Мультикультурный контекст современного английского романа» С.П. Толкачёв пишет о том, что в последнее время при рассмотрении различных мировых проблем и явлений на первый план выходит не национальная отнесённость, как было раньше, а культурная – то есть культурная общность становится важнее национальной. Ещё раньше на это явление обратили внимание ученые стран Запада, причём не в контексте литературоведения, а в рамках социологии, философии и даже политологии. Уже упомянутый нами Сэмюэл Хантингтон выдвинул концепцию «столкновения цивилизаций» в одноимённой книге, в которой убедительно доказал, что понятие «культурного различия» начинает доминировать над национальным. На теорию С. Хантингтона ссылается и С.П. Толкачёв, поддерживая его мысль о том, что «ось грядущих международных конфликтов будет проходить скорее не по национальному, а по культурному «меридиану», разделяющему различные религиозные, политические и экономические системы»⁹⁶.

Для большей ясности последующего практического анализа нам необходимо сжато описать родную для исследуемого автора американскую национальную идентичность, являющуюся своеобразным и уникальным социокультурным феноменом – как минимум потому, что американская нация является, по сравнению с остальными, очень молодой и разнообразной в расовом, этническом, географическом, конфессиональном и других аспектах. Хантингтон пишет о том, что Америка – «искусственное образование»,

⁹⁶ Толкачев С.П. Мультикультурный контекст современного английского романа. Дис.... д. филол. наук. М., 2003. 381 с.

образованное переселенцами из Европы (в основном – белыми протестантами, выходцами с Британских островов). Именно привезённые ими традиции, культура и философия изначально становятся системообразующим элементом американской нации и в дальнейшем продолжают определять её развитие. Если изначально национальная идентификация проходила через этническую, идеологическую, религиозную и культурную отнесённость, то затем, с течением времени, данные критерии начали становиться неактуальными. В XX веке к британцам добавляются скандинавы и немцы, что уничтожает возможность идентификации через этнос; из-за возникновения и успеха движения за гражданские права и появление закона об иммиграции перестаёт быть идентификационным критерием раса; к завершению XX века к упадку приходит поддерживавшая американцев несколько столетий англо-протестантская культура, что приводит американскую нацию в новое столетие лишь с религией и идеологией в качестве объединяющих характеристик.

В США политическая ситуация определяется противостоянием демократов и республиканцев. Причём зачастую идеи, близкие, казалось бы, одной политической идеологии, оказываются на вооружении у другой. Хантингтон по этому поводу заметил: «Если некий человек самоидентифицирует себя с демократами, но при этом регулярно голосует за республиканцев, рано или поздно ему придётся признать себя американцем»⁹⁷. Дэн Симмонс является убеждённым республиканцем, что, безусловно, влияет на его литературные работы. Стоит заметить, что политические предпочтения писателя в какой-то мере объясняют его творческий поиск себя и места своей нации в мире: если республиканцы пытаются как-то отграничить свою идентичность от влияния извне (что убедительно демонстрирует политика Дональда Трампа, ужесточающего миграционные законы и возводящего стену на границе с Мексикой), то политика демократов наоборот направлена на размывание собственно американской национальной идентичности, на её

⁹⁷ Хантингтон С. Кто мы?: Вызовы американской национальной идентичности. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. С. 51.

слияние с идентичностями национальных, этнических и расовых меньшинств и, собственно, на мультикультурализм.

Стоит отметить, что вопрос противостояния идей культурной ассимиляции в «плавильном котле» и ограждения своей национальной идентичности из внешнего воздействия поднимался ещё в середине XX века. Анджела М. Сенст, преподаватель американской литературы в немецком Виттенбергском университете, посвятила одну из своих работ осмыслению национальной идентичности двоих из самых выдающихся американских поэтов XX века, Т.С. Элиота и Роберта Фроста. А. Сенст отмечает, что в свете активных обсуждений понятия культурного плюрализма и его применимости к американскому обществу и литературе пересматриваются устоявшиеся в литературоведении взгляды даже на таких классиков, как Т.С. Элиот и Роберт Фрост, первого из которых всегда считали космополитом, а второго – «поэтом Новой Англии», связывая его творчество с одним конкретным регионом. Однако при внимательном изучении публицистических работ обоих авторов обращает на себя внимание то, что на открытости национальной культуры влияниям извне и на подвижности культурных границ настаивает отнюдь не «космополит» Элиот, а «регионалист» Фрост. Т.С. Элиот придерживался взглядов, которые сейчас можно было бы отнести к типичной республиканской идеологии: «Настаивая на том, что традицию создает преемственность поколений, Элиот полагал сосуществование разнообразных культур в Америке противоестественным явлением, которое вносит хаос в единое культурное пространство страны. Элиот отрицал ценность позитивного вклада иммигрантов в культуру Америки»⁹⁸. По мнению Р. Фроста, напротив, вполне возможно и желательно взаимодействие различных региональных культур, объединенных общими американскими идеалами. Он полагает, что «американскость» – это самоощущение; оно может появиться и у коренного жителя Америки и у иммигранта при условии, что он сможет адаптироваться к

⁹⁸ Senst A.M. Regional and National Identities in Robert Frost's and T.S. Eliot's Criticism // CLCWeb: Comparative literature and culture: A WWWeb J. 2001. N. 3.2 (June 2001) // URL: <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb01-2/senst01.html>. (дата обращения: 07.09.2018)

ценностям и обычаям США. Процесс адаптации может занять всего несколько лет или осуществиться в процессе смены поколений, что зависит от индивидуальности каждого отдельного иммигранта. По Р. Фросту, абсолютная ассимиляция нежелательна – нужна индивидуальная нота, которую привносит каждый новоприбывший человек в культуру Америки. Возникает вопрос: к чему нужно адаптироваться новоявленному американцу и что можно считать духом нации, который следует воспринять? Р. Фрост ссылается здесь на «Декларацию независимости США» как на документ, олицетворяющий стремление американцев к свободе, – имя Линкольна напоминает о гражданской войне и о ценностях личной свободы и единства нации; дух нации воплотили также произведения Эмерсона и его концепция Америки как «природной нации».

Главной социальной идеей американской нации является «американская мечта», или «американское кредо». Впервые оно было изложено Томасом Джефферсоном; ключевыми элементами этой культуры являются английский язык, десять евангельских заповедей, английские же представления о главенстве закона, ответственности правителей и правах отдельных личностей, а также «раскольнические» протестантские ценности: индивидуализм, рабочая этика, убежденность в том, что люди могут и должны создать рай на земле – или «град на холме». Согласно Декларации Независимости США, «так как люди созданы равными и наделены их Творцом определёнными неотчуждаемыми правами, включая жизнь, свободу и стремление к счастью, то *жизнь каждого должна быть лучше, богаче и полнее, с возможностями для каждого в соответствии с его способностями или достижениями — независимо от социального класса или обстоятельств рождения*». Ж.Г. Коновалова, обобщив значительный круг трудов по данному вопросу, подводит итог: «“Американская мечта” – одна из главнейших составляющих менталитета, культуры, истории, социальной и политической жизни США; миф, который глубоко укоренился в массовом сознании, предопределил восприятие мира американцами. “Американская мечта” сыграла важнейшую

роль в становлении американского государства и нации, оказала решающее влияние на формирование американского национального характера, определила взаимоотношения США с окружающим миром»⁹⁹. Вера в американскую мечту фактически и скрепляла американскую нацию на начальных её порах и до сих пор приводит массовый поток иммигрантов. Однако насколько она реальна и реальна ли вообще – на этот вопрос ответ до сих пор неизвестен.

Другим показательным национальным стереотипом является воинственность американской нации. Х. Бхабха полагает, что «наше время переживает быстрый и сильный рост нового англо-американского национализма, который подчеркивает свое экономическое и военное превосходство политическими мерами, выражающими неоимпериалистическое пренебрежение независимостью и автономией народов и стран третьего мира»¹⁰⁰. Американская нация после Второй мировой войны пережила ещё несколько глобальных вооруженных конфликтов (Вьетнам, Афганистан, Ирак), и в современных условиях, учитывая курс нового президента страны, возможны и иные потенциальные угрозы. Интересно, что Д. Симмонс, хоть и является республиканцем, показывает себя как пацифист во многих своих новеллах, что в качестве частного случая демонстрирует, что писатель не может полностью себя соотнести с американской национальной идентичностью и потому ищет свою собственную.

В последнее время всё больше стали появляться романы, которые либо напрямую связаны с темой спорта, либо косвенно её касаются. Американские виды спорта неслучайно менее так популярны за пределами страны: они являются довольно специфичными и не всегда понятными для представителей других национальностей. В то же время исследователи отмечают, что «спорт, разумеется, имеет значение в культуре многих стран в той или иной степени, однако именно в Америке это понятие приобретает концептуальный смысл.

⁹⁹ Коновалова Ж.Г. "Американская мечта" в художественно-документальной литературе США второй половины XX века: Дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2009. С. 3.

¹⁰⁰ Бхабха Х. Местонахождение культуры // Перекрестки. Журнал исследований восточно-европейского пограничья. 2005. № 3-4. С. 165.

Особенно часто американские литераторы начинают обращаться к спорту в XX веке (Дж. Лондон, Э. Хемингуэй, Ф.С. Фицджеральд)¹⁰¹. Существует множество исследований, посвящённых тимбилдингу в спорте и его сплачивающей силе; одновременно можно сделать вывод, что силами всенародно любимых видов спорта сплачивается не только сама команда, но и нация (по крайней мере, та её часть, что этим видом спорта увлекается и интересуется). Например, английский исследователь Джон Бэйл в своей книге «Anti-Sport Sentiments in Literature», которая, как следует из названия, посвящена разоблачению мифа о важности спорта вообще и его репрезентации в литературе в частности, всё равно признаёт, что благодаря спорту многие нации учатся соблюдать правила и так называемую «честную игру» (fair play), играть и вне зависимости от результата вести себя достойно, а также получить новую, ранее недоступную форму проявления патриотических чувств и настроений. Дж. Бэйл замечает, что «Спорт мог быть использован и в качестве формы общественного контроля; он учил сплочённой работе и, возможно, благородству»¹⁰². Притом стоит отметить, что книга исследователя концентрируется в основном на родной для него английской литературе: «английская нация не нуждалась в том же сплочении, которое было необходимо американской по причине этнического, расового и культурного многообразия последней»¹⁰³. В качестве одного из не самых предсказуемых и конвенциональных отражений американской национальной идентичности хотелось бы обратить внимание на бейсбол. Можно проследить не только увлечение спортом, но тенденцию к его сакрализации и наполнение игры в бейсбол ритуальной образностью. В частности, исследуя роман «Американская пастораль» Филипа Рота, Д.В. Носикова замечает: «Например, в некоторых отрывках встречаются такие метафоры, как «святыня», «божество», Швед

¹⁰¹ Носикова Д.В. Спорт и литература как два объединяющих начала в американской культуре // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. № 28. 2014. С. 96.

¹⁰² Bale J. Anti-Sport Sentiments in Literature: Batting for the Opposition. Oxon, New York: Routledge, 2008. p. 3.

¹⁰³ Носикова Д.В. Спорт и литература как два объединяющих начала в американской культуре // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. № 28. 2014. С. 97.

сравнивается с Зевсом. Подобное сравнение указывает на особую роль, отводимую бейсболу; это роль единения, она свойственна любой религии, связывающей многие народы воедино, чтобы впоследствии составить могучее государство»¹⁰⁴. То же самое можно отметить на примере романа Тома Вулфа «Я – Шарлотта Симмонс», посвящённому жизни девушки в американском университете, имеющем одну из сильнейших в студенческом спорте (также важнейшее для американской нации явление) баскетбольную команду. В романе преподаватели, даже сталкиваясь с вопиющим незнанием предмета или откровенно наплевательским отношением студентов-спортсменов к своим однокурсникам или к ним самим, вынуждены спускать на тормозах все конфликты, потому что спорт для университета, его попечителей и родителей студентов гораздо важнее, чем успеваемость или прилежное поведение.

Чтобы вывести определение национального кода, необходимо ввести в нашу работу ещё одно понятие. Современная наука тяготеет к междисциплинарности, и термины, в своё время присущие одной науке, со временем становятся составляющими нескольких наук, иногда даже не родственных. В связи с этим хочется обратить внимание на то, что изучение литературных кодов и их составляющих с точки зрения их ментальной сущности может быть реализовано не столько как чисто литературоведческое, сколько как междисциплинарное исследование, чья методология всё яснее проявляется в свете современной тенденции к интегрированию смежных научных дисциплин и различных областей знания. Н.В. Володина предлагает для изучения литературных констант термин «концепт», широко употребляемый в культурологии, философии, психологии, социологии, когнитивной лингвистике и коммуникативистике. В литературоведении данное понятие тоже используется, но в основном в работах историков литературы (чаще всего в практике анализа конкретных текстов). Концепт – метакатегория, имеющая интегративную природу (наряду с предлагаемыми Н.В. Володиной смежными

¹⁰⁴ Носикова Д.В. Спорт и литература как два объединяющих начала в американской культуре // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. № 28. 2014. С. 98.

понятиями универсалий и стереотипов они составляют «своего рода триаду, отношения внутри которой оказываются подвижными, а иногда взаимозаместительными»¹⁰⁵). Необходимо принимать во внимание, что концепт может быть рассмотрен в качестве как научной категории, так и собственно художественного явления, которое существует в литературе. В первом случае концепт понимается как абстрактная, идеальная сущность, во втором – эта «сущность наполняется конкретным содержанием»¹⁰⁶. То есть концепт понимается и как некая ментальная абстракция, и как её конкретное воплощение. При этом важно понимать, что концепт в художественном произведении всегда реализуется в образах, но при этом не всякий образ становится концептом или участвует в его создании. Для того чтобы реализовывать концептуальную функцию, образ «должен обладать инвариантным смыслом и нести в себе отсвет ментальности народа»¹⁰⁷, при этом необходимо, чтобы он имел устойчивый и повторяющийся характер и при этом воплощал в себе знаковые культурные явления. Поэтому для концепта особенно важным становится именно его инвариантный характер, который по-разному реализуется в каждом конкретном случае. Помимо этого, литературный концепт обладает коммуникативной, диалогической природой, в его создании всегда участвует не только писатель, но и читатель; он апеллирует к памяти, знаниям и воображению читателя. «Спектр смыслов, который присутствует в текстовом поле концепта, по-своему воспринимается и интерпретируется реципиентом. Сохраняя в своем сознании внутреннюю форму, смысловое ядро концепта, читатель достраивает, реконструирует его благодаря собственному когнитивному опыту, собственным ассоциативным

¹⁰⁵ Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения // URL: https://lib.rin.ru/book/koncepty-universalii-stereotipy-v-sfere-literaturovedenija_natalja-vladimirovna-volodina/text/ (дата обращения: 07.09.2018)

¹⁰⁶ Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения // URL: https://lib.rin.ru/book/koncepty-universalii-stereotipy-v-sfere-literaturovedenija_natalja-vladimirovna-volodina/text/ (дата обращения: 07.09.2018)

¹⁰⁷ Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения // URL: https://lib.rin.ru/book/koncepty-universalii-stereotipy-v-sfere-literaturovedenija_natalja-vladimirovna-volodina/text/ (дата обращения: 07.09.2018)

связям»¹⁰⁸. Коммуникативная природа концепта в том, что тот «содержит смыслы, существование которых выявляется не в тексте, а в контексте, на границах высказываний, которые, в отличие от предложений, всегда предельны, обращены к другому»¹⁰⁹.

В итоге своего исследования Н.В. Володина предлагает следующее определение литературного концепта: «концепт – это смысловая структура, воплощенная в устойчивых образах, повторяющихся в границах определенного литературного ряда (в произведении, творчестве писателя, литературном направлении, периоде, национальной литературе), обладающая культурно значимым содержанием, семиотичностью и ментальной природой»¹¹⁰. Для нас в рамках исследования национальных кодов важно подчеркнуть, что культурная составляющая концепта разнится в зависимости от его национальной принадлежности, поэтому, если мы говорим о культурах разных стран (этносов, национальностей), то и культурно значимое содержание является отличающимся в каждой из них. Поэтому, используя данное определение, а также ориентируясь на дефиницию кода М.Л. Ковшовой, мы выводим собственную трактовку национального кода: это вторичная знаковая система, в которой используются различные материальные и формальные средства для означивания специфически-национальных культурных и ментальных смыслов, концептов, стереотипов и ценностного содержания, вырабатываемого человеком в процессе миропонимания. Поскольку код по своей природе также обладает диалогичностью, то в его создании также участвует как минимум две стороны: писатель как создатель и читатель как реципиент и интерпретатор.

¹⁰⁸ Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения // URL: https://lib.rin.ru/book/koncepty-universalii-stereotipy-v-sfere-literaturovedenija_natalja-vladimirovna-volodina/text/ (дата обращения: 07.09.2018)

¹⁰⁹ Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения // URL: https://lib.rin.ru/book/koncepty-universalii-stereotipy-v-sfere-literaturovedenija_natalja-vladimirovna-volodina/text/ (дата обращения: 07.09.2018)

¹¹⁰ Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения // URL: https://lib.rin.ru/book/koncepty-universalii-stereotipy-v-sfere-literaturovedenija_natalja-vladimirovna-volodina/text/ (дата обращения: 07.09.2018)

§2. Столкновение Запада и Востока в романе «Песнь Кали»

«Песнь Кали», первый из интересующих нас в контексте выявления национальных кодов романов был написан Д. Симмонсом в 1985 году. В этом произведении американский писатель впервые затрагивает тему, которая будет интересовать его на протяжении всего творческого пути – проблему неуклонной энтропии и мира, неумолимо движущегося в сторону хаоса и разрушения. Будучи в то время ещё довольно молодым (по писательским меркам) человеком, Д. Симмонс достаточно оптимистичен по поводу своей нации, своей страны и типичных для неё взглядов на окружающий мир – что, впрочем, достаточно быстро изменится, о чем подробнее будет сказано при анализе более поздних романов в следующих параграфах.

Роман концентрируется вокруг путешествия американского журналиста Роберта Лузака и его семьи в Калькутту по редакционному заданию. Роберт – литературный журналист, сотрудник маленького журнала «Другие голоса» и достаточно талантливый и публикуемый поэт. Однако нельзя сказать, что его дела идут очень хорошо, поэтому, когда он получает предложение от глыбы издательского бизнеса главного редактора «Харперс» предложение съездить в Калькутту, чтобы провести расследование мнимой пропажи известного индийского поэта М. Даса, то достаточно быстро соглашается, несмотря на то что и он сам, и его супруга Амрита, уроженка Индии, прожившая, впрочем, в США практически всю жизнь, и его непосредственный начальник Эйб Бронштейн не испытывают особого энтузиазма от возможности посетить страну третьего мира, да ещё и не самый культурный и современный из её центров. Роберту необходимо либо развенчать миф о том, что поэма, которую индийские коллеги пытаются выдать за сочинение М. Даса, вроде бы погибшего 8 лет назад, является настоящей, либо же наоборот открыть, что великий творец жив и просто скрывается от журналистов и социума. При этом заработок предлагается достаточно серьёзный, а при успешном завершении

дела репутация Роберта достаточно сильно укрепитя в журналистских кругах и позволит ему больше зарабатывать и больше публиковаться.

То, что хорошо это путешествие не закончится, даёт понять уже пролог к роману, в котором Роберт говорит следующее: «Есть места, слишком исполненные зла, чтобы позволить им существовать. Есть города, слишком безнравственные, чтобы испытывать страдания. Калькутта – именно такое место. <...> Захватив Карфаген, римляне истребили мужчин, продали в рабство женщин и детей, разрушили громадные сооружения, раздробили камни, сожгли развалины, усыпали солью землю, чтобы ничто более не произрастало на том месте. Для Калькутты этого недостаточно. Калькутта должна быть *стёрта*»¹¹¹. Уже в этом прологе чётко вырисовывается проблема, которая будет лейтмотивной на протяжении всего текста романа – противостояние западного, цивилизованного, культурного и разумного человека восточному, варварскому, негуманному и нерациональному миру. Впрочем, стоит сразу обозначить, что даже на первых порах своего писательского пути Д. Симмонс уже не настолько наивен, чтобы окрашивать два противоборствующих друг друга мира, два типа сознания и мировосприятия в белый и чёрный цвет, поэтому роман не столь однозначен, как может показаться на первый взгляд.

Роберт, его супруга Амрита и их маленькая дочь Виктория – представители Запада в полном смысле этого слова. Это достаточно типические образы образованных, интеллигентных белых людей, живущих в уютном комфортабельном мире и верящих, что всё окружающее пространство является таким же. Д. Симмонс здесь впервые, но далеко не в последний раз в своём творчестве использует приём помещения американских героев во враждебные, непривычные обстоятельства, чтобы проанализировать не только природу самого конфликта между цивилизованным и нецивилизованным мирами, но и поведение обыденного западного человека при столкновении с неизвестным вдали от родного дома. Безусловно, Роберт не является глупцом, поэтому ожидает, что во время путешествия в Индию (а действие романа

¹¹¹ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 7.

разворачивается в 1977 году, когда в Индии происходит серьёзнейший политический и экономический кризис после свержения Индиры Ганди с поста премьер-министра) его будут ожидать определённые сложности. Однако то, с чем он и его семья сталкиваются по прибытии в страну, он никогда не мог даже представить. Из комфортного современного мира Роберт попадает в пространство, напоминающее ему Лондон или Берлин во время Второй мировой войны после бомбардировок: «Улицы были затоплены. Местами вода поднималась на два-три фута. Под рваными навесами полулежали, спали, сидели на корточках закутанные фигуры и смотрели на нас глазами, в которых виднелись лишь белки, окружённые тенью. <...> Здания выглядели гораздо старше своего истинного возраста и казались некими заброшенными осколками какого-то давно забытого тысячелетия – ещё до появления человека, – поскольку все эти тени, углы, проёмы и пустоты отнюдь не походили на произведения архитектуры. <...> Слышались крики играющих, носящихся по тёмным переулочкам ребятишек, почти неслышное хныканье младенцев – и повсюду, куда ни кинешь взгляд, суматошное движение, шуршание автобусных покрышек по прокисшей глине и гудрону, закутавшиеся фигуры, будто трупы, лежащие в тени тротуаров»¹¹². Таковым оказывается самое первое впечатление Лузака после приземления в аэропорту Калькутты и последующей дороги на микроавтобусе до гостиницы. Сложно сказать, насколько сильно изначальные предубеждения Роберта перед Индией влияют на подобное восприятие – скорее всего, можно говорить о симбиозе изначального настороженного отношения главного героя к цели своего путешествия и реальным положением дел в Индии, действительно в то время являвшейся отсталой, грязной, невероятно бедной, опасной для жизни страной.

С течением времени восприятие Лузаком Индии только ухудшается: обнаруживается, что редакционное задание оказывается не столь простым, как могло показаться, а авиасообщение, как и любые другие муниципальные структуры в стране, работает из рук вон плохо, что не позволяет журналисту

¹¹² Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 31–32.

отправить домой свою семью. Поэтому тот больше по вынуждению, чем по желанию, продолжает распутывать загадку исчезновения и появления после 8 лет молчания М. Даса, во время чего знакомится со многими людьми: Майклом Леонардом Чаттерджи, сопредседателем Союза писателей Бенгалии, пытающимся доказать подлинность новой рукописи М. Даса, Камахьей Бхарати, миловидной юной девушкой, вошедшей в доверие к супруге Роберта Амрите и в итоге укравшей их семимесячную дочь и убившей её ради контрабандной транспортировки драгоценных камней, самим М. Дасом, оказавшимся то ли больным проказой и потому сошедшим с ума человеком, как думает Роберт, то ли умершим и воскрешённым богиней Кали ради написания заглавной для романа Песни, а также М.Т. Кришной, молодым человеком, бывшим, по его словам, студентом американского колледжа, помогавшим Лузаку в его трудных поисках, на поверку оказавшимся капаликой, сектантом организации, служащей Кали, самому воинственному и жестокому воплощению супруги Шивы Парвати, и проводящей для этого в том числе и ритуалы с человеческими жертвоприношениями. Во взаимоотношениях с каждым из этих персонажей отчётливо раскрывается позиция автора по вопросу противостояния Востока и Запада и в целом его отношение к родной американской и чуждой индийской национальным идентичностям.

Первый персонаж, на котором стоит остановиться – это Майкл Леонард Чаттерджи, один из главных людей в Союзе писателей Бенгалии, человек неопределённого возраста (Роберт в итоге приходит к мысли, что ему около или чуть больше 60 лет) и редкий представитель высшего слоя индийского общества: вместе с супругой он обитает в том, что в западной стране считалось бы просто субурбией, здесь же – элитным коттеджным посёлком, дома которого были построены ещё англичанами и предназначались изначально именно для их существования. Хотя дом и находится в отличном по индийским меркам состоянии, стоит он посреди многих заброшенных строений с заколоченными окнами, обшарпанными стенами и провалившимися крышами. На подобном несоответствии реального и интенционального строится и всё

дальнейшее описание быта Чаттерджи: «просторные, с высокими потолками парадные помещения, в которых краска отслаивалась от грязноватых стен; прекрасный ореховый букет, испещрённый царапинами <...> дорогой кашмирский ковёр ручной работы, положенный на обшарпанный линолеум»¹¹³. Очевидно, что хозяева дома пытаются как можно более роскошно обустроить своё жилище: этого требует и статус, и позволяет благосостояние, и желают сам Чаттерджи с супругой. Но то, что на фоне остальной повальной бедности, грязи и нищеты выглядит презентабельно и красиво, меркнет по сравнению с восприятием мира западным человеком, для которого подобное элитное по индийским меркам убранство выглядит просто как не очень хороший антиквариат, обшарпанный и неухоженный. В этом контексте символично, что виски – единственное, что понравилось Лузаку по время посещения дома Чаттерджи – оказывается не индийским, а шотландским, то есть западным и не имеющим никакого отношения к местному производству и культуре.

Лучше всего мировоззрение этого человека, его социальные и политические взгляды и его моральные и этические принципы раскрываются в антитезе с супругой Лузака Амритой, с которой Чаттерджи вступает в спор. Стоит отметить, что уже само вступление Амриты в диалог для индийца является неслыханной наглостью: восточные женщины живут в повиновении и молчат, когда говорят мужчины, не говоря уж о том, что не должны иметь никаких собственных взглядов и личной позиции (таковой является жена Майкла Леонарда, чьё имя тот даже ни разу не называет во время совместного обеда и не представляет гостям); Амрита же наоборот, услышав позицию мистера Чаттерджи по поводу универсальности проблем Калькутты и других больших городов в странах третьего мира и заметив нежелание своего супруга ввязываться в дискуссию, смело вступает в спор и доказывает своему оппоненту, почему его позиция является в корне неверной. Сам Чаттерджи, непривыкший к участию женщин в обсуждении, заведомо негативно на это реагирует («удивлённо повернулся к ней», «забарабанил пальцами сложенных

¹¹³ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 123-124.

вместе ладоней. Несмотря на самоуверенную улыбку, его явно удивлял и раздражал тот факт, что ему противоречит женщина», «улыбка теперь больше походила на гримасу», «от улыбки Чаттерджи повеяло холодом, но он промолчал»¹¹⁴). То, что для жителя Индии является традицией, для западного человека воспринимается как пережиток прошлого, от которого необходимо избавиться. Чтобы это продемонстрировать, Д. Симмонс проводит интересную параллель традиций: помимо вышеупомянутого положения женщины в обществе и её оторванности от интеллектуальной жизни, в диалоге возникает спор о корове. Амрита рассказывает об увиденном некоторое время назад случае, когда она долго стояла в пробке, потому что на проезжей части лежала старая корова: «Вдруг корова стала мочиться и выпустила на мостовую целый поток. На тротуаре возле нас стояла девочка – очень милая, лет пятнадцати, в свежей белой блузке и красной косынке. Эта девочка тут же выбежала на проезжую часть, погрузила руки в поток мочи и плеснула себе на лоб»¹¹⁵. Для мистера Чаттерджи подобный случай вообще не является чем-то из ряда вон выходящим: он отмечает, что коровы издавна являются священным символом индийской религии, что моча человека, как считает огромное количество местных жителей, «обладает сильными духовными и медицинскими качествами»¹¹⁶, что премьер-министр страны каждое утро выпивает стакан собственной мочи и т.п. Но для цивилизованного человека, даже уважающего традиции других стран (более того, напомним, что Амрита сама родом из Индии), подобное является если не дикостью, то чем-то предельно далёким от понятия культуры и цивилизованности. Миссис Лузак справедливо отмечает, что в контексте общемировой культуры элементы, присущие индийской системе культурных установок, не являются типическими, а если и присутствовали когда-то в некоторых странах, то были уничтожены или забыты в процессе эволюции. Практика употребления собственной мочи премьер-министром не должна быть образцом для подражания только из-за

¹¹⁴ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 132–133.

¹¹⁵ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 134.

¹¹⁶ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 135.

высокого поста, занимаемого человеком, её осуществляющим – более того, Амрита вспоминает, что главное, на что обращал внимание Махатма Ганди в своём учении, лично распространяемом им по различным городам и деревням, были не философские догматы или религиозные проповеди, а банальные основы человеческой гигиены. Если же не человек, но целая национальность, целая культура игнорирует здравый смысл и науку в пользу традиций и лжемедицинских верований, вряд ли можно отождествлять проблемы данного народа с проблемами остального мира. При этом миссис Лузак не закрывает глаза на то хорошее, что существует в индийской культуре: особое внимание она уделяет, например, философии ненасилия и братства людей, но отмечает, что нельзя опускать недостатки и низводить их до проблемы временной отсталости страны в общемировом контексте (Чаттерджи говорит о том, что нынешняя Калькутта очень похожа на Лондон середины XIX века, из чего им делается вывод, что стоит лишь подождать одно столетие, как Индия станет похожа на современные европейские страны). Также атмосфера безумия и жестокости, которую не замечает (а, скорее, не хочет замечать) Майкл Леонард и которая так бросается в глаза приезжим американцам, становится явным маркером разницы двух противопоставленных друг другу миров. И если мистер Чаттерджи является просто интеллектуалом и представителем светского индийского общества, то следующий персонаж, анализ которого необходим в контексте нашего исследования, является неотъемлемой частью этой атмосферы.

По прибытии в Калькутту во время визита Роберта в Союз писателей Бенгалии, где решалась судьба рукописи М. Даса, миссис Лузак знакомится с очаровательной девушкой Камахьей Бхарати. Ей всего двадцать два года, её природная красота, грация и непринуждённость сразу же пленяют обоих супругов. Амрита полагает, что нашла себе подружку для прогулок по магазинам тканей и непринуждённого общения, пока муж работает над статьёй, а Роберт просто впечатляется её внешностью и манерами. Сама девушка представляется племянницей М. Даса и говорит, что узнала о приезде

американского журналиста и надеется на то, что тот сумеет помочь ей найти родственника, пропавшего 8 лет назад. Камахья вежлива, благовоспитанна, не отвлекает супругов по пустякам, но продолжает появляться в их доме или сопровождать Амриту на прогулках, что Лузаки воспринимают как признак расположения к ним и желание своими воспоминаниями помочь найти дядю. Но оказывается, что за маской внешней красоты скрывается внутреннее уродство, а за показным дружелюбием – коварство и алчность. Воспоминания об М. Дасе, которыми мисс Бхарати делится с Робертом и Амритой, оказываются выдуманными, адрес, оставленный Амрите, – ложным, а её интерес к творчеству Лузака – поддельным; всё, чего Камахья хотела с самого начала – это выкрасть их ребёнка, чтобы использовать его для перевозки контрабанды, что в итоге и осуществила. После того, как Виктория была украдена, Камахья больше ни разу не появляется на страницах романа, а занимающийся данным делом о пропаже ребёнка инспектор Сингх впоследствии вообще заявляет, что подходящего по описанию человека с таким именем не существует вовсе. Более того, полицейский задним числом подтверждает подозрения Роберта, изначально у того возникшие, но заглушённые невольной приязнью к девушке: Лузак, достаточно давно занимавшийся и интересовавшийся поэзией М. Даса, помнил его биографию, и ему казалось, что у поэта не было братьев, что автоматически разрушало легенду мисс Бхарати. Но очарованный её красотой журналист игнорирует собственную память, из-за чего безвозвратно теряет дочь.

Показательно, что зло в «Песни Кали» всегда остаётся безнаказанным. Когда мёртвую Викторину обнаруживают в аэропорту с заменёнными на драгоценные камни внутренностями, держат её абсолютно другие люди – молодая пара, нанятая специально для перевозки контрабанды: то есть они её не крали, не убивали, они получили труп ребёнка уже с алмазами внутри. И в итоге наказание получают только они – ни Камахья не получает заслуженного возмездия, ибо полиция её не находит, ни те, кто убил Викторину, также не попадают в руки полиции. Идея ненаказуемости зла в принципе становится

одной из главных идей всего творчества Д. Симмонса впоследствии, поскольку очень хорошо коррелирует с уже обозначенной темой вселенской энтропии и движения миропорядка к хаосу. В том числе поэтому, например, ни Роберт, ни Амрита не стремятся к возмездию – каждый из них независимо друг от друга вынашивает в себе ужасную боль потери и неизбывное чувство вины за то, что каждый считает своей ошибкой: сразу не распознать в девушке мошенницу, закрыть глаза на нестыковки в её истории, не вернуться вовремя по своей вине в гостиницу и т.д. И главное, на что обращает внимание Роберт – это что та самая атмосфера жестокости, которая, кажется, преследовала его с самого момента приземления самолёта в Калькутте, может действовать на любого человека, каким бы милым и добродушным он ни казался. Именно это явление и называется в романе песнью Кали: та подспудная, трудно ощутимая, но перманентная атмосфера безумия, шёпот богини Кали, покровительницы войны, жестокости и смерти, обволакивающий сознание каждого человека, находящегося в Индии. Сами индусы этого не ощущают так явственно, как приезжие американцы, поскольку не привыкли обращать на это внимание, ибо живут с этим всю жизнь. Роберт же с течением времени всё активнее и отчётливее начинает ощущать в своей голове песнь Кали, подталкивающую за границу между здравомыслием и безумием и призывающую к свершению жестоких поступков. В какой-то момент после убийства дочери Роберт поддается её влиянию и срывается из США в Калькутту, чтобы мстить – но именно радость Кали, ощущаемая им в своей голове, отрезвляет Лузака: он внезапно осознаёт, что единственное, что можно противопоставить песни Кали – это именно в духе близкой для индийской этической системы философии ненасилия петь другую песнь, песнь добра и надежды. Невозможно ответным злом на другое зло создать добро; можно лишь игнорировать «тёмные хоры, готовые провозгласить Век Кали» и «слуг, готовых исполнить Её повеления»¹¹⁷, и творить свою песнь. Бывший серьёзный поэт и литературный журналист, Роберт для будущего своего ребёнка начинает писать детскую книгу: «Это не

¹¹⁷ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 297.

поэзия. Это не для публикации. Это рассказ – если точнее, цикл рассказов – о похождениях невероятных друзей. Там есть говорящий кот, бесстрашная, развитая не по годам мышь, учтивый, но одинокий кентавр и тщеславный орёл, который боится летать. Это история об отваге и дружбе, о небольших путешествиях в интересные места. Эта книга историй на ночь»¹¹⁸. Именно при помощи такой литературы Роберт может что-то противопоставить вселенской энтропии; именно внося что-то своё, неся свет и добро в окружающий мир, пусть и в достаточно локальную его часть (книга предназначена только для его ребёнка), даря надежду. Поэтому в самом конце романа Роберт говорит следующие слова: «Песнь Кали с нами. Она с нами уже очень долго. Её хор становится всё громче, громче, громче. Но можно услышать и другие голоса. Можно петь и другие песни»¹¹⁹. Лишившийся в Индии практически всего, по возвращении на родину Роберт вновь обретает тягу к жизни и находит в себе силы остаться на стороне добра – именно на таких людей автор возлагает надежду в контексте борьбы с приближающимся веком Кали. Если же борьба окажется бесплодной (а по законам энтропии она и должна таковой стать), Роберта тешит мысль о том, что на месте чего-то старого всегда возникает что-то новое. Может быть, именно очищение катастрофой и необходимо человечеству, чтобы оно перестало петь песнь Кали.

Другим её носителем и активным исполнителем является М.Т. Кришна, один из самых любопытных для анализа персонажей романа. Имя, которым представляется герой, является выдуманным, как и, по-видимому, вся биография, деталями которой молодой человек активно делится с Робертом. Символично, что само звуковое сочетание аббревиатуры М.Т. на английском языке очень созвучно со словом *empty*, что значит «пустой, бессодержательный». Именно таким полым внутри сосудом и представляется Кришна, заполняющий себя различным для каждого из встречаемых им людей содержанием. Кришна встречает Лузаков в аэропорту, отвозит их в гостиницу,

¹¹⁸ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 298.

¹¹⁹ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 298.

далее помогает Роберту искать М. Даса, сводит его с нужными людьми и параллельно рассказывает различные истории – причём мотивация его действий и поведения остаётся непонятной вплоть до самой развязки романа. Сам Кришна заявляет, что он давний поклонник поэзии М. Даса, поэтому тоже хочет найти поэта и удостовериться, что рукопись, переданная в Союз писателей, не поддельная – однако в конце выясняется, что Кришна прекрасно знает, где находится поэт, был свидетелем написания данной рукописи и является одним из главных капалик, представителей секты, с которой связан мистический элемент произведения. Капалика (от санскритского слова, означающего «носящие череп») – древняя тантрическая секта, последователи которой в основном являются странниками, отшельниками и аскетами. Положение секты и людей, с ней связанных, очень хорошо демонстрирует то внутреннее противоречие, которое Д. Симмонс вскрывает в индийской культуре своим романом: в древности и вплоть до настоящего времени капалика продолжает быть почитаемым явлением в местной культуре, её служители – уважаться обществом, при том, что сама религиозная организация относится к радикальному течению культурной системы индуизма, занимается принесением человеческих и других жертв и поклоняется одному из самых агрессивных и кровожадных божеств индуистского пантеона. В частности, постоянными атрибутами для ритуалов, напрямую связанных с кровью, смертью, мясом, алкоголем и другими подобными явлениями, становятся чётки из человеческих костей, череп брахмана на посохе, а также то, что и дало наименование секте – капала, верхняя часть человеческого черепа, служащая миской для подношений и ёмкостью для осуществления других обрядовых действий. Поклоняются капалики в основном Шиве в его наиболее грозных аватарах, но есть ответвления, выбирающие объектом культа других божеств, в частности Кали.

Кришна – персонаж неоднозначный. Даже когда выясняется его принадлежность к секте, не становится понятно, положительный это герой или нет. Безусловно, он обманывал Роберта, придумывая истории о своём прошлом

(в частности, о неоконченном обучении в американском колледже или о своей нынешней работе), но делал это из благих (относительно своего видения мира) побуждений: в качестве служителя Кали Кришна пытался понять, сможет ли Роберт, достаточно талантливый поэт, стать заменой М. Дасу, чья Песнь во славу богине получилась не такой убедительной и художественно ценной, как капалики надеялись. Никакого другого вреда Лузаку Кришна не нанёс: к похищению и убийству его дочери он отношения не имел, самого Лузака спас, когда возникла такая необходимость, и к тому, чтобы остаться и служить Кали, не принуждал, когда понял, что Роберт к этому не готов. Вообще складывается такое ощущение, что поклонение богине – единственное, что по-настоящему интересует Кришну в этой жизни (неслучайно мы уже упомянули об аскетизме, отречении от мирского и материального, свойственном капаликам). Об особом отношении молодого человека к Кали мы узнаём с самых первых его встреч и разговоров с Робертом. Когда герои направляются на встречу с одним из осведомителей Кришны, юношей по имени Джайяпракеш Муктанандаджи, они проезжают мимо святилища Кали, о котором Кришна говорит с особым пиететом, в то время как Роберт демонстрирует полное незнание индийской мифологии:

«“Kaliksetra. It means ‘the place of Kali’. Certainly you knew that this is where the name of our city has originated?”

“Ahh, no. That is, I may have. I must have forgotten.”

Krishna turned toward me. I could see his face clearly in the darkness, but I could feel the weight of his stare. “You must know this”, he said flatly. “Kaliksetra became the village of Kalikata. Kalikata was the site of the great Kalighat, the most holy temple to Kali. It still stands. Less than two miles from your hotel. Certainly you must know this”.

“Hmmm,” I said. <...> Kali was a goddess, wasn’t she? I said. “One of Siva’s consorts?” <...>

Krishna made an incredible sound. At first I thought it was an explosive burst of derision, but then I turned to look. He was stopping one nostril with his finger and

loudly blowing mucus into his left hand”»¹²⁰. Если Кришна, как мы видим, с пиететом относится к истории своего родного места и досконально знает всё происходившее, относящее к Кали, то Роберт явно демонстрирует пробел в знаниях об иной культуре. В этом романе Д. Симмонс впервые поднимает тему, к которой впоследствии будет очень часто обращаться в своём творчестве: писатель при всей любви к американской нации и своём желании с ней полноценно самоидентифицироваться не может не замечать её недостатков, одним из которых является её снисходительное отношение к другим этносам, расам и народам. В том, что касается своей собственной истории и культуры, американцы достаточно сильны: они уважают наследие предков, хорошо помнят историю основания и последующего развития нации и т.п. Но в том, что касается знаний о мире за границами США, американцы серьёзно проигрывают многим другим нациям – причём, что важно, делают это сознательно. Американский народ не считает нужным узнавать историю и культуру других народов, поскольку существует с чувством собственного превосходства над ними; высокомерие и нежелание обращать внимание на окружающий Америку мир демонстрируют многие представители нации, в том числе и Роберт Лузак. Все его знания об Индии получены из творчества Рабиндраната Тагора, которым Роберт интересовался в молодости; запланировав поездку в чужую страну, он никак не готовится, поэтому с трудом соотносит имя Кали с божественным пантеоном Индии. М.Т. Кришна же наоборот проявляет очень хорошие познания в культуре американцев, географии страны и повседневных американских реалиях – хотя, как мы знаем, его истории о проведённой в США

¹²⁰ « – Каликсетра. Это означает «место Кали». Вы, конечно, знали, что именно отсюда пошло имя нашего города?

– Э-э-э... нет. Хотя... может быть и знал. Должно быть, забыл.

Кришна повернулся ко мне. В темноте я не мог достаточно хорошо разглядеть его лицо, но ощущал тяжесть его взгляда.

– Вы должны это знать, – ровно сказал он. – Каликсетра стала деревней Каликата. Каликата была местом великого Калигхат, самого священного их храмов Кали. Он до сих пор стоит. Меньше чем в двух милях от вашего отеля. Вы наверняка должны это знать.

– Гм, – произнёс я. <...> Кали была богиней, если не ошибаюсь? – сказал я. – Одной из супруг Шивы?

Кришна издал какой-то непонятный звук. Поначалу я решил, что был взрыв насмешливого хохота, но, обернувшись, увидел, что, зажав одну ноздрю пальцем, он шумно сморкается в левую руку».

Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 59. Перевод В. Малахова.

молодости являются ложными. Будучи представителем отстающей в развитии страны, Кришна тянется к постижению другого мира, он открыт новым знаниям и с удовольствием постигает что-то новое. Получается, что молодая американская нация уже является закостенелой, не интересующейся другими культурами и народами, в то время как индийцы, обладающие гигантским культурным и историческим наследием, продолжает с интересом изучать окружающую действительность.

Стоит обратить внимание, что постоянно используемые Кришной слова «должны знать», «обязаны знать», «вам наверняка это известно» можно трактовать двояко. Выраженные модальными глаголами долженствования *have to* и *must*, они могут обозначать как уверенность Кришны в том, что эти знания являются общеизвестными, и потому образованный и интеллигентный человек вроде Роберта должен их иметь, так и его желание эти знания Лузаку дать для того, чтобы в дальнейшем поэт мог служить богине Кали с более глубоким пониманием индийской истории и более подробным знанием о том, о чём ему придётся писать. Именно через подобную трактовку становится ясно, что именно такой план был изначально у капаликов вообще и у Кришны как их представителя в частности. Рукопись М. Даса была лишь способом заманить Лузака в ловушку, захлопыванием которой, к чести сектантов, они не стали заниматься, предоставив выбор самому Роберту. В этом же контексте Кришна, например, описывает журналисту внешность Кали, которую тот потом видит то ли в реальности, то ли в видениях: «*She is a goddess; obviously she has four arms! You must see the great idol in the Kalighat. It is the jagrata, the “very awake” Kali. Very terrible. Beautifully terrible, Mr. Luczak. Her hands show the abhaya and vara mudras – the fear-removing and boon-granting mudras. But very terrible. Very tall. Very gaunt. Her mouth is open. Her tongue is long. She has the two... what is the word... the teeth of the vampire?*»

“Fangs?” <...>

“Ah, yes, yes. She alone of the gods has conquered time. She devours all beings, of course. *Purusam, asvam, gām, avim, ajam*. She is unclad. Her beautiful

feet tread on a corpse. In her hands she holds a *pāsá*... a noose, *khatvāṅga*... what is the word?... A stick, no, a *staff* with a skull, *khagda*... a sword, and a severed head”.

“A severed head?”

“Certainly. You must know this”.»¹²¹.

Здесь, во-первых, стоит обратить внимание на то, что Кришна, идеально владеющий английским языком и даже говорящий с гарвардским акцентом, вдруг начинает забывать английские слова и использовать индийские названия для обозначения священных предметов, элементов образа Кали. Сложно предположить, что молодой человек внезапно потерял память, скорее всего, он как будто бы подготавливает Роберта к тому, что ему придётся воочию лицезреть древнеиндийскую богиню и в дальнейшем описывать её в своих творениях. Священные, канонические наименования одной культуры теряют свою магическую силу при переводе на другой язык, поэтому Кришна использует оригинальные слова, будто бы невзначай, чтобы песнь, которую, как он рассчитывает, напишет Лузак, была более могущественной и влиятельной. Помимо этого, невозможно не отметить пиетет, с которым Кришна явно относится к богине. Если по поводу окружающего мира и обыденной реальности М.Т. всегда отзывается с плохо скрываемой иронией и саркастическим пренебрежением (что понятно, если учесть его положение в секте капаликов, о котором Роберт ещё не знает, и в принципе равнодушное отношение к мирскому и материальному), то когда речь заходит о Кали, надменный и мизантропический Кришна абсолютно меняется. Почтение, испытываемое им к богине, неподдельно – непонятно только, из религиозного

¹²¹ «Она – *богиня*. Общеизвестно, что у них четыре руки! Вы должны посмотреть большого идола в Калигхат. Это «жаграта», «очень бдительная» Кали. Очень страшная. Восхитительно страшная, мистер Лузак. Её руки изображают *abhaya* и *vara mudras* – избавляющие от страха и дарящие благоденствие мудры. Но очень страшная. Очень высокая. Очень худая. У неё раскрыт рот. У неё длинный язык. У неё два... как это... зубы у вампира?

– Клыки?

– Ах, да, да. Она единственная из богов покорила время. Она, естественно, пожирает всех живых существ. *Purusam, asvam, gām, avim, ajam*. Она не одета. Её прекрасные ноги попирают труп. В руках у неё *pāsá*... аркан, *khatvāṅga*... как это?... Палка, нет, шест с черепом, *khadga*... меч и отрубленная голова.

– Отрубленная голова?

– Конечно, вы должны это знать».

Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 60. Перевод В. Малахова.

экстаза ли или потому, что он действительно встречался с её физическим воплощением.

Именно с этим связана одна из главных загадок романа (сразу отметим, что оставшаяся без разгадки) – чем являются встречи героев с Кали, плодом воображения или вторжением потусторонней реальности. С одной стороны, романы Д. Симмонса всегда тяготели к наличию фантастического или фэнтезийного элемента либо как минимум мистического компонента. Сама жанровая принадлежность его работ намеренно разнообразна (сам автор нередко заявляет, что ему интересно пробовать себя в новых жанрах), но именно через присутствие «иной», «другой» реальности в произведениях Д. Симмонса его можно, с некоторой долей допущения, отнести к писателям-фантастам. С другой стороны, эпизоды встречи Роберта Лузак с Кали выглядят достаточно необычно: их всего два, один из которых происходит во сне (причём без намёка на потустороннюю реальность), а вот второй происходит неожиданно и вполне может быть соотнесён с фантастическим элементом, он врывается в художественную реалистическую действительность неожиданно и так же неожиданно исчезает, не оставив после себя документальных подтверждений реальности произошедшего.

Более того, можно обратить внимание на явление, близкое к технике нейролингвистического программирования: несколько персонажей, встречаемых Робертом в Калькутте, последовательно рассказывают ему о том, как выглядит Кали, какими атрибутами и особенностями она обладает и какое место она занимает в индийской мифологии/религии. Всё это откладывается в его подсознании, запечатлевается на подкорке и актуализируется во сне. Затем же, добившись встречи с М. Дасом, Лузак обнаруживает того в ужасающем состоянии, объяснение чему, в духе творческого метода Д. Симмонса, можно найти два: Роберт полагает, что причиной критического состояния поэта является проказа, болезнь, уже несуществующая в цивилизованных государствах вроде США, но по-прежнему распространяющаяся в странах типа Индии по причине антисанитарии и отсутствия банальных познаний о гигиене;

сам же М. Дас рассказывает о том, что он умер 8 лет назад и был оживлён в ходе ритуала, посвящённого Кали, чтобы написать в её честь Песнь, ознаменующую собой приход века Кали, то есть времени ужаса, разрушений и войн. Примеры такого приёма мы будем встречать практически во всех дальнейших работах Д. Симмонса: даже когда повествование идёт от третьего лица, оно относится к восприятию окружающей действительности каждым конкретным персонажем. Здесь же ситуация ещё более каноническая: рассказ о событиях ведётся в первом лице, следовательно, всеведущего автора в романе не существует в принципе, есть только недостоверные рассказчики, к каковым мы относим каждого персонажа, о чём-либо повествующего в течение произведения. После того, как поэт рассказывает главному герою об этом, он просит достать ему пистолет, ибо самого его контролируют члены секты, а существовать полуживым и во славу Кали он не желает. К сожалению для Роберта, М. Дас не дожидается, пока тот покинет территорию, охраняемую капаликами, и застреливается в тот момент, пока журналист ещё в зоне досягаемости – поэтому его сразу же хватают и бросают в камеру, после чего дают – и это важно в плане разграничения фантастического и реального – выпить некую жидкость, после которой у Лузака начинаются видения. Он обнаруживает себя не в камере, а в зале, из которого можно выйти – этот зал в его воображении оказывается залом поклонения Кали в Калигхате, о котором говорил ему Кришна.

В подтверждение гипотезы, что сцена встречи Роберта с Кали является плодом воображения главного героя, а не проявлением фантастического, также можно сказать о том, что описание увиденной Лузаком Кали в принципе не совпадает с тем словесным портретом, который ему дают другие персонажи, в частности Кришна и Джайяпракеш Муктанандаджи (такие детали, как длинный язык, в целом черты хищного и опасного существа), но в то же время во многом с ними не сходится: «Существо застыло на середине движения, скрючившись на шести конечностях, словно громадный безволосый паук, но пальцы на этих конечностях шевелились и извивались. Лицо на изогнутой шее было обращено

в мою сторону. Груды свисали, будто яичники на брюхе у насекомого. <...> Кали разомкнула губы и зашипела на меня. Рот у неё широко открылся. Алый язык выполз наружу на пять дюймов, на десять... он раскатывался, как красный тающий воск, пока не коснулся пола, где кончик его завернулся, будто змея в охотничьей стойке, и стремительно заскользил по каменному полу ко мне»¹²². Очевидны несовпадения с тем, что описывал Кришна: шесть конечностей вместо четырёх, свисающие груди вместо подтянутых и красивых, общее уродство и сходство с монстром вместо пусть и устрашающей, но красоты. Помимо этого, многие элементы добавляет подсознание Роберта: М.Т. не говорил про сходство с пауком и т.д. Грань между реальным и фантастическим в данном романе является очень зыбкой, но нам представляется, что по причине единичности данного эпизода, отсутствия подтверждений о его реальности, пограничного эмоционального состояния главного героя, а также влияния окружающей реальности (самой Индии, далёкой от представлений Роберта о цивилизованном мире, Калькутты, в которой его преследует ощущение опасности и тревожности – того, что впоследствии он распознает как шёпот Кали, описаний, которые дают ему окружающие люди, действующих как лингвистическое программирование) данный роман является чуть ли не единственным в творчестве Д. Симмонса чисто реалистическим романом, данный эпизод которого направлен исключительно на более глубокое проникновение во внутренний мир главного героя и более выпуклое, подробное описание его переживаний, поскольку необходимости во введении фантастического элемента в ткань повествования нет.

Что же касается изначально заявленной проблемы противостояния Востока и Запада, то она в романе решается неоднозначно. Маленькие и едва заметные маркеры помогают понять, что Д. Симмонс не говорит устами своего протагониста, соответственно, нельзя позицию и мировоззрение Роберта Лузака ассоциировать с оными Д. Симмонса. В частности, Роберт презрительно отзывается о «дрянных книжонках Стивена Кинга», в то время как Кинг

¹²² Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 220.

является одним из любимых писателей Д. Симмонса (и наоборот), и они дружат уже много лет; Роберт не знает, кто такой «некий британский физик Стивен Хокинг», а Д. Симмонс с его работами, конечно же, знаком. Поэтому невежество и высокомерие Роберта являются теми отрицательными чертами, которые писатель явно различает в представителях собственной нации, в которой, помимо этого, есть присущие Лузаку острый ум, сострадание, щедрость и т.д. Если в романе и можно найти персонажа, устами которого автор доносит своё видение, то это супруга Роберта, Амрита, которая как раз объясняет своему мужу теорию чёрных дыр Хокинга, ведёт самые аргументированные дискуссии о противостоянии и схождении востока и запада и, хоть и является индианкой по происхождению, становится для Д. Симмонса образцом американского гражданина. Она уважает чужие традиции, но исповедует и защищает родные; она храбра и первой начинает поиски пропавшей дочери и в принципе организовывает их лучше мужа; её интеллект жаждет познания из различных областей (пока Роберт заперт внутри своего небольшого круга интересов); она вежлива, обходительна, воспитанна, немного наивна – но это та наивность, которая наоборот добавляет очарования. Неслучайно уже в самом раннем своём романе Д. Симмонс постулирует мысль, что необязательно быть американцем по происхождению (особенно учитывая довольно краткую историю США), важно разделять убеждения страны, быть настоящим человеком и уважать другие культуры и не игнорировать их – тогда ты будешь идеальным гражданином, даже если по происхождению ты представитель совсем другого народа.

Помимо хорошо репрезентирующей национальные различия системы персонажей, для более яркой демонстрации колорита «иной» страны Д. Симмонс даёт описание ритуалов, которое имеет явную функцию более контрастного отделения чувственного, примитивного нецивилизованного восточного сознания от рационального и развитого культурного западного. Описания ритуалов в романе связаны с расследованием Роберта, который, как настоящий детектив, вынужден собирать показания с тех, кто когда-то знал

М. Даса, чтобы распутать дело. Одним из его собеседников (по подсказке всё того же М.Т. Кришны) становится уже упомянутый в тексте работы Джайяпракеш Муктанандаджи, бывший студент, а ныне отверженный молодой человек, поведавший Лузаку историю своего посвящения в капалики в компании некоего Санджая, друга и благодетеля (именно сам Кришна является Санджаем, что помогает с уверенностью говорить о том, что он причастен ко всей этой истории и является капаликой уже долгое время к моменту встречи с американским журналистом). В секту берут не всех, а только тех, кто проходит специальный обряд. Сам юноша не собирался становиться капаликой, но поддался на уговоры своего старшего товарища, Санджая, обеспечивавшего его и помогавшего в учёбе и по хозяйству. К сожалению для Джайяпракеша, всё оказалось не так просто и безопасно, как он надеялся: для принятия в секту необходимо было принести человеческое тело до заката солнца. Хотя изначально он наслаждался происходящим: служители в прекрасном храме распевали гимны, посвящённые Кали и Дурге, так что молодой человек «был тронут до слёз». Но на следующем собрании, на которое служители культа пригласили обоих приятелей, атмосфера поменялась: на полу храма с сотнями изображениями Кали, сделанными из костей, ползали змеи, труп, традиционно попираемый ногами Кали, был настоящим, а не частью скульптурного ансамбля, а одна из рук Кали, обычно на изображениях державшая отрубленную голову, держала пустоту, словно намекая, что чья-то новая голова займёт это место. В таких условиях обычная песня, которую Джайяпракеш привык петь с самого детства на служениях и чьи «сентиментальные слова ассоциировались с солнечным светом на камнях храма, с предвкушением праздничных торжеств, с ароматом разбросанных цветочных лепестков»¹²³ приобретает совсем другую тональность и значение: «О Мать моя, Дочь Горы! Мир есть боль, его бремя — нести прошлое. Я никогда не голодаю, не испытываю жажды, поскольку царство его тщетно. Розами усыпаны ноги её,

¹²³ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 76.

убежище, свободное от страха. Смерть может прошептать: «Я рядом». Она и я встретимся, улыбаясь»¹²⁴.

В целом, как и у самих ритуалов есть функция сакрализации действия, которое будто бы предназначено только для посвящённых, так и в романе Д. Симмонса они выполняют ту же функцию, но в другом аспекте: главным здесь становится то, что читатель ярко противопоставляется той реальности, в которой происходят подобные обряды посвящения и ритуальные действия в честь богини войны и смерти. Это один из способов провести чёткую границу между рациональным и иррациональным сознанием. Первое, воплощённое в романе главным героем, скептически относится к подаваемой информации: ритуалы, боги и культы не являются и не могут являться частью его действительности. В то время как индийское восприятие мира не только не допускает, но и считает обыденной связь с древними божествами и необходимость обрядовых церемоний для осуществления этого; более того, если у повествователя этой истории необходимость добыть человеческое тело вызывает оторопь, то Санджай достаточно спокойно это принимает и берётся организовать. После того, как тела найдены, происходит последний ритуал перед тем, как молодые люди официально будут приняты в братство, и песни и обряды, которые проходят на этом посвящении, уже гораздо страшнее, чем раньше. В частности, окружённые черепами младенцев, посвящаемые распевают: «Мир есть боль. О ужасная супруга Шивы, ты поглощаешь плоть. О ужасная супруг Шивы, твой язык пьёт кровь. О тёмная мать! О обнажённая мать!»¹²⁵. И вновь мы видим, что восточное сознание воспринимает подобные ритуалы с человеческими жертвоприношениями и вмешательством потустороннего как адекватную часть их реальности. Магические, сакральные действия показаны Д. Симмонсом как неотъемлемый элемент чуждой национальной идентичности и становятся явным маркером иного национального кода, в то время как неприятие и недоверие к мистическому

¹²⁴ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 76.

¹²⁵ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 102–103.

началу и попытка рационального осмысления происходящего – показатели американского кода.

Также отдельное внимание стоит уделить языковым особенностям как элементам национального кода. Мы уже отметили использование в речи Кришны индийских слов, которые относятся к сакральной стороне бытия. Таким же образом поступает и Джайяпракеш, когда ведёт повествование о присоединении к капаликам: «Durga was modest in her representations while Kali was naked – not nude, but brazenly naked – wearing only the darkness as her cloak. The darkness and a necklace of human skulls. To worship Kali beyond her holiday was to follow the *Vamachara* – the perverse left-handed Tantra. <...> The next day an old Brahmin was brought in to lecture us on the danger of such Tantric nonsense. He called it ‘the error of the five M’s’ – *madya, mamsa, matsya, mudra, maithuna*. These, of course, were the *Pancha Makaras* which the Kapalikas might well demand – alcohol, meat, fish, hand gestures, and coitus»¹²⁶. По данному фрагменту заметно, что оригинальными индийскими словами обозначаются части религии или её обрядовой стороны. И хотя у вышеозначенных «пяти М» есть точный и буквальный перевод на английский язык, именно их индийский вариант становится чем-то вроде заклинания или магической формулы, так как они созвучны и начинаются с одной и той же буквы. Подобное кодирование призвано подчеркнуть инородность, непонятность, чуждость иной национальной культуры в противопоставлении с родной для писателя американской и отметить их несхожесть в мировосприятии в целом через такие локальные ситуации.

¹²⁶ «Изображения Дурги были скромными, в то время как Кали изображалась голой – не обнажённой, но бесстыдно голой, – и одеждой ей служил лишь покров тьмы. Тьма и ожерелье из человеческих черепов... Исполнять культ Кали вне её праздника означало следовать *Vamachara* – извращённой, сомнительной тантре. <...> На следующий день к нам привели одного старого брахмана, прочитавшего лекцию об опасности такой тантрической чепухи. Он назвал это «ошибкой пяти М»: *мадья, мамса, матсия, мудра, майтхун*. Это были, конечно, панча макары, которых вполне могли потребовать капалики: алкоголь, мясо, рыба, жесты и совокупление».

Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 71–72. Перевод В. Малахова.

Можно привести ещё несколько примеров языковой кодировки: Mahavidyas – номинация, которая в тексте романа остается без перевода, и означает группу из десяти женских божеств, которая играет наибольшую роль в тантрических направлениях индуизма; «Кали, Кали, бало бхай, Кали баи аре гате наи», строки из песни, восславляющей богиню, также остающиеся без перевода и являющиеся частью сакрализации ритуальной стороны жизни чужой национальности. Иногда священные тексты даются в эпитафиях, как в случае с 8 главой, где в него вынесены следующие строки: «Sa etan ranca rasun arayat – purusam, asvam, gam, avim, ajam... Purusam prathamam alabhate, puruso hi prathamam rasunamm». Рифмующиеся, медитативные за счёт аллитерации строки именно в оригинале дают представление о песнопении, в то время как их буквальный перевод («И последовательность жертв будет такова... сначала человек, потом лошадь, бык, баран и козёл... Человек идёт прежде животных и более всех угоден богам»¹²⁷) теряет то воздействие, которое оказывает сакральный индийский текст, и становится просто набором слов, не являющимся частью чего-то религиозного или мистического. Помимо этого, об индийском национальном коде свидетельствует частое повторение различных ритуальных фраз и молитв: «Ты, которая радуется жертвенному мясу, о Великая Богиня. Прими кровь этого человека и плоть его», «Ом, да наделит тебя Вишну детородными органами, да придаст Тваста тебе форму, пусть Праджапанати даст тебе семя, да получит Кали твоё семя», постоянное использование индусами в разговоре с американцами слова «Намасте» и т.д. Более того, практически все из вышеозначенных способов кодировки другой национальности Д. Симмонс использует и в следующем своём романе, «Костры Эдема», сходном по структуре с «Песней Кали».

§3. Образ коренных американцев в романе «Костры Эдема»

¹²⁷ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 102.

Дэн Симмонс продолжает своё исследование американской национальной идентичности в романе «Костры Эдема» (“Fires Of Eden”, другой перевод на русский язык – «Горящий Эдем»), опубликованном в 1994 году (русский перевод – в 1995). Роман повествует о поездке на Гавайи историка и учёного Элинор Пэрри, преподавателя колледжа в США, копившей на эту поездку всю жизнь и, как кажется, отправляющейся на простой заслуженный отдых. Но на самом деле к поездке Элинор побуждает дневник её прабабушки. Та сама полтора века назад побывала на Гавайях и столкнулась с необъяснимыми и зловещими явлениями, загадку которых Элинор и стремится разгадать. Повествование разделено на два временных пласта. К первому, современному, относится собственно Элинор; Корди Стампф, подруга, которую Элинор обретает на Гавайях; и Пол Кукали, учёный-гаваец, встреченный этими женщинами по приезду на остров; а также миллионер Байрон Трамбо, владелец курорта Мауна-Пеле, на который направляется главная героиня (прототипом Трамбо явно послужил Дональд Трамп, нынешний президент США, бывший в то время просто эксцентричным бизнесменом). Миллионер желает как можно быстрее продать свой курорт по причине происходящих там загадочных убийств. Во втором пласте действие происходит в 1866 году. Здесь появляется Киддер Стюарт, прабабушка главной героини. Она, также как и правнучка, преподавательница и также едет на пароходе на отдых на Гавайские острова. Преподобный Хеймарк, миссионер, несущий свет «истинной веры» язычникам, населяющим данную часть Америки, и мистер Сэмюэл Клеменс также относятся к действующим лицам второго временного пласта. Клеменс – настоящее имя человека, известного всему миру как Марк Твен, который послужил прототипом персонажа. Д. Симмонс использовал многие детали биографии Марка Твена для создания образа: начинал Клеменс с судоходства, откуда потом и взял свой псевдоним, после был на войне, с которой дезертировал, а затем подался в журналистику, и именно эта его ипостась заинтересовала Дэна Симмонса. В 1866 году специальный корреспондент газеты «Sacramento Union» Клеменс отправился в путешествие на Гавайи, в

течение которого он должен был писать путевые заметки. Позднее они будут опубликованы и принесут будущему Марку Твену большую известность. Он несколько лет будет ездить по США с лекциями о Гавайях, и эти выступления будут пользоваться неослабевающей популярностью. В заметках содержится много информации о климате, природе, людях, населяющих этот остров, традициях и, что самое главное, о местной мифологии. Именно в её контексте Сэмюэл Клеменс как литературный персонаж становится интересен Дэну Симмонсу. Современный писатель в этом романе впервые использует один из своих излюбленных в дальнейшем приёмов – придание повествованию достоверности путём помещения в него в качестве персонажа человека, реально существовавшего в мировой истории.

Роман «Костры Эдема» повествует о том, как Гавайи, будучи туристическим раем, в одночасье превращаются в сущий кошмар, когда из недр острова на поверхность выходят древние божества, не желающие видеть в своих владениях чужих людей. Конфликт, лежащий на поверхности (люди против мифических существ), скрывает за собой более глубокий – противостояние человечества природе. В начале 1990-х проблема загрязнения окружающей среды, озоновых дыр, парникового эффекта, таяния ледников и других природных катаклизмов и разрушений, вызванных деятельностью человека, только начинает осмысляться. Становится очевидно, что вред, наносимый человеком окружающему миру, может привести к трагическим последствиям, что, впрочем, не мешает человечеству продолжать деструктивную деятельность, не заботясь о сохранении чистоты окружающего мира. Дэн Симмонс, будучи преподавателем университета и образованным человеком, прекрасно осознаёт всю опасность происходящего, и в его художественной реальности человечеству противостоят древние гавайские божества, являющиеся олицетворением естественного, натурального мира, одушевлением самой Земли (хотя, поскольку речь идёт о Гавайях, местные потусторонние силы связаны больше со стихией огня – с вулканами).

Помимо этого конфликта, важен и другой, религиозный. На протяжении всего творческого пути Дэн Симмонс обращает своё внимание на коренное население Америки, справедливо полагая политику войны и уничтожения индейских племён первыми переселенцами ужасной и жестокой ошибкой. Так, роман «Чёрные холмы» («Black Hills», 2009) целиком посвящён племени сиу, сталкивающемуся со враждебно настроенными белыми людьми – и абсолютно очевидно, на чьей стороне находятся симпатии автора. В «Кострах Эдема», написанном почти двадцатью пятью годами ранее, аналогичная ситуация, и писатель достаточно подробно останавливается на проблеме насильственного насаждения веры, обращения непросвещённых язычников к истине, как полагали миссионеры. Нужно отметить, что все эти столкновения объединяют воедино обе сюжетных линии, разделённые полуторавековым интервалом. Следует особенно подчеркнуть, что в каждом из них виновником окажется именно американская нация (положительными исключениями из которой становятся некоторые герои романа).

Практически с самого начала своей писательской карьеры Дэн Симмонс начинает поиски американской национальной идентичности вообще и своей национальной самоидентичности, в частности. Как мы уже отмечали ранее, если ментальность и менталитет – образования бессознательные, формирующиеся в человеке помимо его воли и интеллектуальной деятельности, то идентичность напрямую с ними связана. Именно рациональное, интеллектуальное позволяет человеку задумываться о том, как, с чем и почему он себя может идентифицировать. Безусловно, каждый американский писатель привносил свои национальные особенности в свои творения. В то же время к 21 веку, несмотря на глобализацию, унификацию и уже относительно долгую историю американской самостоятельности и независимости, ситуация если и отличается от предыдущих исторических эпох, то не кардинально. Американские писатели, поэты, режиссёры и многие другие культурные деятели, создавая нечто новое, всё равно, пусть иногда скрыто или подсознательно, ссылаются на памятники культуры европейской или

восточной, в зависимости от своего происхождения и генеалогии. Тот базис, на котором строится наша современная культура, в культуре США попросту отсутствует по причине молодости нации, поэтому, как бы некоторые творческие люди ни пытались оградиться от иноземных культурных влияний, не признавать их невозможно. Ещё более интересным с данной точки зрения в американской литературе является то, что, помимо культурной интервенции Евразийского континента, она также испытывает сильное влияние внутри самой себя – влияние культуры индейцев, населявших Северную Америку до колонизации.

Данные особенности формирования американской нации обусловили обращение персонажей Д. Симмонса (а через них и самого писателя) к поиску собственной идентичности. Американский автор признаёт, что его нация слишком разнородна, чтобы быть единой, и слишком молода, чтобы эту разнородность успеть преодолеть, поэтому развивает идею культурной и национальной интерференции с представителями других наций, осознанно ставя своих персонажей, чаще всего обыкновенных американцев, в положение противопоставления или взаимодействия с чужим, посторонним, неродным. Так, в подобном положении оказываются герои «Костров Эдема»: на чужой территории (хотя Гавайи официально и являются одним из штатов США, там по-прежнему сильна и уникальна локальная культура, верования, образ мысли и жизни и т.д.), в чужой языковой среде (коренные жители Гавайских островов сохраняют свой язык), в чужом мире (в нескольких эпизодах романа – не метафорически, а буквально, спускаясь в царство мёртвых и духов). Уже в этом раннем романе звучит мысль о том, что американская нация является далеко не такой идеальной и самодостаточной, какой её хотели бы видеть её представители. Именно в условиях противопоставления американских героев незнакомым обстоятельствам и представителям других культур наиболее рельефно прорисовывается разница между американской и другой ментальностью и мировосприятием. Попадая в незнакомые обстоятельства, слыша незнакомый язык и находясь в окружении чужих людей со своим

образом жизни, герои Д. Симмонса неизбежно сравнивают ситуацию, в которой они оказываются, с родной страной, пытаются осмыслить опыт другого этноса. Например, в одном из начальных эпизодов дневниковой линии сюжета тетя Киддер в компании с Сэмюэлем Клеменсом прибывают на остров, на котором стоит город Хило. «С того момента, как мы вошли в бухту в форме полумесяца, я увидела, что Хило – настоящий тихоокеанский рай. <...> Благодаря влажному климату и прекрасной плодородной почве город буквально тонул в зелени. <...> Здесь шум прибоя напоминал уже не артиллерию, а нежный хор детских голосов, которому, казалось, вторили деревья, дома и всё великолепие дел Природы и человеческих рук»¹²⁸. Именно в этот момент, когда женщина застыла на палубе корабля в благоговении, Клеменс выдаёт несколько саркастических реплик, последняя из которых разрушает очарование и магию ситуации: «Черепов не видно, а ведь ещё недавно старикан Камехамеха и его ребята приносили на этом берегу пленников в жертву и украшали их головами стены храмов»¹²⁹. На самом деле за напускным цинизмом молодого журналиста скрывается боль от того, что американцы решили цивилизовать это место силой и подчинить своим правилам вопреки желанию коренного населения. Для Клеменса черепа на стенах храмов – не символ неоправданной жестокости, а неотторжимый атрибут того мира, который живёт по своим, отличным от американских, законам: «Я открыла зонтик и отвернулась, не желая больше слушать эту чушь. Но прежде чем я отошла к борту, где собрались мои спутники, я услышала, как корреспондент пробормотал будто про себя:

– Какой стыд – цивилизовать это дивное место! Теперь это только аттракцион для туристов»¹³⁰. Соответственно, и мисс Стюарт, и Клеменс, и главная героиня основной сюжетной линии Элинор – американцы, не подходящие под определение типического представителя своей нации. Они наделены рефлексией, они обдумывают свои поступки и размышляют над происходящим в мире, и для них колонизация и насильственное

¹²⁸ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 361

¹²⁹ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 362.

¹³⁰ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 362.

окультуривание Гавайев – преступление и неоправданный процесс, а не данность.

Совсем другим предстаёт в романе Байрон Трамбо, олицетворяющий собой образ типического американского капиталиста. В одной из открывающих роман сцен он сразу показан как персонаж, ставящий деньги и возможную выгоду впереди любых других вещей. Управляющий курорта Мауна-Пеле звонит сообщить ему, что на острове пропали три туриста, и это уже не первые загадочные исчезновения (всего к данному моменту исчезло 9 человек) – но Трамбо не демонстрирует никакого эмоционального отклика на само данное событие, он переживает лишь, что может сорваться сделка с японскими инвесторами, которые через несколько дней должны посетить курорт, чтобы договориться о его покупке:

«– Ты знаешь, как важно для меня было избавиться от этого чёртова курорта, прежде чем мы потеряем большую часть вложенных в него денег?

– Да, сэр.

– Ты знаешь, как глупы Хироси Сато и его инвесторы? <...> Они глупцы, но не глухие и не слепые. Со времени последнего исчезновения прошло уже три месяца, и они, похоже, решили, что всё кончилось. Особенно когда арестовали этого гавайского сепаратиста... как бишь его?

– Джимми Кахекили, – сказал Картер. – Но он всё ещё в тюрьме в Хило, так что он не мог...

– Мне плевать, мог он или нет. Главное, чтобы япошки не подумали, что убийца всё ещё бродит по острову. Они трусливы, как цыплята»¹³¹. Уже по данному эпизоду становится понятно, что никакие человеческие жертвы этого дельца не волнуют; главное – финансовая выгода, которую он может извлечь из продажи курорта. Необходимо обратить внимание на речевую характеристику персонажа в этом фрагменте: «чёртов курорт», «глупцы», «плевать», «япошки» – данная лексика (а дальше он ещё и называет даже не потенциальных

¹³¹ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 314-315.

покупателей, а жертв (!) «мудаками»¹³²) демонстрируют пренебрежительное отношение к окружающим его людям и событиям, отсутствие этики и морали. В дальнейшем повествовании Байрон Трамбо подтверждает подобную характеристику, отправляя своих помощников на верную смерть в борьбе с чудовищами, при этом до самого конца пытаясь заключить сделку с японскими покупателями по продаже разрушающегося под воздействием вулканом и гавайских божеств курорта. Этот персонаж – воплощение типического американца, которое критикуется Д. Симмонсом и с которым он не хочет себя идентифицировать.

Помимо этого, важным мотивом романа становится погружение людей в неизведанную реальность. В целом, столкновение представителей цивилизации с жестоким, первобытным миром природы и стихии является одной из излюбленных тем Дэна Симмонса, поднимаемой во многих романах. В полной растерянности оказываются персонажи «набоковской» сюжетной линии в дилогии «Илион/Олимп», когда внезапно отключаются роботы-сервиторы, до этого многие годы незаметно выполнявшие всю обслуживающую работу: люди оказываются абсолютно неподготовленными к жизни и не знают даже, как развести костёр. В одном из ключевых произведений Д. Симмонса, признанном во всём мире хоррор-романе «Террор», герои, участники полярной экспедиции, также оказываются неподготовленными к встрече с природой и духом-хранителем льдов, при этом «цивилизованные люди» могут уберечься в схватке с природой и стихией только обнаружив свои первобытные инстинкты и рефлексы. В подобную ситуацию в романе «Костры Эдема» попадают американские туристы, приехавшие на Гавайский курорт и неожиданно столкнувшиеся с пробудившимся древним злом. Д. Симмонс подчёркивает, что одной из важнейших черт американской нации является пренебрежительное отношение к остальным, в том числе ассимилированным нациям: индейцам и народу, населявшему Гавайи. Поэтому они совсем незнакомы с историей этих мест и тем более не разбираются в гавайской мифологии – а только это, как

¹³² Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 315.

затем выясняется, может спасти их жизни. Единственным подготовленным человеком оказывается главная героиня романа Элинор Перри, благодаря дневнику тётушки знающая, с чем ей придётся столкнуться. Ближе к концу романа на группу миссионеров нападают местные шаманы при помощи подземных духов, притворившихся людьми и как будто бы позвавших их к себе на помощь. Как только помощь приходит – духи сбрасывают с себя человеческое обличье и нападают на группу во главе с Киддер Стюарт, Сэмюэлом Клеменсом и преподобным Хеймарком, убивая последнего. Чтобы вернуть его из загробного мира, двум остальным героям приходится спуститься в царство мёртвых, куда попадает душа миссионера. Для этого оба – и преподавательница, образованная и интеллигентная женщина, не верящая в само существование потустороннего, и журналист, моряк и военный со стажем, циничный и саркастичный человек – отказываются от своих убеждений перед лицом реальной опасности и эмпирических доказательств существования «иного»:

«– Вы и правда думаете, что нам удастся вернуть его к жизни? – Голос корреспондента был острым, как скалы, по которым стучали копыта наших коней. – Таких чудес я давно не видел.

Я молчала. В горле у меня першило, и в этот момент я готова была расплакаться.

– А-а, ладно, – махнул он рукой. – Незачем изображать благоразумие, когда кругом сплошное безумство. Поехали в Царство мёртвых»¹³³. Оказываясь в ситуации, доселе незнакомой и в принципе невообразимой для цивилизованного человека, мисс Стюарт и мистер Клеменс отказываются от своих рациональных убеждений и высокомерного пренебрежения к аборигенам, их культуре и верованиям, поскольку осознают, что на их территории никакое образование и рациональный подход к действительности не помогут. В частности, чтобы злобные духи не почуяли в них людей, обоим героям необходимо было спуститься под землю обнажёнными и обмазанными

¹³³ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 551.

маслом кукуи (тропическое растение семейства молочайных с очень специфическим запахом). Несмотря на то, что воспитание и в принципе критическое отношение к действительности не должно было позволить Киддер и Сэмюэлу поддаться на настояния женщины-проводника в царство мёртвых (женщина на самом деле является богиней Пеле, покровительницей этих мест), герои понимают, что их предыдущий жизненный опыт и установки не помогут в новых обстоятельствах: «Сохрани мы в тот момент хоть крупицу здравого смысла, нам следовало бы немедленно одеться и ехать прочь. До заката мы могли бы достичь Коны и сообщить властям обо всём случившемся. Они послали бы людей за телом преподобного Хеймарка. Но здравого смысла у нас не осталось. Мы стояли обнажённые посреди лавового амфитеатра и готовились к спуску в языческое Царство мёртвых»¹³⁴. Приняв новые правила игры и отбросив напускное (цивилизованность, воспитание и разумное начало), мисс Стюарт и мистер Клеменс не только выживают в данном путешествии, но и спасают друга, проводив его душу из подземного мира в мир живых.

Подобное случается и в сюжетной линии Элинор Перри, с тем отличием, что она, обладательница дневника своей тётушки, была готова к происходящему, поэтому заранее знала, с чем ей придётся столкнуться, а вот Байрон Трамбо и его работники не только этого не знали, но и, столкнувшись с потусторонними силами, не поверили в их реальность и попытались противостоять им как обычным явлениям реального мира – при помощи оружия и человеческих разработок, что обрекло их на неминуемую гибель. В этом романе Д. Симмонс впервые декларирует мысль, впоследствии развитую в романах «Террор» и «Мерзость», что человек, оказывающийся в незнакомых обстоятельствах и в ситуации опасности для своей жизни, должен отбросить всё социальное и ненастоящее и довериться инстинктам и интуиции; помимо этого, не рациональный, а эмоциональный подход к восприятию действительности помогает людям в стрессовых ситуациях. Писатель полагает, что нельзя приходить со своими правилами в чужой мир, и только подчинение

¹³⁴ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 587.

новым правилам и принятие новых условий может помочь героям спасти свои жизни.

Чтобы отразить гавайский национальный код, Д. Симмонс вновь прибегает к тем же приемам и маркерам, которые опробовал в «Песни Кали» для репрезентации индийского кода. Так, отмеченное выше описание природы, ландшафта и окружающей действительности призвано подчеркнуть различие между девственным, нетронутым цивилизацией наивным миром гавайских «дикарей» рациональному, скептическому и прагматическому американскому народу. Повествовательница-американка по прибытии на Гавайские острова замечает «сделанные из трав небольшие храмы, воздвигнутые на площадках среди скал»¹³⁵, лавовый берег, «кокосовые пальмы, панданусы, хлебные деревья и тысячи других видов растений, которые вместе с вездесущими лианами совершенно скрывали здания»¹³⁶ и многие другие природные детали, служащие антитезой между цивилизованным и нецивилизованным миром. Помимо этого, несколько раз в её повествовании встречаются оценочные суждения типа «тихоокеанский рай», подчёркивающие восхищение героини первозданной, нетронутой красотой, явно отличающей Гавайи от застроенной Америки.

При этом, что характерно для творчества Д. Симмонса, автор не дает однозначных характеристик национальностям и их особенностям, и положительная характеристика нецивилизованного пространства дополняется отрицательными чертами, когда отсутствие рационального начала и человеческой культуры оборачивается во вред: «Мгновение помолчав, мистер Клеменс кивнул и рукой стряхнул воду со шляпы.

– Я знал одну миссионерку, посланную сюда, на Сандвичевы острова. С ней случилась ужасная вещь. Вернее, я знал не ее, а ее сестру. Удивительно щедрая женщина, могла дать вам все, о чем попросите... если у нее это было.

Казалось, корреспондент был полностью поглощен приятными воспоминаниями, и, подождав несколько минут, я спросила:

¹³⁵ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 361.

¹³⁶ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 361.

– Так что же с ней случилось?

Мистер Клеменс недоуменно взглянул на меня:

– С кем?

– С миссионеркой. Сестрой вашей знакомой, которую послали на Сандвичевы острова.

– А-а! Ее съели.

– Прошу прощения?

– Съели, – повторил корреспондент сквозь зубы, в которых была зажата сигара.

– Туземцы? – спросила я в ужасе. – Гавайцы?

– Конечно туземцы. Неужели вы думаете, что я имею в виду других миссионеров?

– Какой ужас!

Он кивнул:

– Они потом очень жалели об этом. Туземцы то есть. Когда родственники бедной леди приехали за ее вещами, туземцы говорили им, что очень сожалеют. Они говорили, что это произошло случайно.

Я смотрела на него, не в силах произнести ни слова. Наши кони мягко ступали по намокшей лаве.

– Случайно, – повторила я упавшим голосом.

Он стряхнул пепел с сигары.

– Согласен с вами, мисс Стюарт. Такие вещи случайно не происходят. – Он назидательно поднял вверх палец. – Это часть космического плана... если угодно, Божественного Провидения!»¹³⁷. Отсутствие какого бы то ни было образования, понятия гуманности приводит к тому, что дикарство, изначально кажущееся чем-то чистым и непорочным, в духе естественного человека Ж.-Ж. Руссо, оборачивается варварством и бескультурьем – вплоть до каннибализма. Конечно, нельзя не отметить и иронию автора над религией (и сам Д. Симмонс, и Марк Твен, устами которого он говорит, являются

¹³⁷ Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С. 379-380.

атеистами), но главной здесь становится идея автора об оборотности, амбивалентном характере некоторых явлений. С одной стороны, каннибализм, конечно же, непростителен даже для дикарей, не понимающих, почему так поступать нельзя (что не освобождает их от моральной ответственности); с другой же, если бы не американская колонизация гавайских островов с насаждением религии, ничего подобного бы и не случилось. Американский писатель в этом романе начинает работать со стереотипами, которые мы (вслед за Н.В. Володиной) отмечаем как одну из составляющих национального кода, причём стереотипы не просто берутся Д. Симмонсом как некая данность, а анализируются и осмысляются в контексте их достоверности или же наоборот ложности. В данном случае мы говорим об истории капитана Джеймса Кука и его гибели на Сандвичевых островах от рук туземцев и последующей сложившейся легенде о том, что он был съеден, следовательно, племена, населяющие Гавайи – каннибалы. Сам писатель не даёт никакой оценки данной версии, до сих пор не подтверждённой, но и не опровергнутой наукой (хотя отдельные случаи каннибализма среди полинезийцев достоверно известны); для него важно понять, почему такое оказалось возможным, вследствие чего писатель и приходит к выводу о взаимной вине. В принципе, Д. Симмонс негативно относится к колонизаторским и военным операциям в истории своей страны (этому, например, посвящён не исследованный нами в данной работе роман «Чёрные холмы» и несколько новелл, осмысляющих военные операции во Вьетнаме и Афганистане), поэтому он чётко определяет вину несущих цивилизацию и религию американцев в лице миссионерского движения – при этом, конечно, не снимая вины и с туземцев.

Также стоит отметить и языковой код, который становится важной составляющей репрезентации другой национальности. Он здесь выполняет две функции, первая из которых – создание национального колорита при помощи экзотизмов. В частности, в речи как самих туземцев, так и американцев, приехавших на Гавайи, понятия, имеющие однозначный аналог в английском языке, но играющие большую роль в гавайской культуре, обозначаются именно

на местном диалекте: пахоэхохэ (поле гладкой лавы), хаоле (белые люди), вахине (женщина), туту (бабушка) и т.д. Никакого дополнительного смыслового наполнения выбор гавайских вариантов перед английскими не даёт, но придаёт особый туземный колорит повествованию. Вторая функция экзотических номинаций напрямую связана с сакральным началом показанных в тексте ритуалов и отнесённых к ним персонажей. В предыдущем параграфе мы уже отмечали, какие функции в тексте выполняет демонстрация обрядовой стороны жизни противостоящего американскому этносу, поэтому здесь приведём лишь пример. Главные герои, мисс Стюарт и мистер Клеменс, в конце своего путешествия вынуждены сойти в царство мёртвых для возвращения блуждающей души своего товарища, преподобного Хеймарка, в чём им активно помогает одно из главных божеств гавайской мифологии, Пеле. Именно её вмешательство помогает успешно осуществить этот план благодаря ритуалу, который необходимо пройти главной героине:

«“From this moment you are anointed as a priestess of Pele”, she half spoke, half chanted. “You join the sisterhood of sorcery for Pele. You speak for Pele. I shall put the words in your mind. Your voice shall be my voice. Your hands my hands. Your heart my heart. Pele has spoken”.

The spirit resisted for a moment and these words came unbidden to mind. I began to chant:

“O the top of Kilauea!
O the five ledges of the pit!
The *kapu* fire of the woman.
When the heavens shake,
When the earth cracks open,
Man is thrown down,
Lying on the ground.
The lightning of Kane wakes up.
Kane of the night, going fast.
My sleep is broken up.

E ala e! Wake up!

The heaven wakes up.

The earth island is awake.

The sea is awake.

Awake you!

Here am I.”

I reached behind me as if knowing the old woman would be holding an earthen jug. She was. Taking fresh water from the vessel, I poured it over the body while chanting:

“I make you grow, O Kane!

I, Lorena Stewart, am the prophet.

Pele is the god.

This work is hers.

She makes the growth.

Here is the water of life.

E ala e! Awake! Arise!

Let life return.

The *kapu* of death is over.

It is lifted,

It has flown away.”»¹³⁸. Показательно, что именно американец в лице мисс Стюарт (как и Амрита в «Песни Кали») принимает чуждую ей культуру и реальность. Отрекаясь от рационального подхода к жизни и неверия в мистическое начало, героиня открывает свой разум и свою душу

¹³⁸ «— С этого момента ты становишься жрицей Пеле. Ты говоришь ее голосом. Мои слова будут твоими словами. Мои руки — твоими руками. Жди, Пеле будет говорить.

<...> Откуда-то на ум мне пришли слова, и я начала петь:

— О вершина Килауэа! О пять углов бездны! Огонь женщины — капю. Когда небеса дрожат, когда земля трескается, загорается молния Кане. Кане владеет ночью. Мой сон проходит. Э ала э! Проснись! Просыпаются небеса. Просыпается земля. Просыпается море. Проснись! Проснись!

<...> Я обернулась, и старуха подала мне сосуд с водой, которой я окропила тело клирика, продолжая петь:

— Я велю тебе расти, Кане! Я, Лорена Стюарт, велю тебе! Пеле, богиня, велит тебе это. Вот вода жизни. Вставай! Проснись! Капу смерти окончено, жизнь возвращается. Вставай! Вставай!»

Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С.625-626.

первозданному явлению, обретающему здесь форму ритуала, символически принимая иную культуру (не отрекаясь при этом от своей).

С ритуальной стороной повествования связан и другой пласт языкового кода. В тексте произведения встречается множество имён и наименований духов и божеств, используемые в обыденной речи персонажей, вне ритуальной обстановки: Пеле, Пауна-Эва, Ку, Нанауэ, Милу, Ханануи, Кино-Оху, эпа и капуа (злые и коварные маленькие духи в чешуе и перьях). Помимо этого, именно в гавайском варианте даются названия связанных с языческими верованиями объектов и людей: кахуна (жрец), хеиау (языческий храм), алокапу (знатный вождь), ка-уакаи-о-капо (группы Идущих во время торжественной процессии), хихо (блуждающая душа), лапу (дух) и т.д. Эти экзотизмы призваны дать как можно более яркое представление о Гавайях, населяющих их людях, местной культуре, мифологии и традициях, с их помощью в том числе и создаётся национальный код в романе.

§4. Многоэтническая американская нация в романе «Флэшбэк»

Ещё глубже развивает тему противостояния героев-американцев другим национальностям и этносам Дэн Симмонс в своём романе «Флэшбэк» (“Flashback”), выпущенном в 2011 году и в том же году переведённым на русский язык. Причём если в «Кострах Эдема» писатель отталкивался от модели «американец в чужой стране» (пусть Гавайи технически и относятся к Соединённым штатам), то в этом произведении Д. Симмонс использует уже модель «американец в родной стране», что не только не мешает, но даже помогает автору исследовать вопрос национальной идентичности. Прежде чем говорить о самом романе, необходимо сказать, что в поисках идентичности американский писатель всегда отталкивается «от противного», то есть обнаруживает и анализирует черты своего мироощущения он всегда через противопоставление с другим, чужим. Только сравнение с иными национальными идентичностями может дать ответ на вопрос, которым задаётся

автор. А для того, чтобы проанализировать составляющие что своей, что чужой национальных идентичностей, писателю приходится обращаться к деконструкции национального мифа, национальных стереотипов и национальных идей. При этом можно отметить, что подобная тенденция появилась лишь в середине XX века, поскольку до этого художники в основном фиксировали и описывали определённые маркеры национальной идентичности, по которым можно было судить о её своеобразии. Более современная литература, начиная с возникновения постмодернизма, склоняется к нарушению внутренней цельности национального мифа и старается выявить его внутреннюю полисемантичность. Тенденция к деконструкции при выявлении отдельных составляющих национального мифа приводит к тому, что «деконструктивистский анализ в очередной раз заостряет внимание на интенциональном характере любой мифологии, подрывает доверие к самому понятию «нация», девальвирует его»¹³⁹.

Как мы уже отмечали ранее в теоретической части, американская нация представляет собой сложнейшее смешение разнообразных этносов, народов и рас. Всё это приводит к тому, что американская нация, пусть изначально и объединённая единой верой, идеологией и «американской мечтой», по сути не обладает единой национальной идентичностью. В тот же период, в который проявилась тенденция к деконструкции национального мифа, в обиход в контексте синтеза и гибридизации различных национальных и культурных традиций входит понятие «мультикультурализма». Именно за идею признания гражданских и любых других прав у разнообразных этнических, расовых и культурных групп и идею развития и сохранения культурных различий ратует демократическая партия США, в то время как их оппоненты, республиканцы, пытаются оградиться от влияния извне. Одно из лучших определений мультикультурализма в отечественном литературоведении дала М.В. Тлостанова в своей монографии «Проблема мультикультурализма и

¹³⁹ Колесников А.Ю. Ирония и контраст как элемент деконструкции национального мифа (на материале романов Грэма Джойса) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. №2-3. 2014. С. 71

литература США конца XX века»: «весьма противоречивое междисциплинарное явление, включающее идеологические, философские, художественные аспекты, и оперирующее в сферах антропологии, социологии, политологии, экономики, историографии, педагогики, наконец, литературоведения и философии. Это явление выступает в качестве выражения и одновременно, в какой-то мере, обоснования плюралистической культурной парадигмы, ставящей задачей предложить новое «идеальное» и часто утопическое видение в соответствии или по контрасту с активно дискутируемым идеалом общества и культуры “разнообразия”»¹⁴⁰.

Чтобы выявить черты американской национальной идентичности, Д. Симмонс помещает своих героев в условия надвигающегося апокалипсиса: именно в такой ситуации наиболее ярко проявляются те или иные черты национального менталитета и идентичности. С точки зрения жанровой принадлежности «Флэшбэк» является антиутопией, написанной на стыке с футуральтернативой. Антиутопия как правило показывает мир, в котором все границы, разделяющие известное нынешнему человечеству общество, становятся как никогда жёсткими и чёткими: разграничение социальных классов и/или сословий, вражда между этносами или расами, неприятие чужой религии и чуждого мировоззрения и, как следствие, ещё более закрытые границы стран и государств (или того, что от них осталось). Чаще всего последний аспект остаётся лишь упоминанием в текстах романов (часто под видом ремарки из уст персонажей «никто не знает, как существует мир за нашими границами») – но и удивляться этому не приходится, поскольку типичный герой антиутопии чаще всего и рвётся за пределы этих границ, чтобы узнать, что там, во внешнем мире, происходит. Однако бывают и обратные ситуации – и именно они интересны нам в контексте нашего исследования. Расшифровывая понятие футуральтернативы, стоит сказать, что данный термин в отечественном литературоведении является ещё не

¹⁴⁰ Тлостанова М.В. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М.: ИМЛИ РАН "Наследие", 2000. с. 8.

устоявшимся, но некоторые исследователи его используют. Альтернативная история – жанр фантастики, посвящённый изображению реальности, которая могла бы быть, если бы история в один из своих переломных моментов (или, как их ещё называют, точек бифуркации, или точек развилки) пошла по другому пути; футурология – довольно обширное жанровое определение, обозначающее любые произведения на тему будущего. К гибриднему жанру футуральтернативы относятся произведения, на момент создания относящиеся к футурологии (время действия в них было в будущем относительно создания произведения, и изменения, приведшие к описываемому состоянию, также происходят в будущем), а к нашему времени попавшие также и в жанр альтернативной истории, поскольку точка расхождения с реальной историей находится в прошлом относительно нашего настоящего.

В центре романа находятся истории трёх взаимосвязанных друг с другом персонажей – отставного полицейского Ника Боттома, его шестнадцатилетнего сына Вэла и тестя Леонарда Фокса. Действие «Флэшбэка» происходит примерно в начале 2030-х годов после так называемого «Before It All Hit The Fan», или ВІАНТФ (в русском переводе Григория Крылова – «День, когда настал трындец»). Военный коллапс произошёл только в одном месте земного шара – Израиль подвергся ядерной бомбардировке, что в истории романа называется «Вторым Холокостом», остальной же мир поглотил коллапс экономический. Америка разделилась на 44 с половиной практически никак не связанных друг с другом штата, а отколовшиеся штаты перешли на самоуправление (как Техас) или под контроль других военных группировок, ибо само понятие «государства» практически кануло в Лету. Территории находятся под непосредственным влиянием различных группировок, картелей, банд, вооружённых формирований или армейских подразделений – но только не правительства. В этих условиях каждый из трёх главных героев романа пытается достичь своей цели: Боттом – довести до конца расследование, начатое и закрытое шесть лет назад за недостатком улик; Леонард – спасти внука от войны и увезти его из Лос-Анджелеса, ставшего эпицентром борьбы за

власть между арабским Халифатом (обширным религиозным объединением, проповедующим радикальный ислам) и Нуэво-Мексико (или Реконкистой – мексиканским новообразованием, созданным не на государственной или этнической, а на гораздо более прагматической основе: лидерами объединения являются главы крупнейших мексиканских наркокартелей); Вэл же стремится отомстить своему отцу, бросившему его ещё в детстве, и застрелить того при встрече. Соответственно, мы видим мир глазами всех трёх персонажей, и, хотя повествование ведётся от третьего лица, всеведущий автор постоянно показывает размышления героев, за которыми скрывается разное мировосприятие, разное отношение к окружающему миру, его истории и настоящему, и разный менталитет. Несмотря на то, что география повествования не выходит за территориальные границы нынешних США, то, что внутри страны существуют различные этнические, расовые или государственные анклавы, помогает осветить ситуацию практически во всём мире. Хотя, конечно, наибольшее внимание автора направлено на будущее именно своей страны.

Д. Симмонс в своём романе отмечает, что американская нация основана искусственным путём на искусственно созданном базисе, и даже известная «американская мечта» скорее больше похожа на набор слоганов, чем на настоящую национальную идею. Поэтому неудивительно, что во «Флэшбэке» американская нация, по сути, больше не существует, как и само государство. Лучше всего это прослеживается на контрасте в главах Вэла и его дедушки Леонарда: если первый принимает окружающую его реальность как должное и органично существует в ней, то Леонард, в прошлом – университетский профессор, интеллигентный и образованный человек, застал другую реальность – и нынешняя не идёт с ней ни в какое сравнение. Для Вэла не то что обычным, а даже почётным является ношение одежды с портретами знаменитых убийц: «На всех были дырявые джинсы, чёрные военные ботинки и выцветшие интерактивные футболки того типа, что носили почти все школьники средних классов: спереди и сзади – портреты крутых чуваков вроде Че и Фиделя,

Гитлера и Гиммлера, Мао-как-его-там и Чарльза Мэнсона, Мохаммеда аль-Аруфа и Усамы Бен Ладена. Обо всех этих типах ребята почти ничего не знали. У Койна на футболке были поблекшие портреты Дилана Клеболда и Эрика Харриса, интерактивные – они оживали и вели разговор, если к ним обращались. Вэл и другие знали про Клеболда и Харриса лишь одно: те были крутыми киллерами примерно того же возраста, что и ребята из их крохотной жалкой флэшбанды. Эти Клеболд и Харрис попытались замочить всех в своей школе, когда такое ещё казалось новым – в прошлом веке, во времена динозавров и республиканцев»¹⁴¹. Этот фрагмент важен по двум причинам: во-первых, мы видим смесь невежества и подросткового бунтарства, которая хорошо характеризует не только Вэла, но и всё его поколение (не очень важно, кто такой Усама Бен Ладен, главное – что он «крутой чувак»); во-вторых, те, кто изначально не знает о политических предпочтениях автора, именно в этот момент начинают о них догадываться. Д. Симмонс – ярко выраженный республиканец, а Америка в его романе – это Америка, доведённая до такого состояния демократами. В частности, жесточайшей критике в романе подвергаются многие программы Барака Обамы (например, Medicaid и Medicare, реформы по улучшению системы здравоохранения, осуществлённые несмотря на дефицит бюджета и возможность ещё большего его увеличения), экономическая политика США начала 21 века, миграционная политика (а точнее, её отсутствие, по мнению Д. Симмонса) и так далее. И хотя сам автор отрицает, что в романе есть какая бы то ни было политическая пропаганда или личная позиция по этому поводу¹⁴², убедить в этом он никого не может – и журналисты, и литературные обозреватели, и читатели утверждают, что авторская политическая позиция в данной книге выражена очень ярко.

Однако важно отметить, что демократическое правительство критикуется Д. Симмонсом не безосновательно, а на основе достаточно убедительных расчётов и теорий. Несмотря на то, что так или иначе о политике говорят все

¹⁴¹ Симмонс Д. Флэшбэк. М.: Эксмо, СПб: Домино, 2012. С. 30.

¹⁴² Интернет-ресурс: June 2011 Message From Dan // URL: http://www.dansimmons.com/news/message/2011_06.htm (дата обращения: 07.09.2018)

три главных героя «Флэшбэка», нам представляется, что лучше всего авторская позиция проявляется в главах Леонарда Фокса. Пожилой профессор (практически ровесник автора) хорошо помнит становление демократического правления у руля США и часто отмечает, что в своё время сам этому очень радовался: «Когда Обама ещё не набрал нужного числа голосов выборщиков, все уже отправились в Грант-парк, где должно было состояться окончательное объявление результатов и последующее празднество. Леонард помнил радость и слёзы на щеках Нубии и своих собственных. <...> Но в течение этого и последующих десятилетий, когда рецессия, казалось, закончилась, а потом перешла в совсем уже беспросветный кошмар, когда войны за рубежом завершились поражением и отступлением, когда правительство и множество его программ социальной защиты провалились, Леонарда начали одолевать сомнения»¹⁴³. Профессор Фокс часто возвращается к размышлениям о том, что в итоге привело страну к краху: он использует множество статистических выкладок, анализирует экономические графики и прогнозы на их основе, которые уже в начале 2010-х обещали крах американской экономической системы, обращается к миграционной политике своей страны и сравнивает её с политическими программами других стран.

Но при этом с течением времени становится понятно, что всё это – лишь предпосылки распада США, а не главные его причины. Фундаментальным недостатком американской нации Д. Симмонс уже не в первый раз в своих книгах признаёт отсутствие какой бы то ни было общей идеи, которая могла бы объединить нацию не только на бумаге в Конституции, но и на деле. В то же время другие нации, неуклонно становящиеся или уже ставшие ведущими игроками на международной арене, как раз объединяются вокруг какой-то глобальной идеи или принципа. Уже упомянутые выше Всемирный Халифат и Нуэво-Мексико находятся на двух разных концах спектра: первые не просто существуют, но и постоянно движутся вперёд благодаря идее религиозного превосходства (Д. Симмонс, опубликовавший этот роман в 2011 году,

¹⁴³ Симмонс Д. Флэшбэк. М.: Эксмо, СПб: Домино, 2012. С. 137.

фактически предсказывает появление ИГИЛ – никогда ранее ни одна террористическая группировка не называла себя государственной структурой и не пыталась завоёвывать столь обширные территории), Реконкиста же существует из исключительно прагматических соображений: они стремятся к повсеместному контролю наркотрафика. Вся Нуэво-Мексико по сути представляет собой огромный наркокартель, осуществляющий контроль за главной мировой валютой в мире «Флэшбэка» – одноимённым наркотиком. Однако, что показательно, идейные концепты в мире романа всегда побеждают прагматические соображения, поэтому объединённые верой исламисты медленно, но неуклонно оттесняют мексиканцев с территории США и выигрывают локальное сражение за сражением.

Конфедерация Всемирного Халифата состоит из всех мусульманских стран мира, за исключением Палестины. Халифат, как мы уже отметили, основан исключительно на религиозном единстве и, помимо военных действий, ведёт активную информационную войну и пропаганду. Практически все штаты, входящие в состав Америки, уже подпали под влияние Ислама, который стал самой распространённой религией в мире. Но Халифату этого мало, сфера его интересов простирается гораздо дальше – установление Всемирного халифата не по названию, но по факту. По всем США строятся мечети; одна из крупнейших построена на месте бывшего Всемирного торгового центра в Нью-Йорке, и называется она «Шахид аль-Харам», что в переводе означает «Мученики святого места». Сама же дата 11 сентября становится всемирным праздником, который знаменует «начало успешной борьбы с империалистической гегемонией Америки и открытие пути к созданию Нового Халифата и появлению других обнадёживающих признаков Нового миропорядка»¹⁴⁴. Одна из главных современных американских трагедий – теракт 11 сентября, унесший 2977 жизней, – в альтернативной современной истории оказывается полностью перевернутым. Террористический акт становится актом самопожертвования в борьбе против захватчиков, эта дата

¹⁴⁴ Симмонс Д. Флэшбэк. М.: Эксмо, СПб: Домино, 2012. С. 84.

теперь является народным праздником, который вынуждены отмечать даже христиане, уже ничего не могущие противопоставить развернувшейся по всю мощь радикальной ветви исламской веры.

Поначалу кажется, что в мире есть и третья сила, способная вмешаться в борьбу за мировое господство, помимо Халифата и Японии (о ней мы скажем чуть ниже) – так называемая Нуэва Мексико, или Реконкиста. Но на деле оказывается, что связь, построенная на деньгах и соединяющая множество разномастных преступных латиноамериканских картелей, оказывается слишком непрочна, и при малейшей опасности, в полную противоположность Японии, в Нуэва Мексико каждый становится сам за себя. Но именно в её рядах появляется человек, становящийся другом и помощником одного из главных героев романа Леонарда Фокса, профессора филологии. Человека этого зовут Эмилио Габриэль Фернандес-и-Фигероа и он предстаёт перед нами в двух ипостасях: для Фокса он единственный друг, дружба с которым началась на конференции, посвящённой испаноязычной литературе (дон Эмилио оказывается специалистом по Борхесу), для читателей же он – глава той самой Реконкисты, о чём Фокс до поры до времени не догадывается. Но как только в Лос-Анджелесе начинаются военные действия, дон Эмилио отправляет Леонарда с внуком в Денвер, обеспечивая их защитой и транспортом, находя для них место в продуктовом конвое. Д. Симмонс, помимо блестящей работы с фактографией, тонко чувствует различные ментальности, на основании которых выстраивает модель поведения не только отдельно взятых героев, представителей разных национальностей, но и целых держав, давая прогноз на их поведение, их характер и на проводимую ими политику на ближайшие полвека. А любовь к литературе связывает героев гораздо более прочной нитью, чем культивируемые межнациональные различия или социальное положение.

Та же мысль о превосходстве государств с более сильной национальной идеей наглядно демонстрируется на примере сопоставления двух азиатских стран, Японии и Китая. Несмотря на то, что экономическая катастрофа

разразилась по всему миру, и примерно в равной степени всю планету накрыл демографический кризис, реагируют на них страны по-разному. Центральный персонаж романа, Ник Боттом, расследуя старое преступление, вынужден взаимодействовать с японцем по имени Хидэки Сато, правой рукой одного из так называемых федеральных советников – в прошлом глав крупнейших мировых корпораций, а ныне фактически японских наместников в США, контролирующих власть в наиболее важных американских штатах и конгломерациях. Однажды между ними завязывается разговор на тему изменений в мире (тему, которой все стараются избегать), и Сато рассказывает Нику, как трансформировалась его родная страна и чего она хочет добиться в будущем¹⁴⁵. Получается, что Япония как будто бы не замечает демографического, экономического и политического кризисов, а даже наоборот укрепляет свои позиции в мире, возвращаясь к древней проверенной клановой системе и кодексу бусидо, определявшему жизнь каждого японца на протяжении многих столетий. Пост федерального советника в США становится последним шагом перед тем, как возглавить сёгунат – но, что важно, соперничества за власть между разными кланами не существует, ибо японская культура подразумевает самоотречение перед высшими целями, а так как каждый клан работает на благо всей страны, не происходит никаких междоусобиц и раздоров. Более того, японцы планируют скорое вторжение в Китай (как уточняет Сато, «самую развитую» его часть – «с Шанхаем, Пекином и Гонконгом»). Китайцам, в отличие от японцев, после краха современной системы некуда было возвращаться – слишком долго народ находился под гнётом коммунизма, и связи с прошлыми традициями были безвозвратно утеряны. «Китай – это страна с населением в миллиард шестьсот миллионов, и кризис там куда серьезнее, чем в ваших Соединённых Штатах, Боттом-сан. Экономическая катастрофа. Культурный хаос. Инфляция. Стагнация. Беспорядки. Мятежи военных. Полный крах устаревшей коммунистической

¹⁴⁵ Симмонс Д. Флэшбэк. М.: Эксмо, СПб: Домино, 2012. С. 289

системы. Полевые командиры. Гражданская война»¹⁴⁶. Более того, Д. Симмонс очень верно подмечает глобальную разницу в миграционной политике двух стран: как мы знаем, получить вид на жительство в Японии практически невозможно, правительство ревностно охраняет замкнутость своей культуры и системы, поэтому внутри страны нет практически никаких чужеродных влияний; Китай же всегда приветствовал мультикультурализм и глобализационные процессы, поэтому его многоэтническое мультикультурное общество в условиях катастрофы быстро распадается и больше не может собраться воедино, ибо не существует объединяющей идеи, того, вокруг чего нация может сплотиться.

Интересно также место России в художественной реальности «Флэшбэка». Россия, как и США, как и Китай – мультикультурное и разнообразное с точки зрения этноса государство, поэтому оно также достаточно быстро разваливается на составные части после «Дня, когда настал трындец». Как и американцы, россияне перестают иметь вес в мировой политике и принимают в ней участие лишь в качестве «пушечного мяса»: «Термин «Силы Объединённых наций» – об их операциях в Китае теперь неизменно сообщалось в новостях – означал попросту «американские силы». Индия, Япония и Группа пяти настолько прочно доминировали в расширенном Совете Безопасности, что решения в ООН принимались без малейшей угрозы вето. Если же речь шла о Балканах, Африке или Карибском бассейне, то Леонард знал: «Силы Объединённых наций» – это русские, которые, подобно американцам, пытаются заработать твёрдую валюту, сдавая внаём свою армию»¹⁴⁷. Однако страной по-прежнему правит «царь Владимир», которому хоть уже и 80 лет, но он не выпускает бразды правления из своих рук. Главарь флэшбанды, в которой состоит Вэл, Билли Койн, как-то покупает себе футболку, на которой вместо Усамы Бен Ладена или малолетних убийц-героев изображён интерактивный портрет Владимира Путина. Искусственный

¹⁴⁶ Симмонс Д. Флэшбэк. М.: Эксмо, СПб: Домино, 2012. С. 291

¹⁴⁷ Симмонс Д. Флэшбэк. М.: Эксмо, СПб: Домино, 2012. С. 145-146

интеллект постоянно общается с членами банды на смеси русского и ломаного английского, называет Койна «Some *krutoj paren'*» и отказывается переходить с ним на «ты» фразой «*Poshyol ty!*». Подобное оформление лексики русского языка латиницей является не только средством создания колорита, но и отсылкой к роману Э. Бёрждесса «Заводной апельсин», где употребляются аналогичные поликодовые русско-английские выражения. Однажды, когда Вэл идёт наперекор банде и лично Билли Койну, отказываясь стрелять в японского советника, и его бывшие друзья начинают за ним погоню, ему приходится убить Койна, но он стреляет не только в него, но и в портрет Путина на его футболке: «Вэл дышал так, словно пробежал стометровку. Схватив фонарик, он начал поворачиваться, когда голос, исходивший от тела Койна, сказал по-русски: «*Vy rasstrelyali nas, vy ublyudok!*». Владимир Путин ухмылялся, глядя на Вэла. Его тонкогубый маленький рот проворчал: «*Ty ubil nas, svoloch. Vy proklyatye fucking parshivo...*» Зная, что только даром тратит пулю, Вэл тем не менее выстрелил Путину прямо в переносицу, между глаз-бусинок»¹⁴⁸. Это символическое убийство образа русского президента очень ярко характеризует эмоции, с которыми в пространстве данного романа американцы относятся к России. Даже Вэл, совсем молодой ещё человек, не любящий историю и плохо следящий за происходящим вокруг, практически инстинктивно не любит Путина – настолько, что решает выстрелить в его интерактивный портрет, в искусственный интеллект, безвредный и не имеющий никакого отношения к реальному человеку.

Беря за основу национальные, этнические и расовые стереотипы, Д. Симмонс перерабатывает их и пытается представить, какие характерные черты ментальности того или иного народа смогут стать национальной идеей, концептом, объединяющим вокруг себя людей. Япония спланируется на почве вековых традиций и этического комплекса бусидо, детерминировавшего жизни японского народа на протяжении многих столетий, Всемирный Халифат держится на основе религии, а именно радикальной ветви ислама. Более

¹⁴⁸ Симмонс Д. Флэшбэк. М.: Эксмо, СПб: Домино, 2012. С. 222

прагматические идеи оказываются менее успешными. Но страны, оставшиеся без национальной идеи вообще, обречены на скорую смерть и разрушение. Несмотря на то, что Д. Симмонс родился и всю жизнь живёт в США, он признаёт, что искусственно созданная молодая американская нация, невероятно быстро прошедшая стадии развития, обычно занимающие у других стран века, или не прошедшая некоторые из них вовсе, не имеет никакой идеи, которая объединяла бы всех этих собранных под одним флагом людей. Поиск национальной идентичности, дефиниция национального менталитета – одни из магистральных тем всего творческого наследия Д. Симмонса – вновь оканчиваются неудачей. В то время как некоторые другие нации, что вызывает у героев «Флэшбэка» исключительно раздражение, вполне смогут существовать в постапокалиптическом мире, в его условиях и порядках, американская нация терпит бедствие (недаром практически 80% американцев в романе употребляют флэшбэк – наркотик, пробуждающий счастливые воспоминания о прошлом, пока страна разрушается на глазах) – и найти способ исправить это Д. Симмонс не может даже в художественной реальности своего творения.

§5. Английская идентичность в романе «Террор»

Достаточно внимательно рассмотрев характеристики и особенности родной американской национальной идентичности, Д. Симмонс начинает исследование её корней: его интересует история возникновения, процесс появления идентичности – и в данном контексте он не может не обратиться к идентичности английской, ведь именно английские переселенцы составили большую часть рождающейся американской нации в конце XVIII века. Писатель делает логичный вывод, что множество особенностей, которые сейчас приписываются американскому менталитету, уходят корнями вглубь веков и были унаследованы в своё время из параметров английской картины мира и специфики британского мировосприятия. Один из ведущих отечественных исследователей английского национального характера М.В. Цветкова в своей

работе приводит слова У. Эмерсона, дающего характеристику британской нации: «У. Эмерсон отмечал, что Англия – страна противоречий и неожиданностей: «Английскому характеру свойственны не постоянство и однообразие, а разнообразие и разнородности»¹⁴⁹. Он подчеркивал, что эта материалистическая нация дала миру большое количество мистиков и поэтов, что, являясь неутомимыми путешественниками, англичане в то же время и страстные садоводы, приверженцы своей страны и домашнего уюта; хорошие друзья, но враги, которых не пожелаешь никому; мирный народ, но если их разозлить, чрезвычайно воинственный. Именно англичане при всей их законопослушности создали лучшие детективы, при всем их конформизме они обладают склонностью к эксцентричности и всячески культивируют индивидуальность»¹⁵⁰. Причём именно эта контрастность и интересует Д. Симмонса-исследователя. Анализу британской национальной идентичности (причём именно тому её периоду, когда поселенцы с островов начинали формировать американскую нацию, то есть первой половине XIX века) посвящены два самых известных и читаемых в мире романа Дэна Симмонса: «Террор» (где на первый план выходят англичане за пределами своей страны и своего дома и где анализируется столь показательное для британцев явление джентльменства) и «Друд, или Человек в чёрном» (где исследуется англичанин в условиях дома, и особое внимание уделяется как раз его эксцентричности и индивидуальности).

«Террор» вышел в 2007 году в США, его перевод на русский вышел год спустя. Роман, написанный в жанре криптоистории (понимаемом либо как просто жанр фантастики, либо как поджанр или разновидность альтернативной истории, основанный на фантастическом допущении, что реальная история человечества отличалась от известной нам, но была забыта, скрыта или сфальсифицирована), берёт за основу реальную экспедицию по открытию

¹⁴⁹ Britain Through American Eyes. Ed. by H. S. Commager. N. Y., 1974. P. 751

¹⁵⁰ Цветкова М.В. Английское // Межкультурная коммуникация. Учебное пособие. Н. Новгород: Изд-во НГЛУ, 2001. С. 158–182.

Северо-западного морского пути, осуществлённую под командованием сэра Джона Франклина в 1845–1848 годах. Как и во многих своих работах подобного жанра, Д. Симмонс не отходит от всех известных исторических фактов, но те белые пятна, которые остались в истории, творчески домысливает и интерпретирует согласно своему видению. Последний контакт экспедиции с людьми был зафиксирован летом 1845 года, после чего она никогда больше не выходила на связь и, более того, не была обнаружена вплоть до 2014 года. Пропажа экспедиции сэра Франклина на протяжении полутора веков оставалась одной из главных загадок истории – как могли бесследно исчезнуть более ста человек на двух огромных кораблях? Несколько могил членов экипажа были найдены отправившимися на поиски кораблями спустя только несколько лет после их пропажи, но этого по-прежнему было слишком мало, чтобы с уверенностью говорить о причинах гибели целой экспедиции. Полтора века понадобилось науке, чтобы обнаружить одно из двух пропавших судов в сентябре 2014 года и в 2015 году поднять его со дна.

Экспедиция Франклина стартовала в 1845 году, когда в Англии уже формировалось новое общественное сознание, позже названное историками «викторианской моралью». Правление королевы Виктории ознаменовало собой новую эпоху в истории Великобритании: строгий кодекс поведения и нетерпимость к его нарушениям, сильная этика и расцвет джентльменства, трудолюбие и чувство долга в качестве превалирующих личных качеств. Если таковой была жизнь среднестатистического англичанина, то говорить о жизни моряков Королевского флота и не приходится – правила и нормы были вдвое строже. Помимо этого, на джентльменскую этику накладывались и своеобразные моряцкие законы, а также суеверия. Главным позором в жизни любого капитана становится момент, когда он, вне зависимости от обстоятельств, бросает или теряет флагманский корабль. Причём расставание с кораблём было не только моральным ударом, но и проявлением трусости на государственном уровне – чаще всего капитанов, вернувшихся на родину без своего судна, разжаловали из чина и лишали возможности впредь руководить

любим плаванием. Именно этот факт становится одной из возможных причин гибели экспедиции Джона Франклина – как капитан, уже однажды потерявший флагманский корабль, он до последнего отказывается покидать затёртые во льдах «Эребус» и «Террор», даже не рассматривая подобный вариант спасения. Но, как показывает Д. Симмонс, больше государственный чиновник, чем капитан, больше служака, чем лидер, Франклин оказывается единственным членом экспедиции, ставящим принципы превыше здравого смысла. Д. Симмонс наглядно демонстрирует, как с течением времени меняется мировоззрение, поведение, быт и стремления моряков, вынужденных два года находиться во льдах при средней температуре воздуха в -50 градусов. Очевидно, что всё социальное оказывается наносным и искусственным и сдаёт позиции, в то время как примитивные животные инстинкты и жажда жить прорываются наружу.

В романе создаётся оппозиция сэра Джона Франклина и Фрэнсиса Крозье, которую усиливает тот факт, что они были людьми абсолютно разного происхождения, положения в обществе и воспитания. Франклин – истинный английский джентльмен, воспитанный в строгих традициях высокопоставленной семьи, но при этом (или именно поэтому) представляющий скорее руководителя, чем лидера – о многих навыках и потребностях службы обычного матроса он даже не догадывается. Изначальное значение слова «джентльмен» – «высокородный», «благородного происхождения. Но затем, как отмечает М.В. Цветкова, наряду «с указанным толкованием постепенно складывается и другое, существенно потеснившее первое в настоящее время. Концепт обретает новый смысл: *gentle* начинает означать *domesticated* (одомашненный), в XV веке к этому добавляется *tamed* (прирученный, укрощенный, спокойный, неопасный), а в XVI столетии – и *soft, mild* (мягкий). Отсюда и представление о джентльмене как о человеке «цивилизованном», умеющем вести себя спокойно, сдержанно, уважительно к

окружающим»¹⁵¹. Для Д. Симмонса все эти определения, в отличие от словарного, имеют негативную коннотацию: капитан Франклин с трудом покидает дом и старается как можно богаче и удобнее обустроить свою каюту на корабле, чтобы она была максимально похожа на дом; он слишком спокоен, что перерастает во флегматичность, по причине которой моряки потеряли целый год, который сэр Джон не верил в то, что льды не выпустят корабли из своего плена; мягкость же становится синонимом неумения брать на себя ответственность и принимать решения, из-за чего экспедиция в итоге и погибает.

Данному персонажу противопоставлен Фрэнсис Крозье, сын пусть и богатого, но адвоката, то есть он совсем не аристократ, более того – ирландец. Для аристократии того времени Фрэнсис Крозье был выскочкой низкого происхождения, к которому абсолютно неприменим сам термин «джентльмен». Зато Крозье прекрасно знаком с корабельным ремеслом, так как ходил в плавания и в качестве простого матроса, и по натуре он является именно лидером, а не руководителем. Пока Франклин обедает на золотых тарелках в своей капитанской каюте, Крозье сам выводит матросов на разведку или на бурение льда. Неслучайно именно этот человек, гораздо более здравомыслящий и приземлённый, ещё во время первой зимовки кораблей во льдах в 1846–47 годах предлагает оставить флагманский корабль, сильно пострадавший во время вынужденного простоя, и попытаться спастись, на что Франклин реагирует как истинный аристократ и капитан:

«Сэр Джон мог только хлопать глазами. Когда он наконец обрел дар речи, его голос звучал недоверчиво, словно Крозье отпустил шутку, которая до него не доходит.

– Бросить флагманский корабль? – наконец проговорил он. – Бросить «Эребус»? – Он обвел помещение глазами, словно не сомневаясь, что данный вопрос решится раз и навсегда, если офицеры просто посмотрят хорошенько на

¹⁵¹ Цветкова М.В. Английское // Межкультурная коммуникация. Учебное пособие. Н. Новгород: Изд-во НГЛУ, 2001. С. 158–182.

его каюту: тянущиеся вдоль переборок стеллажи с книгами, хрусталь и китайский фарфор на столе, три патентованных престонских иллюминатора над головой, в которые лился золотой солнечный свет позднего лета. – Бросить «Эребус», Френсис? – повторил он, теперь погромче, но тоном человека, желающего понять маловразумительную шутку. Он не казался ни раздражённым, ни сердитым – только озадаченным абсурдностью предложения, здесь обсуждавшегося»¹⁵².

Для Франклина привычный комфорт и роскошь, а также строгая мораль и этический кодекс становятся важнее здравого смысла и желания спасти команду. Так он заводит корабли в паковый (т.е. самый прочный и редко тающий) лёд вместо того, чтобы повернуть в другом направлении – ибо в приказе Адмиралтейства ясно сказано идти на север, а не на юг. Так он, как впоследствии оказывается, лишает экипаж шанса на выживание, из гордости и спеси не оставляя ни единого послания на пройденных точках маршрута, хотя Адмиралтейство выделило ему сто прочнейших капсул именно для этой цели. Так он отказывается бросить флагманский корабль в то единственное мгновение краткого полярного лета, когда паковый лёд подтаял – и заводит всю экспедицию в ледовую западню. Неслучайно, что Франклин погибает одним из первых – Д. Симмонс отчётливо показывает, что гордость и аристократическое воспитание не только не помогают, но и вредят в ситуациях, когда стоит вопрос о выживании. Крозье же, после смерти Франклина становящийся лидером экспедиции, будучи не джентльменом и не аристократом (о чём, правда, сам ирландец только сожалеет), пытается сделать всё, что в его силах, чтобы спасти команду – и для него здравый смысл, интуиция и желание жить, «неугасимое пламя в груди» гораздо важнее социальных норм и этикета. Крозье зимой перебрасывает на землю десять тонн снаряжения и провианта, чтобы весной при менее низкой температуре и в условиях заканчивающейся провизии, начавшейся эпидемии и убывающих запасов угля иметь возможность выдвинуться либо в сторону материка, либо по обратному пути к отмеченным

¹⁵² Симмонс Д. Террор. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2012. С. 92-93

на карте заливам и землям. Помимо этого, первым делом он объединяет экипажи двух кораблей на одном ради экономии запасов и облегчения несения службы. Но, как показывает история, даже это не спасает экспедицию от гибели.

Ещё одним важным моментом «антиджентльменского» пафоса романа является вопрос спасательной экспедиции, отправленной на поиски пропавших кораблей Франклина спустя несколько лет. Джон Рэй, доктор, исследователь и мореплаватель, первым обнаружил следы пропавшей экспедиции в 1854 году, спустя 8 лет после её гибели, и, помимо прочих доказательств, указал в отчёте о возможных случаях каннибализма среди умирающих от голода членов экипажа¹⁵³. Спустя несколько десятилетий из гипотезы это стало фактом – учёные и врачи в конце XIX столетия подтвердили, что следы, оставшиеся на найденных костях, свидетельствуют о каннибализме. Но общественная мораль в викторианском обществе была настолько сильна, вера в джентльменскую непогрешимость настолько чиста, а разум настолько застлан идеалистическими представлениями о мире, что Джона Рэя, несмотря на то, что он первым обнаружил следы пропавшей без вести 10 лет назад экспедиции, не только не премировали, но подвергли обструкции и полностью изолировали от высшего общества. Одним из участников травли исследователя стал Чарльз Диккенс, написавший несколько статей в крупнейшие английские газеты, в которых заявлял об абсурдности предположений Джона Рэя и «принципиальной невозможности каннибализма среди моряков Королевского британского флота»¹⁵⁴. Всё это демонстрирует несостоятельность викторианской морали и культа джентльменства в условиях, далёких от бальных залов и библиотек. Этические и моральные принципы подменяют собой не только здравый смысл, но и саму истину. Людям важнее держаться за свои представления о мире, чем посмотреть правде в глаза. Сэр Джон Франклин, аристократ и джентльмен,

¹⁵³ Rae J. Dr Rae's report // Charles Dickens Household Words: A Weekly Journal. London, 30 December 1854, № 248. P. 433–437.

¹⁵⁴ Rae J. Dr Rae's report // Charles Dickens Household Words: A Weekly Journal. London, 30 December 1854, № 248. P. 433–437.

погубил 128 человек, зато не нарушил ни единого принципа или пункта кодекса морали. Викторианские средства массовой информации представили Франклина героем, а королева посмертно произвела в чин контр-адмирала. Доктор Джон Рэй же вместо награды был предан ostracism, лишился возможности участвовать в королевских экспедициях, не получил ни одного титула, а признание заработал лишь после смерти, когда подтверждение получили практически все первоначальные предположения исследователя о гибели экспедиции.

Важно упомянуть, что эпиграфом к роману «Террор» Дэн Симмонс выбирает строки из великого романа «Моби Дик» классика американской литературы Германа Мелвилла: «Белизна, лишённая приятных ассоциаций и соотнесённая с предметом и без того ужасным, усугубляет до крайней степени его жуткие качества. Взгляните на белого полярного медведя или на белую тропическую акулу; что иное, если не ровный белоснежный цвет, делает их столь непередаваемо страшными? Мертвенная белизна придаёт торжествующе-плотоядному облику этих бесчеловечных тварей ту омерзительную вкрадчивость, которая вызывает ещё больше отвращения, чем ужаса. Вот почему даже свирепый тигр в своём геральдическом облачении не может так пошатнуть человеческую храбрость, как медведь или акула в белоснежных покровах»¹⁵⁵. Здесь впервые Д. Симмонс проводит параллель между английской и американской нацией, говоря о том, что они, быть может, не слишком похожи после переселения британских колонистов в Америку, но все люди унифицируются и становятся одинаково беспомощными перед лицом заметно превосходящей их по силам опасности. Именно гигантский белый медведь становится причиной гибели экспедиции сэра Франклина в «Терроре». Страшный, но практически невидимый зверь ростом выше 12 футов, незаметно появляющийся и так же незаметно исчезающий, а главное – неуязвимый, в финале романа оказывается одним из главных персонажей эскимосской мифологии Туунбаком, духом, созданным одним из трёх главных божеств,

¹⁵⁵ Симмонс Д. Террор. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2012. С. 8.

душой моря Седной, для убийства двух других божеств, но вышедшим из-под контроля и заточённым в человеческом мире без возможности вернуться в свою реальность. Но Д. Симмонс не просто создаёт аналогию с «Моби Диком» Г. Мелвилла, но намеренно утрирует её, а затем и действует по обратному принципу. Если у Мелвилла столь страшно белым является только кит, то Д. Симмонс помещает своих героев в абсолютно белое пространство. Снег и лёд, простирающиеся на сотни миль вокруг кораблей, оказывают удручающее и деморализующее влияние на моряков. Погружённые в белоснежное пространство и не имеющие шанса спастись из него, герои теряют веру как в прямом, так и в переносном смысле слова.

Но сами акценты у Г. Мелвилла и Д. Симмонса расставлены по-разному. Если действие «Моби Дика» происходит в море, в хаотичной, а главное – живой стихии, то персонажи «Террора», попав в мёртвую ледяную пустыню, находятся в абсолютной статике. По-другому выглядит и мотивация героев романов: если в «Моби Дике» герои (кто осознанно, кто нет) стремятся отомстить киту за совершённое им зло, то в «Терроре» единственной мотивацией персонажей является спасение. Осознав тщетность попыток избавиться от Туунбака или убить его, люди стараются просто убежать, даже не помышляя о мести или атаке. Помимо этого, одним из главных вопросов Моби Дика становится вопрос о возможности или невозможности познания. Мы можем выделить несколько гностических стратегий у главных героев романа Г. Мелвилла (о чём подробно писал, например, Юрий Витальевич Ковалёв¹⁵⁶), но при этом не получаем ответ ни на вопрос, какая из них является верной, ни на вопрос, что же (или кто же) такое Моби Дик. У Д. Симмонса же герои даже не стремятся узнать истину – жажда жить, стремление спастись лишает их желания понять природу Туунбака. Однако если в «Моби Дике» в конечном счёте мы вынуждены согласиться с тем, что однозначно постичь суть и природу Белого Кита невозможно, несмотря на многообразие познавательных моделей,

¹⁵⁶ Ковалёв Ю.В. Послесловие к роману Г. Мелвилла "Моби Дик, или Белый кит" // URL: http://www.e-reading.club/chapter.php/38385/188/Melville_-_Moby_Dik_ili_Belyi_Kit.html (дата обращения: 07.09.2018)

то в «Терроре», несмотря на всеобщее равнодушие к эпистемологическим вопросам, истину мы (и главный герой, капитан Крозье) всё-таки узнаём. Очевидные дихотомии жизни и смерти, воды и льда, тепла и холода, охотника и жертвы, гностицизма и агностицизма позволяют нам выявить как принципиальные сходства, так и намеренные различия между романом Д. Симмонса и трудом Г. Мелвилла.

Удивительно, что при всём при этом никаким другим очевидным образом, кроме эпиграфа, «Моби Дик» в «Терроре» не присутствует. Зато целый интертекстуальный пласт также может быть исследован: под видом глав из Библии на церковных проповедях капитан Крозье читает морякам по памяти «Левиафана» Томаса Гоббса, другие герои, помимо прочего, обсуждают (и даже инсценируют) рассказы Эдгара Аллана По или ведут дискуссии о научности грядущего труда Чарльза Дарвина «О происхождении видов» и его гипотезе об эволюции.

Неизменным остаётся одно – судьба и видных исследователей, и простых моряков в эпоху викторианства с её моралью и уровнем развития технологий была невероятно сложной. Выявляя двуличие подобной морали и этики, Д. Симмонс восхищается теми, кто готов был нарушить все законы и пойти против неё – поэтому Фрэнсис Крозье единственным из всего экипажа в романе остаётся в живых. Кстати, многие эскимосы позднее свидетельствовали, что они на самом деле видели Крозье через несколько лет после катастрофы¹⁵⁷.

Профессия мореплавателя и исследователя сложна сама по себе, как убедительно доказывает Д. Симмонс в своём романе. Нередко экспедиции, проходящие в сложнейших условиях, заканчиваются человеческими потерями или гибелью целых отрядов. Пропажа всех членов экипажа экспедиции сэра Франклина долго оставалась загадкой, но Д. Симмонсу эта история интересна не только сама по себе, но и в контексте своей эпохи – в данном случае в социокультурном контексте викторианства. Не только (или не столько) холод или страшный зверь стали причиной гибели экспедиции – для Д. Симмонса

¹⁵⁷ Woodman D. Unravelling the Franklin Mystery: Inuit Testimony. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1992.

очевидно, что викторианская мораль, культ джентльменства и своеобразная этика эпохи стали предпосылкой и катализатором трагического финала. В то же время писатель не рисует викторианство исключительно чёрными красками – он признаёт технологический прорыв эпохи, её достижения в области политики, искусства и науки. Но для автора важнее то, какими жертвами всё это было достигнуто, чем достижения сами по себе.

Подобное исследование английской национальной идентичности в очередной раз приводит Дэна Симмонса к пониманию того, что любые социальные, внешние, «напускные» установки и правила, которые люди сознательно или бессознательно накладывают на свою жизнь и даже проецируют их на целую нацию (или национальность, или этнос), оказываются менее значимыми, чем общечеловеческие ценности и желания. Британская викторианская мораль, этический кодекс, культура джентльменства, правила и этикет – всё это существует лишь пока жизненные условия не становятся хуже общепринятых. Впрочем, нельзя сказать, что перед лицом опасности все становятся одинаковыми – противопоставление сэра Франклина и Фрэнсиса Крозье наглядно демонстрирует, что какие-то национальные особенности и характеристики влияют на характер, поступки и мышление человека даже в критические моменты.

§6. Англо-американская гибридная идентичность

Рассмотрев американскую и английскую национальные идентичности по отдельности, в одном из последних на данный момент своих романов Д. Симмонс предпринимает попытку синтезировать их друг с другом, проанализировать в со- и противопоставлении, а также вывести корни американской идентичности из родоначальной английской. Чтобы это сделать, писатель пользуется излюбленным приёмом – помещает своих персонажей в незнакомые обстоятельства вдали от дома, чтобы проследить, как они (и будут ли) ассимилироваться к ним, как будут вести себя в тех или иных непривычных

ситуациях, как будут находить общий язык и точки взаимопонимания с местным населением и так далее.

Как мы уже отмечали ранее, изучение национальных кодов позволяет рассматривать художественные произведения не только через призму их авторства, но и через анализ их персонажей. С этой точки зрения роман Дэна Симмонса «Пятое сердце» является интересным объектом для исследования в свете нашей темы. Сам Дэн Симмонс – американец, родившийся и проживший всю жизнь в США; главными героями его романа становятся писатель Генри Джеймс, американец, покинувший свою родину и проживший большую часть жизни в Англии, и мистер Шерлок Холмс, чистокровный англичанин. Таким образом, можно отметить 3 главных национально-культурных парадигмы, которые столкнутся в романе: американская и английская национальная идентичности, принадлежащие, соответственно, автору и Холмсу, и гибридная англо-американская национальная идентичность, присущая Джеймсу. Само понятие «гибридной идентичности» в последнее время становится предметом глубокого анализа как со стороны зарубежных исследователей, так и со стороны российских литературоведов. В частности, многие тезисы американского профессора Хоми К. Бхабхи находят своё продолжение в работах С.П. Толкачёва¹⁵⁸, чьё внимание направлено на исследование творчества писателей-эмигрантов или писателей смешанных национальностей, таких как Салман Рушди, Кадзуо Исигуро, Ханиф Курейши и других. Поскольку понимание современными исследователями гибридной идентичности было рассмотрено выше, в данном параграфе представляется необходимым перейти к анализу конкретных воплощений гибридной идентичности в романе «Пятое сердце» и ее осмысления Д. Симмонсом.

Главным героем романа «Пятое сердце» является американский писатель Генри Джеймс, к моменту действия романа (1893 год) уже долгое время живущий за пределами своей родины и периодически переезжающий с места на

¹⁵⁸ Например: Толкачев С.П. Проблемы гибридной идентичности в современной мультикультурной литературе // Знание. Понимание. Умение. №2. 2013.

место (Швейцария, Италия, Франция), но чаще всего находящийся в Англии. Роман начинается с эпизода в Париже, когда Джеймс в день своего пятидесятилетия решает покончить жизнь самоубийством, утопившись в Сене. Описываемые события отсылают к биографии писателя, послужившего прототипом персонажа романа. Как известно, всё творчество Генри Джеймса можно разделить на два обширных периода: социальный реализм, а затем, после драматургических экспериментов, – новое прочтение мистической литературы и предмодернизм. При этом первый и второй период разделили несколько долгих лет, во время которых писатель переживал острый творческий кризис – и именно в этот период мы и сталкиваемся с Генри Джеймсом как персонажем романа. Д. Симмонс вновь применяет свой излюбленный приём, много раз использованный им и раньше, например, в романах «Костры Эдема», «Террор» и «Друд, или Человек в чёрном». За основу Д. Симмонс берёт биографии известных людей и неукоснительно следует им там, где они кристально ясны и досконально известны. Но в любой биографии всегда найдутся белые пятна, их Д. Симмонс и использует, придавая жизни персонажа новый смысл и пытаясь понять и представить, что в такие периоды могло происходить. Так, период с 1890 по 1898 год в жизни Генри Джеймса не очень подробно описан в работах его биографов. Известно лишь, что он постоянно путешествовал, словно пытаясь найти себе пристанище, много писал – и практически ничего из написанного не было удачным: разочаровавшись в социальном реализме, писатель обращается к драматургии, но его тяжеловесный стиль, основанный на длинных авторских описаниях и подробном освещении психологического состояния героев, никак не подходит для театра. Годом ранее умирает его любимая сестра, и он тяжело переживает одиночество. Так что само авторское предположение, будто бы Генри Джеймс мог хотеть покончить жизнь самоубийством, не кажется таким уж невероятным. И вот в момент, когда Джеймс уже практически решился и занёс ногу над холодной ночной Сеной, он видит силуэт человека, который, по-видимому, пришёл под мост с той же целью, и когда в эту секунду

поезжающий мимо трамвай освещает лицо этого человека, тот оказывается Шерлоком Холмсом. Неловкое восклицание «Мистер Холмс!» приводит к тому, что оба героя отказываются от совершения самоубийства, после чего англичанин рассказывает новому знакомому о деле, которое ему необходимо расследовать, что становится завязкой сюжета романа. Отметим тот момент, что внутри художественной реальности романа Д. Симмонса таким образом образуется ещё одна художественная реальность – реальность произведений Артура Конан Дойла о Шерлоке Холмсе. Холмс-персонаж «Пятого сердца» пытается постичь, не является ли он плодом воображения своего создателя, но, как настоящий детектив, помимо этого занимается и своими прямыми обязанностями, с помощью Джеймса разгадывая загадку Нью-Йоркского светского клуба «Пять сердец», один из членов которого был убит. Помощь Джеймса ему необходима потому, что тот знаком с каждым из членов этого клуба и прекрасно ориентируется в Нью-Йорке, но для этого американскому писателю, давно переставшему отождествлять себя с США, придётся вернуться на родину.

Традиционный подход к осмыслению «гибридной национальной идентичности» предполагает, что индивидуум получает черты обеих (или нескольких) национальных идентичностей, в рамках которых он существует. Например, известный японский писатель Харуки Мураками, большую часть своей жизни живущий в США, в своем творчестве проявляет и черты родной японской национальности, и особенности приобретённой американской. Но при этом, как известно, многие на родине обвиняют Мураками в том, что он предал традиции родной литературы, а в Америке наоборот отождествляют его с японским искусством. То же самое в своё время происходило и с Г. Джеймсом: как писал Т.С. Элиот, «Генри Джеймс – это писатель, который труден для английских читателей, потому что он американец; и труден для американцев, потому что он европеец; и я не представляю себе, доступен ли вообще для

других читателей»¹⁵⁹. Однако подобное положение затрудняет не только понимание творчества, так может произойти и с национальной принадлежностью и самоидентификацией: отказавшись от одной родины, человек может не обрести новую, как и произошло с Г. Джеймсом. Живя в Америке, он не принимал новые капиталистические идеалы своей страны, поэтому отправился жить в Англию, но и там не смог ассимилироваться. Как он видел пороки американской нации, будучи в Америке, так и здесь он не мог не замечать недостатки британцев. В воспоминаниях Хэмлина Гарленда, американского писателя, бывшего в гостях у Джеймса в конце 1890-х, есть следующие строки, посвящённые его разговору с Генри: «Если бы я мог начать жизнь сначала, – сказал он тихо, устремив на меня мрачный взгляд, – то я был бы американцем. Я бы пропитался Америкой, я не знал бы других стран. Я изучал бы ее прекрасную сторону. Смещение Европы и Америки, которое вы во мне видите, оказалось губительным. Оно сделало из меня человека, который не является ни американцем, ни европейцем. Я потерял связь с моим родным народом и живу здесь один»¹⁶⁰. Отказавшись от одной родины, Джеймс не смог обрести другую и до конца жизни жил в одиночестве не только в физическом (Джеймс никогда не был женат), но и в психологическом плане.

Трагедия невозможности самоидентификации Генри Джеймса является одной из главных тем романа. Несколько глав посвящены путешествиям Джеймса по разным странам и городам, и нигде он не чувствовал себя как дома. Писатель приезжал во Флоренцию, где одно время со своей семьёй жил его брат, знаменитый психолог Уильям Джеймс; в Венецию, где в то время жила Констанция Фенимор Вулсон, единственная женщина, с которой у Джеймса были близкие к романтическим отношения; в Женеву, где пыталась излечиться от болезни его сестра; в Париж, в ранние годы его жизни ставший для него чем-

¹⁵⁹ Елистратова А. Предисловие к книге Генри Джеймса "Повести и рассказы" // URL: http://royallib.com/read/dgeyms_genri/predislovie_k_knige_dgeyms_genri_039povesti_i_rasskazi039.html#0 (дата обращения: 07.09.2018)

¹⁶⁰ Елистратова А. Предисловие к книге Генри Джеймса "Повести и рассказы" // URL: http://royallib.com/read/dgeyms_genri/predislovie_k_knige_dgeyms_genri_039povesti_i_rasskazi039.html#0 (дата обращения: 07.09.2018)

то вроде земли обетованной (именно там он познакомился с двумя своими учителями и образцами для подражания, Н. Хоторном и И.С. Тургеневым, а также был введён в круг учеников Г. Флобера (Э. Золя, Г. Мопассан, А. Доде)), но впоследствии ставший столь же нелюбимым, как и родная Америка. Когда Холмс попросил помочь ему в расследовании и отправиться на родину, с одной стороны Джеймс всячески пытался воспротивиться этому: ему казалось, что за время его отсутствия в Америке всё стало только хуже, иммигрантов стало больше, а улицы стали ещё грязнее. Но с другой стороны, в глубине души у писателя теплилась надежда, что по возвращении на родину он вновь сможет обрести её. Однако, едва прибыв в США, Джеймс сразу испытывает разочарование: «По правде сказать, пейзаж за окнами вагона-ресторана отнюдь не рождал ощущения родины. Деревья вдоль путей на перегоне от Нью-Джерси до Балтимора были слишком низкие и частые – явная молодая поросль между фермами. Дощатые дома не мешало бы заново покрасить. Некоторые амбары покосились. То был ковёр американского хаоса, наброшенный на слой бедности. В Англии, Италии и Франции бедность тоже была повсюду, но редко являла собой такое же покосившееся, облезлое, густо заросшее убожество. В Англии – да и почти во всей Европе Генри Джеймса – всё старое, нищее и обветшалое было **живописным**. Включая людей»¹⁶¹. Будучи очень внимательным, проницательным человеком, Джеймс не может не замечать недостатки – и это мешает ему по-настоящему идентифицировать себя с любым местом и любыми людьми, где бы он ни находился. Возвращаясь к мысли Хантингтона («Пока люди взаимодействуют со своим окружением, у них нет иного выбора, кроме как определять себя через отношения к другим и отождествлять обнаруженные сходства и различия»¹⁶²), необходимо сделать вывод, что Генри Джеймс определяет себя скорее через отличия от других людей, и вместо необходимого отождествления происходит противопоставление себя окружающим и, как следствие, не-отождествление.

¹⁶¹ Симмонс Д. Пятое сердце. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 60.

¹⁶² Хантингтон С. Кто мы?: Вызовы американской национальной идентичности. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. с. 50.

Встречи с близкими людьми – кругом «Пяти сердец»; близким другом Уильямом Дином Хоуэллсом, писателем и редактором, публиковавшим многие произведения Джеймса; Сэмюэлом Клеменсом, доживающим свои последние годы в бедности в Нью-Йорке после смерти детей и жены и разорения из-за неудачного вложения всех своих средств в модель печатного станка – приближают Джеймса к пониманию, что же такое американская национальная идентичность и какие понятия её составляют, но это так и не помогает ему самому отождествить себя с американской нацией. Её метафорой становится посещение Джеймсом и Холмсом Всемирной выставки в Чикаго, открывшейся в мае 1893 года. Власти Чикаго, отстроившие город почти с нуля после Великого чикагского пожара 1871 года, не остановились на этом и решили организовать крупнейшую на тот момент выставку в мире, чтобы показать могущество американской нации, обеспечить себе титул одного из крупнейших и самых значимых городов США и показать чудеса архитектуры, живописи и других видов искусства, собранных в одном месте. «— Господи, – выговорил Джеймс. За почти три десятилетия жизни и путешествий в Европе он навидался архитектурных чудес, так что почти все новые сооружения, которыми гордилась Америка, казались ему маленькими, уродливыми или чересчур утилитарными в сравнении с заграничными красотами. Однако Белый город застал его врасплох. Мгновение писатель мог лишь таращиться, затаив дыхание и вцепившись руками в поручень. – Господи, – повторил он. Заболоченные пески преобразились более чем в квадратную милю белых каменных улиц, умопомрачительных белых зданий, исполинских куполов, статуй, ажурных мостов, зелёных лужаек и цветников»¹⁶³. Впервые после возвращения на родину Генри Джеймс почувствовал гордость за своих соотечественников, сумевших, пусть и ради изначально корыстных целей, создать нечто удивительное и прекрасное. В частности, на Выставке планировалось установить крупнейшее в мире колесо обозрения (известный своей цепкой памятью Шерлок Холмс приводит цифры и измерения), освещаться выставка

¹⁶³ Симмонс Д. Пятое сердце. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 479-480.

должна была при помощи электрической энергии, количество которой более чем в десять раз превосходило освещение Парижской выставки 1889 года. Но когда Джеймс восторженно замечает, что он удивится, «если после окончания выставки жители Чикаго не переберутся в Белый город», Холмс разрушает всё впечатление, которое произвела выставка на его спутника: «В таком случае они станут бездомными после зимы-другой или даже через несколько месяцев чикагских ливней. Хотя на строительство пошло много стали и чугуна – 18 тонн только на большие павильоны, как мне говорили, – а также дерева, то, что издали кажется мрамором, на самом деле – гипс. <...> Если здания регулярно красить, они могут простоять несколько лет. Однако, предоставленные власти стихий, великолепные сооружения, которыми вы любуетесь, сгниют, как свадебный пирог мисс Хэвишем, менее чем за год»¹⁶⁴. То, что казалось столь прочным и значительным, на самом деле оказывается фактически подделкой, предназначенной для того, чтобы пустить пыль в глаза. Сам Джеймс печально замечает, что «американцы, как никто, умеют создавать метафоры своей страны. В данном случае это прекрасное и здоровое мраморное будущее – без мрамора, который придал бы ему прочность»¹⁶⁵. Как мы понимаем, чувство родства, сопричастности и гордости, которое на мгновение появилось у Джеймса, тут же исчезает – писатель осознаёт, что никогда не сможет почувствовать себя здесь своим, никогда не сможет идентифицировать себя с американской нацией, главной бедой которой становится стремление к наживе и заработку, столь быстрый отказ от идеалистических и демократических лозунгов Гражданской войны ради практицизма.

В противоположность Джеймсу Шерлок Холмс ни на секунду не перестаёт быть англичанином. Конечно, существует остающийся без авторского ответа вопрос о том, сознательный ли это выбор самого Холмса или лишь желание Конан Дойла, чтобы его персонаж был таковым – однако мы видим, что мастер перевоплощения, примеряющий различные личины,

¹⁶⁴ Симмонс Д. Пятое сердце. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 483-484.

¹⁶⁵ Симмонс Д. Пятое сердце. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 484.

меняющий акцент и лексикон и варьирующий даже собственные интересы, Холмс продолжает воспринимать мир как истинный англичанин. В частности, значительную часть романа Шерлок играет роль норвежского исследователя Яна Сигерсона, говорит с норвежским акцентом и даже соглашается отведать национальное норвежское рыбное блюдо, которое вызывает у Холмса полное неприятие. Генри Джеймс постоянно опасается, что Холмс будет разоблачён, ведь тот представляется прославленным альпинистом, но ни диалог с другим известным путешественником, членом круга «Пяти сердец» Кларенсом Кингом, ни разговор с будущим послом Скандинавии в США господином Воллебеком не сумел вывести Холмса на чистую воду. Холмс рассказывает множество историй о своих путешествиях по Тибету и горных восхождениях на Гималаи, а также свободно общается с послом и его семьёй на норвежском. Помимо этого, именно Холмс скрывается под личиной Мориарти – соответственно, приобретает иную внешность, иной акцент, иные манеры и познания из совсем другой области. Но несмотря на многообразие образов и личин, Холмс в душе остаётся настоящим англичанином – циничным, суховатым, упорным, настороженно относящимся ко всему иностранному (в частности, когда ему становится необходим проекционный аппарат, он отвергает все американские и немецкие модели и покупает именно английский прибор), содрогающимся при виде американского чая («Холмс заказал только чай и даже не притронулся к жалкому американскому подобию этого напитка»¹⁶⁶) и т.д. Лейтмотивом всего творчества Дэна Симмонса является его мысль, что сотворить реальность можно словом; гениальные умы способны претворять в жизнь свои фантазии (самым известным примером является один из миров дилогии Д. Симмонса «Илион»/«Олимп», который выглядит как мир «Бури» Шекспира, ставший реальным). Постоянно исследуя взаимоотношения Создателя и его персонажей, писатель приходит к выводу, что миры, созданные чьим-либо гением, являются ничуть не менее реальными, чем окружающая нас действительность. Поэтому будет логично предположить, что Холмс в романе Д. Симмонса – скорее

¹⁶⁶ Симмонс Д. Пятое сердце. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 61

персонаж Конан Дойла, чем живой человек, и именно поэтому он является столь образцовым носителем английскости во всех её проявлениях. Живые же люди представляются гораздо сложнее, примером чему и служит образ Генри Джеймса.

Известное противостояние Англии и США как двух разных образов жизни, двух разных вероисповеданий, двух разных типов мышления, двух разных государственных строев и др. давно является предметом интереса различных исследователей. Генри Джеймс, человек без родины, служит подтверждением того, что само понятие «национальной идентичности» является продуктом интеллектуального осмысления, а не данностью. Писатель критично относится к окружающей его действительности и людям, подмечая незаметные обыденному взгляду недостатки и достоинства (в романе проводится явственная параллель в наблюдательности и критическом мышлении между писателем Джеймсом и профессиональным сыщиком Холмсом – причем в пользу Г. Джеймса). Англия и США в равной степени, пусть и по-своему, влияют на главного героя романа Д. Симмонса, и ни одна нация не становится для Джеймса своей. Однако, может быть, именно эта отстранённость и дистанцированность помогают ему обнаружить то, что незаметно изнутри, и тонко подметить многие составляющие части английской и американской национальных идентичностей.

Выводы по первой главе

Под национальным кодом мы понимаем вторичную знаковую систему, в которой используются различные материальные и формальные средства для означивания специфически-национальных культурных и ментальных смыслов, концептов, стереотипов и ценностного содержания, вырабатываемого человеком в процессе миропонимания. Поскольку код по своей природе обладает диалогичностью, то в его создании участвует как минимум две стороны: писатель как создатель и читатель как реципиент и интерпретатор.

Кодирование национальных особенностей в творчестве Дэна Симмонса происходит при помощи апелляции к национальной идентичности, то есть самосознанию индивида или группы, представляющему собой продукт самоидентификации, пониманию того, что личность обладает особыми качествами, отличающими различных субъектов друг от друга.

Важный для себя вопрос, чем является американская национальная идентичность (и существует ли она в самом глобальном смысле данного понятия), Д. Симмонс решает путём противопоставления американцев другим нациям. Чаще всего его герои – представители США, оказывающиеся в ситуации враждебной, опасной, или по крайней мере непривычной и незнакомой (такowymi оказываются: Лорена Стюарт, попадающая на Гавайи и сталкивающаяся с потусторонними силами, характерными для местной культуры; Роберт Лузак, едущий для работы в Индию, а в итоге противостоящий богине Кали; главные герои романа «Флэшбэк», Ник Боттом, Леонард Фокс и Вэл, существующие в предапокалиптическом мире, где были практически стёрты понятия «государства», но национальные различия лишь обострились; Генри Джеймс и Шерлок Холмс, расследующие дело в США, которые для английского детектива являются чужой и непонятной страной, а для писателя – родиной, от которой он отказался). Ключевую для гуманитаристики оппозицию «свое – чужое» Д. Симмонс проецирует на исследование национальной отнесённости, и через ситуации столкновения или взаимодействия родного с иным, другим выделяет, анализирует обобщает наиболее важные для национальной идентичности и менталитета атрибуты и характеристики.

В своём творчестве американский писатель препарирует устоявшиеся национальные стереотипы, чтобы проанализировать, действительно ли они являются правдивыми и характеризуют ту или иную нацию, либо же это сложившиеся заблуждения, не имеющие ничего общего с национальным менталитетом и мировосприятием (например, тесная связь исламского мира с религией, мексиканские банды и наркокартели, клановая структура с

беспрекословным послушанием в Японии, повальная бедность в Индии, викторианский этический и моральный кодекс в Англии и т.п.). Помимо этого, в триумвират исследуемых явлений попадают также концепты и универсалии, свойственные тому или иному этносу. К примеру, важными для постижения нецивилизованных стран и этносов (Индии и гавайского и инуитского народов соответственно) становятся концепты мифологического сознания, веры в потусторонние силы, ритуалы, им посвящённые, отсутствие рациональности, жестокость и т.д.

Важное место в национальных кодах творчества Д. Симмонса занимают языковые особенности. Номинации явлений чужой культуры в как в оригинале, так и в русскоязычном переводном тексте оформляются с помощью иноязычной графики – стандартных символов латиницы («O seclum insipiens et inficetum»¹⁶⁷) или специфического алфавита «другой» национальности («¿Qué quieres, viejo?»¹⁶⁸), а также с использованием параграфемных средств – выделения курсивом («Он назвал это «ошибкой пяти М»: *мадья, мамса, матсия, мудра, майтхун*»¹⁶⁹). Можно выделить экзотизмы, которые являются либо безэквивалентной лексикой, обозначающей наличие культурной лакуны (например, интерьер японского дома во «Флэшбэке» характеризуется как «воплощение «ваби» (простое спокойствие) и «саби» (изящная простота и торжество скоротечности)»¹⁷⁰, также в описании используются специфические наименования данной культуры: ступенчатый комод-тансу, сёдзи (раздвижные двери или окна), фусума, татами, икебана, гэнкан (традиционный японский вход в дом, подобие крыльца с ковриком)), либо средством создания национального колорита, подчёркивающего особенности места действия романов и, главное, разницу в восприятии окружающего мира между главным героем-американцем и чуждой культурой и её носителями (например, транслитерированные номинации гавайского языка в «Кострах Эдема»: хаоле

¹⁶⁷ Симмонс Д. Флэшбэк. М.: Эксмо, СПб: Домино, 2012. С. 391.

¹⁶⁸ Симмонс Д. Флэшбэк. М.: Эксмо, СПб: Домино, 2012. С.148.

¹⁶⁹ Симмонс Д. Песнь Кали. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С.71.

¹⁷⁰ Симмонс Д. Флэшбэк. М.: Эксмо, СПб: Домино, 2012. С.10.

(белые люди), вахине (женщина), туту (бабушка), пахоэхоэ (поле гладкой лавы) и др.).

Поликодовые вкрапления часто относятся к тематической группе сакральной лексики, а графическое выделение подчеркивает их особый статус. Например, при описании индийской богини Кали: «In her hands she holds a *pāsá*... a noose, *khatvāṅga*... what is the word?... A stick, no, a *staff* with a skull, *khagda*... a sword, and a severed head»¹⁷¹. Священные, канонические наименования и понятия одной культуры теряют свою магическую силу при переводе на другой язык, поэтому, несмотря на возможность буквального перевода, автор использует оригинальные слова, связанные со сферой сакрального знания, находящегося в бинарной оппозиции к профанной действительности.

Кроме того, с помощью вкрапления подобной лексики происходит нарушение автоматизма восприятия текста: актуализируется активная роль читателя, вынужденного остановить внимание на незнакомых понятиях или элементах с неожиданным визуальным оформлением. Д. Симмонс здесь использует приём, названный В.Б. Шкловским «приёмом остранения», что, помимо вышеотмеченной функции создания особого восприятия предмета или явления, выполняет также роль культурной отсылки, своеобразно построенного гипертекста, когда писатель не напрямую, в формальном смысле, структурирует свой текст как гипертекст, а тонко провоцирует читателя на поиск информации, обращение к другим источникам для более полного и адекватного понимания художественного мира и задумки автора.

¹⁷¹ «В руках у неё *pasa*... аркан, *khatvanga*... как это?.. Палка, нет, шест с черепом, *khadga*... меч и отрубленная голова». Симмонс Д. Песнь Кали. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. С.60.

ГЛАВА 2. КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЭНА СИММОНСА

§1. Проблема выделения культурных кодов в современной теории литературы

Задачей этой главы является анализ романов Симмонса с точки зрения функционирования в них культурных кодов. Выделение культурных кодов в отдельную, дополнительную к национально-культурным кодам, группу обусловлено необходимостью рассматривать литературное произведение не только как текст, но именно как художественное произведение, эстетически законченное и целостное.

В трудах когнитивистов понятие кода, являющееся неоднозначным, наряду со значениями средства вербализации картины или модели мира и когнитивной структурой источника метафоры имеет также значение средства передачи материального и духовного опыта, что напрямую соотносится с понятием кодов культуры. М.В. Пименова на эту тему пишет, что содержание культуры представлено различными областями, которые «в языке реализуются в виде системы кодов культуры; каждую национальную культуру отличают специфические языковые образы, символы, образующие особый код культуры»¹⁷². Определяя культурный код, исследователь отмечает, что код – это «некая культурная сетка, используя которую носитель языка категоризирует, структурирует и оценивает окружающий его и свой внутренний миры»¹⁷³.

Таким образом, речь не идёт об абсолютном различии национальных и культурных кодов. Многие критерии объединяют их: характерные для каждой нации смыслы, ментальные образования и абстракции, стереотипы и поведенческие модели – всё это говорит о национальности человека. Однако мы считаем необходимым выделить культурные коды в особую группу. В нашей работе культуру мы понимаем в узком смысле, согласно

¹⁷² Пименова М.В. Коды культуры и принципы концептуализации мира // *Studia Linguistica Cognitiva*. Вып. 1. М., 2006. С. 179

¹⁷³ Пименова М.В. Коды культуры и принципы концептуализации мира // *Studia Linguistica Cognitiva*. Вып. 1. М., 2006. С. 177

аксиологическому подходу, как служащую духовной основой и признаком для данной социальной организации совокупность воплощённой в произведениях творческой деятельности человека, ценность которой общепризнана внутри определённых социальных систем. В данном понимании культурный код апеллирует не ко всей культуре всего человечества вообще, а к отдельным её артефактам, явлениям, произведениям и нарративам.

Ю.М. Лотман описывает культуру как «совокупность всей ненаследственной информации, способов её организации и хранения»¹⁷⁴. По причине того, что культура понимается как информация, встаёт вопрос о способах её хранения и трансляции, в связи с чем мы и употребляем термин «код». А.С. Кармин пишет: «Культура возникает благодаря тому, что разум человека даёт ему возможность особыми, не известными природе способами добывать, накапливать, обрабатывать и использовать информацию. Эти способы связаны с созданием специальных знаковых средств, с помощью которых информация кодируется и транслируется в социуме. <...> Человек живёт в созданной им самим информационной среде – в мире предметов и явлений, являющихся знаками, в которых закодирована разнообразная информация. Эта среда и есть культура»¹⁷⁵. Ю.М. Лотман, выражающий схожую мысль, не только определяет культуру как самый совершенный механизм по организации информации, но и видит её основную роль в «структурной организации окружающего человека мира»¹⁷⁶. Таким образом, получается, что язык как первичная знаковая система осуществляет важную часть структурирующих функций и является оптимальным средством выражения культурных смыслов, при этом культура заимствует оболочку для выражения смыслов именно в языке, «превращая многие его знаки из знаков вербального кода в знаки вербального кода культуры»¹⁷⁷. Необходимо

¹⁷⁴ Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры // Материалы к курсу теории литературы. Тарту, 1970. Вып. 1. С. 3.

¹⁷⁵ Кармин А.С. Философия культуры в информационном обществе: проблемы и перспективы // Вестник Российского философского общества. 2005. № 2(34). С. 49.

¹⁷⁶ Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство – СПб, 2000. С. 487.

¹⁷⁷ Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство – СПб, 2000. С. 487.

отметить, что код возникает тогда, когда происходит переход от мира сигналов к миру смысла. У. Эко определяет мир сигналов как мир отдельных единиц, рассчитываемых в битах информации, а мир смысла – как значащие формы, организующие связь человека с миром информации, идей, образов и ценностей этой культуры.

Синонимичный подход к пониманию культурного кода предложен в трудах П.Е. Суворовой, которая полагает, что, поскольку художественное произведение рассматривается как определённая модель мира и как то, что Ю.М. Лотман называл «некоторым сообщением на языке искусства», данное «сообщение включает в себя совокупность исторически сложившихся художественных кодов, определяющих тот образ мира, который сформировался в сознании автора»¹⁷⁸. Соответственно, код зашифровывает не сами явления, события и идеи окружающей действительности, а то, как они были восприняты, проанализированы и запомнены автором произведения. Поэтому «код позволяет идентифицировать культуру; он содержит информацию об основных доминантах эпохи, которые могут проявляться во всех сферах человеческого бытия»¹⁷⁹, но это информация не о реальной действительности, а о её рецепции каждым конкретным автором. В подобном понимании идеи П.Е. Суворовой созвучны не только с Ю.М. Лотманом, но и с трудами Р. Барта, если быть точнее – с его пониманием культурного кода как одного из пяти основных семиотических кодов. Напомним, что французский исследователь писал о них как о «переплетении множества цитаций», «миражах, сотканных из множества структур»¹⁸⁰, замечая, что текст всегда оказывается составленным из невообразимого числа культурных кодов, о существовании которых автор чаще всего даже не догадывается и которые проникают в его произведение на бес- или подсознательном уровне.

¹⁷⁸ Суворова П.Е. Культурный код стихотворной речи // Вестник Самарского муниципального института управления. 2012. № 1(20). С. 133-139

¹⁷⁹ Суворова П.Е. Культурный код стихотворной речи // Вестник Самарского муниципального института управления. 2012. № 1(20). С. 133-139

¹⁸⁰ Суворова П.Е. Культурный код стихотворной речи // Вестник Самарского муниципального института управления. 2012. № 1(20). С. 133-139.

Помимо данного сходства, подходы Ю.М. Лотмана и Р. Барта оказываются сходными в другом компоненте. Оба они рассматривали текст как пространство, открытое познанию. Ю.М. Лотман отмечает, что культурный код является своеобразным фильтром, соотносящим возможные и действительные сюжеты поведения членов данной социальной группы. Во многих его работах (как, например, и в работах Е. Фарино) доказывается, что помимо функции передачи заложенной в него извне информации, текст также трансформирует сообщения и производит новую информацию. И, поскольку мы рассматриваем текст во взаимодействии с его культурным контекстом, это позволяет нам произвести реконструкцию мышления и внутреннего мира написавшего его человека. «Из сопоставления текста и культурного контекста возникают правила реконструкции реалий прошлого, создав которые, исследователь сможет вычитать в тексте и то, что с точки зрения его создателя не «являлось фактом», но что может быть именно так оценено историком. Тексты порождены словом и историческим временем, но они отнюдь не замыкаются в нем, но активно вовлекаются в свою орбиту всеми последующими временами»¹⁸¹. Соответственно, мы вновь можем подчеркнуть как вневременной характер зашифрованной в коде информации, так и то, что она никогда не кодируется в чистом виде, а всегда проходит через сознание автора, а затем и воспринимающего её реципиента.

Всё вышеизложенное практически неизбежно приводит исследователя литературного произведения к проблеме интертекста. Теория интертекстуальности развилась из того, что М.М. Бахтин в своей работе «Слово в романе» обозначил как «гибридную конструкцию»¹⁸². Данная трактовка гибридности затем усилиями французского лингвиста и литературоведа Юлии Кристевой превратится в теорию интертекстуальности. Интерпретируя концепцию диалогизма М.М. Бахтина, которая была изложена им в работах: «Проблемы поэтики Достоевского», «Проблема содержания, материала и

¹⁸¹ Сатюкова Е.Г. Лингвокультурный типаж «английский типаж» в рассказе Грэма Свифта «Антилопа Хоффмайера» // Гуманитарные исследования. № 1(61). 2017. С. 51-54.

¹⁸² Бахтин М.М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 72-233.

формы в словесном художественном творчестве», Крестева предлагает теорию, согласно которой «всякое письмо есть способ чтения совокупности предшествующих литературных текстов, что всякий текст вбирает в себя другой текст и является репликой в его сторону»¹⁸³. Диалогизм рассматривает любое «слово как слово о слове, обращенное к другому слову». Слово в теории М.М. Бахтина становится объектным, «двуголосовым словом», оно становится действующим лицом, на которое направленно внимание автора и читателя. Как известно, именно Юлия Крестева дорабатывала многие научные теории и концепции, созданные Бахтиным, и она в своей работе приводит достаточно запутанные формулировки Бахтина к ясным и чётким предложениям. Открытия М.М. Бахтина, как считает Ю. Крестева, можно свести к следующему: «Любой текст строится как мозаика цитации, любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста»¹⁸⁴, «интертекстуальность – это обозначение общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты или их части могут многими разнообразными способами ссылаться друг на друга»¹⁸⁵. Таким образом, Ю. Крестева находит параллель между статусом диалогического слова у Бахтина и статусом текстов: подобно всякому слову, которое одновременно принадлежит как субъекту речи, так и ее адресату, и которое ориентировано на предшествующие и современные ему высказывания, текст всегда находится в точке пересечения других текстов. В её логике, положившей основу многочисленным исследованиям, и интертекстуальность, и культурный код характеризуют одну и ту же сторону текста: его полиструктурность, многокомпонентность, разнообразие его содержательной и формальной сторон. Иначе говоря, помимо собственно художественной реальности, создаваемой автором, в тексте присутствуют ещё и иные реальности, не принадлежащие

¹⁸³ Крестева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // URL: <http://www.philology.ru/literature1/kristeva-00.htm> (дата обращения: 07.09.2018)

¹⁸⁴ Крестева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // URL: <http://www.philology.ru/literature1/kristeva-00.htm> (дата обращения: 07.09.2018)

¹⁸⁵ Крестева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // URL: <http://www.philology.ru/literature1/kristeva-00.htm> (дата обращения: 07.09.2018)

перу и фантазии писателя. Но важно понимать, что интертекстуальность подразумевает связь исключительно между художественными реальностями, между литературными, музыкальными, художественными, кинематографическими или иными произведениями, происходящую на уровне цитирования (частными случаями цитаты являются аллюзия и реминисценция). Задачей интертекстуальных отсылок в большинстве случаев является усложнение читательского восприятия, ведь неслучайно одними из основных функций интертекстуальности являются метатекстовая и поэтическая. Метатекстовая функция означает, что для глубокого и, скажем так, истинного понимания определённого фрагмента текста читателю необходимо обратиться к тексту-источнику (при условии, что узнавание некоего претекста произошло); метатекст (то есть вторичный по отношению к претексту текст) всегда, явно или скрыто, отсылает нас к оригиналу – вне зависимости от функций, которые выполняет интертекстуальность в каждом конкретном варианте. Поэтическая же функция осмысливается как игровая, развлекательная, где читатель может почувствовать себя отгадчиком кроссворда: чем шире кругозор, чем больше база знаний, тем большую информацию он может почерпнуть из метатекста и найденных в нём отсылок к претексту.

Продолжение развития теории интертекста предложено в трудах Р. Барта, причём именно этот подход ближе к тому, что мы понимаем под культурными кодами. Французский семиолог заявлял «неустранимую множественность» смыслов текста, сам по себе который открыт в семантическом плане, и данные смыслы не могут быть поняты даже самым эрудированным читателем по причине того, что текст «бесконечно открыт в бесконечность» и никто «не в силах остановить движение текста»¹⁸⁶. Таким образом, Р. Барт понимает абсолютно любой текст как интертекст (классическое определение интертекстуальности, данное учёным, выглядит следующим образом: «Каждый текст является интертекстом: другие тексты присутствуют в нём на различных

¹⁸⁶ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 425.

уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нём»¹⁸⁷), причём важной для исследователя становится важной мысль о том, что обращение автора текста к претекстам далеко не всегда является осознанным. Именно об этом мы говорим сейчас, заявляя о важности роли читателя в расшифровке кода: писатель как автор текста/произведения может как сознательно, так и бессознательно обращаться к памятникам искусства предыдущих эпох, поскольку все они составляют неразъединимое единство с семиотическим пространством всей культуры, в котором любой текст предстаёт как «размытое поле анонимных формул, <...> бессознательных или автоматических цитат без кавычек», поэтому исследователь делает вывод о том, что «текст существует лишь в силу межтекстовых отношений»¹⁸⁸.

Подобное развитие теории интертекстуальности неизбежно приводит к расширению сферы употребления данного термина, а затем и к появлению нового понятия, более полно и точно отражающего закладываемый в него смысл. Именно «культурный код» приходит на смену понятию интертекстуальности, поскольку, как нам кажется, есть чёткая смысловая граница между двумя терминами: интертекст более интенционален и представляет собой определённый набор приёмов референции, в то время как культурный код более бессознателен и восходит к глубинным слоям сознания автора, а также в принципе более обширен с точки зрения репрезентации в тексте и функционирования с творчестве того или иного деятеля искусства. Обратим внимание на определение культурных кодов, данное Ю.В. Шатиным: «Культурный код представляет собой усвоение чужого языка, затем его

¹⁸⁷ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 418.

¹⁸⁸ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 428.

вращивание внутри собственной художественно речевой системы и наконец полное сращение с ней. Культурный код становится кодом лишь в том случае, когда перестает восприниматься как цитата, а становится конструируемым образом чужого языка как снятым моментом собственной модели мира. <...> Культурный код – целостное понятие, он никогда жёстко не привязан к отдельным единицам текста и в этом случае всегда растворен в писательском дискурсе»¹⁸⁹.

Главным свойством культурного кода, по нашему мнению, является синтез «своего» и «чужого», на месте которого возникает новое гибридное образование, вмещающее в себя содержание, смысл и структуру каждого из элементов. Культурный код всегда апеллирует к смыслу первоисточника, без которого его полное прочтение невозможно – содержание нового образования и претекста неразрывно связаны друг с другом. Соответственно, в данной трактовке важным является замечание, что культурный код кодирует не всю культуру, а отдельные её явления, и кодирует не информацию о том, как человек оценивает и анализирует своё место в окружающем его мире (что является больше вопросом ментальности и идентичности, поэтому относится к национальным кодом), а некие важные смыслы из культурных артефактов и нарративов.

Более того, новый текст, включающий в себя претекст в качестве культурного кода, находится в обоюдном с ним взаимодействии, то есть не только изначальное произведение влияет на последующее, но и наоборот. Чаще всего культурный код не просто использует, но дополняет, домысливает, а иногда даже и изменяет смысл предшествующего текста. В частности, говоря о шекспировском коде в творчестве Б. Пастернака, исследователь отмечает, что цель пастернаковского «движения к тексту английского драматурга прямо противоположна: установить возможный смысл шекспировской пьесы и спроецировать его на современность, где «прошлое смеется и грустит, а злоба

¹⁸⁹ Шатин Ю.В. Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака // Критика и семиотика. Вып. 8. Новосибирск, 2005. С. 213-219.

дня размахивает палкой»»¹⁹⁰. При этом объектами, составляющими культурный код, обычно становятся не просто обычные, но выдающиеся тексты, не теряющие актуальность (или обретающие новую) в современной действительности. Помимо того, что для обывденного читателя тексты должны быть узнаваемыми, причиной этого является именно вневременное значение того, что мы называем «классическими» произведениями или просто оставившими свой след в мировой или национальной литературе. «...Реализуется основная функция культурного кода, о которой говорилось выше, – господство вечного творенья, уничтожающего злобу дня. Ведь, как известно, в процессе своего создания текст отчуждается («остраняется», говоря языком раннего Шкловского) от автора»¹⁹¹. Помимо отмеченной выше мысли, здесь также маркируется другое важное свойство кода – его диалогичность. Код всегда создаётся как минимум двумя сторонами – не только писателем, но и читателем; код апеллирует к памяти, знаниям и воображению читателя. Соответственно, именно от читателя зависит прочтение кода, в связи с чем мы можем говорить не о коде, созданном автором произведения, но о коде вообще в том смысле, как его можно интерпретировать.

В приведенной выше статье отмечено: «Интертекст, напротив, всегда воспринимается как игра с чужим словом – чужое на месте своего. <...> Результатом всякого интертекста оказывается узнавание, результатом шекспировского кода у Пастернака становится расширение границ художественного языка до пределов изображаемого мира»¹⁹². Можно предположить, что культурный код действует на более глубоких уровнях и тонких материях. Смысл кода состоит не в цитации и простом апеллировании к предшествующему тексту; код возникает тогда, когда тексты действуют друг на друга обоюдно. Новый текст обогащается и обретает более полное значение,

¹⁹⁰ Шатин Ю.В. Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака // Критика и семиотика. Вып. 8. Новосибирск, 2005. С. 213-219.

¹⁹¹ Шатин Ю.В. Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака // Критика и семиотика. Вып. 8. Новосибирск, 2005. С. 213-219.

¹⁹² Шатин Ю.В. Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака // Критика и семиотика. Вып. 8. Новосибирск, 2005. С. 213-219.

когда читателю знаком закодированное в нём произведение или явление культуры; но и текст первоисточника обретает новые смыслы благодаря тому, что рассматриваемые в нём проблемы, поднимаемые вопросы и заявляемые идеи обретают новое прочтение и дополняются современными актуальными контекстами.

Помимо этого, и у культурного кода, и у интертекстуальности есть одна общая функция, называемая референтивной. Референция – это передача информации об окружающем мире; соответственно отсылка к тому или иному тексту потенциально влечёт за собой активизацию той информации, которая содержится в претексте. Но опять же, следует разграничивать способы апелляции к посторонней информации: интертекстуальная отсылка влечёт за собой обращение к иному, чужому по отношению к данному тексту художественному фрагменту; культурный код апеллирует не только к самому тексту, но и ко множеству социальных, политических, искусствоведческих и других проблем и вопросов, с ним связанным, а также к тем обстоятельствам, в которых этот текст создавался. «Образ мира, созданный в художественном произведении той или иной эпохи, отображает как реалии своего времени, так и отношение к миру в целом. Именно это является важным в процессе формирования культурного кода. Мир, созданный в произведении искусства, сам начинает моделировать реальность, поскольку персонажи мира искусства и мира реальности обмениваются значениями, которые являются социальными конструктами и носят изменчивый, зависимый от времени и места характер»¹⁹³. Если представить себе два круга Эйлера с названиями «интертекстуальность» и «культурный код», то они будут пересекаться друг с другом, но данное пересечение будет небольшим по площади: интертекстуальность может служить средством кодирования, и в таком случае она будет составляющей частью культурного кода; но поскольку культурный код апеллирует не только к самим текстам, но и к явлениям и нарративам культуры, то он обладает

¹⁹³ Суворова П.Е. Культурный код стихотворной речи // Вестник Самарского муниципального института управления. 2012. № 1(20). С. 133-139

большей вариативностью средств кодирования, следовательно, состоит из гораздо большего набора элементов, чем одни только интертекстуальные отсылки.

Если речь идет о художественном литературном тексте как о законченной эстетической целостности, следует в качестве культурных кодов произведения рассматривать и закреплённые в ходе развития литературного процесса константные структуры произведения. В качестве главной такой структуры мы рассматриваем жанр. Авторы современной «Теории литературных жанров» во введении специально указывают: «В последнее время большое влияние приобрело стремление растворять индивидуальное своеобразие произведения в «интертекстуальности». Выстраиваемый исследователем ряд текстов сходных в том или ином отношении (и якобы связанных друг с другом генетически без посредства их авторов) ограничен в основном его собственной начитанностью и способностью улавливать черты разнообразных сходств. Зато те смысловые связи произведения с предшествующей литературой, которые продиктованы и одновременно ограничены его структурой, а потому имеют объективный, исторически значимый характер), в этом случае принципиально оставлены в стороне. В противоположность этому мы полагаем, что сопоставить произведение с наиболее близкими текстами именно в рамках жанровой традиции означает получить возможность выявить его своеобразие: структурное и тем самым смысловое»¹⁹⁴ (подчеркнуто нами – Е.К.).

Можно ли рассматривать жанр как культурный код? На этот вопрос современная теория отвечает положительно. Жанр – категория, характеризующая высший, завершающий уровень художественной формы (М.М. Бахтин). «Конвенция о жанре», устанавливаемая до начала чтения текста, корректируется, проясняется, углубляется в процессе его восприятия. Таким образом, «коды прочтения», которые «закладываются» автором в структуру произведения, «программируются» как знаки, сопровождающие

¹⁹⁴ Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2011. С. 4–5.

читателя от жанрового подзаголовка до финала¹⁹⁵. Еще в 1989 году в работе «Что такое литературный жанр»¹⁹⁶ ее автор Ж.-М. Шеффер предлагает рассматривать жанр как коммуникативную модель. Он выделяет две группы характеристик, описывающих речевой акт: синтактико-семантический статус высказывания (собственно сообщение) — канал (модальность) и содержание; и прагматический статус высказывания (коммуникативная рамка) — субъект, адресат, цель сообщения. Отдельно Шеффер говорит о характеристиках «интенция» и «контекст» (место и время акта коммуникации). Таким образом, автор показывает, что жанровое имя относится не к целому набору текстовых и содержательных характеристик произведения, а к определенному уровню (уровням) акта коммуникации. «Подход, предложенный Шеффером, — рассмотрение жанра как формы речевого акта, как класса ритуальных конвенций, через которые становится возможным общение, — оказался востребован и нашел широкое применение в американской традиции жанрологии», — отмечает А. Зубов и предлагает обзор этой традиции в статье «Жанр как диалог: современная теория жанров»¹⁹⁷.

С.Н. Зенкин, автор послесловия к изданию книги Шеффера на русском языке, подчеркивает «радикальный критический вывод» Шеффера: «литературные жанры формируются в истории вообще не по одной, а по нескольким несовместимым логикам, и потому дело теории — классифицировать не сами жанры (такая классификация по определению не может быть научной), а только жанровые логики, способы, которыми они образуются и определяются. Такое описание носит семиотический характер: жанр по сути характеризуется как условный, исторически и культурно изменчивый знак, в котором означающим служит «жанровое имя», а

¹⁹⁵ Дронова Т.И. Категория жанра в современном литературоведении (к проблеме идентификации историософского романа) // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2012. С. 49–57.

¹⁹⁶ Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Пер. с франц. и послесл. С.Н. Зенкина. М.: Едиториал УРСС, 2010. 192 с.

¹⁹⁷ Зубов А.А. Жанр как диалог: современная теория жанров // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/118/z34.html> (дата обращения: 07.09.2018)

означаемым — «жанровое понятие», и отношения между этими двумя компонентами определяются конвенцией (точнее, разнотипными конвенциями), подобно значению любого другого условного знака»¹⁹⁸. Сам исследователь заявляет, что интересным с точки зрения изучения жанров как одного из базовых литературных понятий стало бы сопоставление логико-семиотической концепции жанровой эволюции в том виде, в котором её предоставляет Ж.-М. Шеффер, с разработанной русскими формалистами психолого-семиотической концепцией, которая берёт за основу понятие «жанровой доминанты», а также с историко-жанровой концепцией М.М. Бахтина, апеллирующей к так называемой «памяти жанра», то есть некоему спонтанному самовоспроизводству жанровых моделей с течением времени. Данная теория становится предметом изучения в книге И.П. Смирнова «Олитературенное время. (Гипо) теория литературных жанров» (2008) с исходной идеей, что «жанры формируются в силу того, что создают свои неповторимые образы времени – личного и социального, поступательного и извечного, непрерывного и завершаемого и т.д.»¹⁹⁹.

Именно стремление объединить семиотическую и историко-литературную тенденции исследования жанра заставляют нас рассматривать жанр как особую форму литературного, а в широком смысле слова и культурного кода. Логика анализа в данном разделе опирается на положения Н.Л. Лейдермана, одного из ведущих отечественных теоретиков литературы в современный период. Соглашаясь с позицией Ю.М. Лотмана, он развивает его мысль следующим образом: «Художественное произведение – это многослойная знаковая система, не вторичная, а скорее двоичная, т.е. состоящая из двух сигнальных систем, которые как бы надстраиваются друг над другом: из собственно грамматической и художественной, а последняя же, в свою очередь, состоит из наслаивающихся друг на друга трех образных

¹⁹⁸ Зенкин С.Н. Послесловие / Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? М.: Едиториал УРСС, 2010. — с. 187

¹⁹⁹ Смирнов И.П. Олитературенное время. (Гипо) теория литературных жанров. СПб: Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, 2008. 264 с.

подсистем: виртуально предметной, миромоделирующей, мифологической»²⁰⁰. Исходное значение Лейдерман отводит первому знаковому уровню – текстовой системе, которая, «как зерно, хранит в себе зародыши всех последующих знаковых уровней». Второй слой произведения, по его мнению, это художественная система, «ориентированная на то, чтобы создавать в воображении читателя «виртуальную реальность», где не только могут существовать «типические герои в типических обстоятельствах», а вполне возможна вовсе небывалая онтология»²⁰¹.

Следовательно, анализ художественного текста должен быть ориентирован на раскрытие эстетической семантики его «знакового потенциала». Здесь Н.Л. Лейдерман напоминает о предложенном В.И. Тюпой термине – «семиоэстетическом анализе». Этот вид анализа В.И. Тюпа предлагает для научного описания художественной реальности: «Анализ, подвергающий научному описанию семиотическую данность текста, чтобы идентифицировать его как манифестацию смысловой архитектуры эстетического объекта, точнее всего было бы именовать семиоэстетическим»²⁰². Н.Л. Лейдерман уточняет: «Если исследователь ставит перед собой задачу охарактеризовать именно художественную специфику текста (или доказать, что текст действительно художественный), ему следует выяснять, как этот текст вызывает впечатление наглядно-зримой реальности; как и во что эта наглядно-зримая реальность самоорганизуется»²⁰³. Текст выполняет прежде всего функцию сигнального контура, порождающего художественную систему. Соответственно, жанр рассматривается как система способов построения произведения как завершенного художественного целого, реализующая моделирующую сторону искусства. «Внешняя», знаково-коммуникативная сторона формируется в соответствии со способами эстетической выразительности, относящимися к сфере стиля. Эстетическая целостность

²⁰⁰ Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Екатеринбург: УГПУ, 2010. С. 37.

²⁰¹ Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Екатеринбург: УГПУ, 2010. С. 37

²⁰² Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Издательский центр «Академия», 2009. 336 с.

²⁰³ Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Екатеринбург: УГПУ, 2010. 904 с.

текста, кроме того, организуется за счет персонажей, как «носителей определённой функции и фактора движения событийного ряда» (В.Я. Пропп) и как повествовательных инстанций.

В.И. Тюпа особенно подчеркивает: «Литературовед, прибегающий к анализу и при этом вполне учитывающий как коммуникативно-семиотическую, так и эстетическую специфику произведения искусства, призван руководствоваться двумя презумпциями: предельной упорядоченности и предельной смыслообразности художественного текста. Аксиома предельной упорядоченности предполагает прочтение текста на его собственном, семиотически уникальном художественном языке. Аксиома предельной смыслообразности предполагает обнаружение в основе эстетической целостности предельно упорядоченного текста некоторой модели присутствия «я» в «мире»²⁰⁴.

«Технологию семиоэстетического анализа» прозаического текста В.И. Тюпа предлагает на материале повести М.Ю. Лермонтова «Фаталист». Он анализирует сюжет этого произведения и делает обширный вывод, помогающий понять возможности подобной методологии. Учёный заявляет, что «ядерные» концепты, то есть то, что в принципе определяет смысловую наполненность текста на фундаментальном уровне, проявляются на всех уровнях художественной действительности, равнопротяжённых тексту, что даёт возможность сделать вывод «о смысловом эстетическом изоморфизме столь различных по своей семиотической природе слоев архитектурного целого»²⁰⁵. Несмотря на то, что исследователь отмечает «принципиальную невыразимость художественного смысла средствами научного дискурса», задача литературоведа лежит в другом: обращаясь к фиксации и систематизации факторов художественного впечатления, идентифицировать: тип текста (то есть жанр); тип смысла (то есть эстетическую модальность); тип

²⁰⁴ Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Издательский центр «Академия», 2009. С. 36.

²⁰⁵ Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Издательский центр «Академия», 2009. С. 103.

читательской компетентности, предполагаемой произведением (то есть парадигму художественности).

Именно сюжетная организация произведения становится предметом научного интереса в современных исследованиях, связанных с проблемой литературных кодов. Например, в диссертации А.А. Пономаревой подобное исследование приводит к выводу об определяющих беллетристические сюжеты романах Ж. Санд «Жак» и «Орас», А.С. Пушкина «Евгений Онегин» и М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», в связи с чем «при частотном воспроизведении сюжетных элементов, детерминированных одним и тем же романом, в беллетристических повестях формируются соответствующие сюжетные коды: «жоржсандовский», «онегинский» и «печоринский». Их составляют различные сюжетные элементы источников, ядерные и периферийные: сюжетные ситуации, их комбинации, сюжетные функции персонажей и событийные мотивировки. <...> Они часто воспроизводятся, распознаются как литературные, на их основе раскрывается злободневная тематика²⁰⁶. М.Ю. Жилина обнаруживает «организующий сюжет мотивный комплекс (плач о мире, пророчество, бунт и солнценосность, смирение и принятие судьбы во всем ее драматизме)»²⁰⁷, который, с ее точки зрения, определяет направление эволюции образа лирического героя в творчестве С.А. Есенина с 1911 по 1925 гг.

Хотя рассмотрение жанра как литературного кода, воплощение которого характеризует определенную эпоху, и предполагается теорией, но никак не реализуется в практике литературоведческого анализа. Однако, очевидно, синтез жанров в постмодернистском романе является его значимой характеристикой.

Еще одной такой характеристикой является персонажная система романа. Можно безусловно согласиться с утверждением С.А. Мартяновой,

²⁰⁶ Пономарева А.А. Литературные сюжетные коды в беллетристике 1850-х годов. Дис. ... к. филол. н. Новосибирск, 2017. 196 с.

²⁰⁷ Жилина М.Ю. Метасюжет судьбы лирического героя в поэзии С.А. Есенина: основные культурно-художественные коды и мотивные комплексы. Дис. ... к. филол. н. Омск, 2006. 211 с.

плодотворно занимающейся исследованиями в этой области, что «персонаж — это наиболее полная форма явленности человека в литературном произведении»²⁰⁸. Специфика этой явленности изучается в разных аспектах. Так, С.А. Федоров пишет: «В произведениях литературы на смену связной картине жизни, основанной на фабуле как разворачивании событий, пришел зачастую не столько традиционный жанровый сюжетный принцип отбора и расположения материала в пространственно-временном измерении и линейной последовательности, сколько создание некоей целостности, построенной на сочетании различных пластов материала, объединенных персонажами или фигурой автора-повествователя»²⁰⁹. Некоторые исследователи, обращаясь к проблеме специфики персонажной организации текста, подмечают, что художники стремятся оживить в своих произведениях духовный опыт прошлого. Определённый культурный багаж всегда необходим для того, чтобы «сработали» все те аллюзии, реминисценции, ассоциации, цитаты, на которые так богаты постмодернистские произведения, универсальной целью чего всегда становится по-иному посмотреть на себя и мир с позиции культурного опыта. Изучаются проблема персонажа как современного героя или антигероя, как повествовательной инстанции, в соответствии с авторской позицией и т.д. В плане данного исследования представляются продуктивными замечания, высказанные по поводу поэтики произведений А.П. Чехова А.П. Чудаковым еще в 70-80-е годы прошлого века, где он говорит о подробностях облика героя как о «ячейках целого», «проявлении некой субстанции этого целого»²¹⁰, пишет о герое как о «репрезентанте данного видения мира»²¹¹.

Таким образом, современная теория литературы позволяет рассматривать литературное произведения как семиотическую систему, обладающую в то же

²⁰⁸ Мартыанова С.А. Персонаж в художественной литературе: учеб. пособие. Владимир: Изд-во ВлГУ, 2014. С. 4.

²⁰⁹ Федоров А.А. Литература постмодернизма конца XX века: человек в мире современной культуры // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/literatura-postmodernizma-kontsa-xx-veka-chelovek-v-mire-sovremennoy-kultury> (дата обращения: 07.09.2018).

²¹⁰ Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 141.

²¹¹ Чудаков А.П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. М., 1986. С. 311.

время целостностью и качествами эстетического объекта. Это позволяет среди кодов, образующих систему знаков литературного текста, рассматривать и те, что связаны непосредственно с его литературной формой. В связи с тем, что все элементы этой формы формируются на протяжении всего периода развития литературного процесса, эти коды можно называть литературными. Но поскольку литература является частью культуры, непосредственно зависима от социокультурных ситуаций разных эпох, полагаем более уместным назвать их «культурными кодами». Анализ произведений Симмонса в этой главе включает в себя исследование интертекстуальных связей, жанровых кодов и функций персонажей. Мы выбираем здесь три знака языка теории литературы, «интертекстуальность», «жанр» и «персонаж» как фундаментально значимые для организации реальности текста произведения как эстетического явления.

§2. Интертекстуальность дилогии «Илион» и «Олимп»

Цикл, состоящий из романов «Илион» и «Олимп», был написан Д. Симмонсом в период с 2003 по 2005 год. Романы дилогии полифоничны, сюжет сочетает в себе несколько основных линий, которые поначалу вообще никак не связаны друг с другом, а затем постепенно сходятся и объединяются. Две основные линии сюжета связаны с гомеровским эпосом – и с «Илиадой», и с «Одиссеей». Действие романа происходит через 40 с лишним веков относительно нашего времени; пост-люди, усовершенствованные и в физическом плане далеко ушедшие от обычного человечества, покидают Землю и переселяются на Марс, где ради развлечения «терраформируют» планету наподобие родной Земли и воссоздают в реальном времени события «Илиады» Гомера, то есть греко-троянскую войну, а сами занимают места богов греческого пантеона, пытаясь вмешиваться в военные действия и обеспечить победу именно своей стороне. Конечно же, сами люди, участвующие в войне, не подозревают о том, что они искусственно созданы для этого, и ведут себя приблизительно так, как и описано у Гомера – а для того, чтобы реальные

события не отличались от написанного античным автором, пост-люди реинкарнируют нескольких американских учёных-филологов, чтобы те следили за происходящим в войне и при малейшем отклонении приводили реальность к оригиналу Гомера. Одним из таких учёных является Томас Хокенберри, один из главных героев цикла, в чьи обязанности входит не только слежка за героями (уже в каноническом понимании этого слова) и простыми солдатами, но также и имитация божественных явлений, доносы на Олимп и так далее.

Что касается гомеровской «Одиссеи», то и сам Одиссей является героем цикла Д. Симмонса. Странствие Улисса, продлившееся, согласно Гомеру, 10 лет, у Д. Симмонса продолжается до сих пор и становится вечным. Здесь также важно заметить, что образ Цирцеи, которая, как мы помним, околдовала Одиссея и его моряков и держала их в плену на своём острове, в цикле «Троя» усложняется и получает второе имя – Сикоракса, отсылающее к произведениям Шекспира. Сикоракса и Одиссей до сих пор сквозь времена и пространства неразрывно связаны друг с другом – и если один постоянно убегает, то вторая всё время пытается догнать возлюбленного. В то же время сам Одиссей является частью другой сюжетной линии, связанной с произведением Владимира Набокова «Ада, или Эротиада». Главную героиню этой линии так и зовут – Ада, и она является одной из тех немногих оставшихся на Земле людей так называемого «старого образца», которые от нынешнего человека тоже разительно отличаются. Одна из героинь романа по имени Сэйви называет этих людей «элоями» – это персонажи из «Машины времени» Герберта Уэллса, одна из двух рас, на которые разделилось человечество в будущем – изнеженные, утончённые, физически слабые существа, посвятившие свою жизнь развлечениям и не способные ни на какой труд. Именно так живут и люди на Земле – всю бытовую работу за них выполняют сервиторы (от англ. service – обслуживать), домовые роботы, а сами люди играют, ездят по гостям и вечеринкам. Однако в дальнейшем именно этим людям приходится учиться не только жить, но и воевать за возможность дальнейшего существования, чтобы, как у того же Уэллса, не попасть под влияние морлоков, роль которых у

Д. Симмонса выполняют странные инопланетные существа войниксы, вроде бы послушные человеку, но на самом деле явившиеся в этот мир вместе с ещё более загадочным персонажем Сетевосом.

Третья сюжетная линия связана с двумя гуманоидоподобными роботами Манмутом и Орфу с Юпитера, точнее, с его спутников – Европы и Ио. Раса эта называется «моравеками», от фамилии реально существующего выдающегося австрийского учёного Ханса Моравека, который в настоящее время является адъюнкт-преподавателем Института робототехники при Университете Карнеги–Меллон и известен своими работами над созданием искусственного интеллекта, а также научной гипотезой о грядущей эволюции роботов в отдельные искусственные виды к 2030–2040 годам. Моравеки снаряжают космическую экспедицию на терраформированный Марс, так как не могут разобраться в происходящем, которое способно дестабилизировать обстановку во всей Солнечной системе. Манмут является лучшим среди своей расы специалистом по подводным лодкам, а Орфу – непревзойдённый техник; но главное для нас то, что оба являются большими любителями человеческой литературы: Манмут – поклонник Шекспира, а Орфу – Марселя Пруста. Даже подводная лодка моравека называется «Смутная леди» – ей, как известно, посвящены последние (с 127 по 152) сонеты Шекспира. Во время своего первого появления на страницах книги Манмут анализирует 116 сонет Шекспира, который входит в тематическую группу «торжества возобновлённой дружбы», однако уже в нём видятся предпосылки того, что мы увидим в последнем из этой группы, 126 сонете – возможное разочарование, скорое расставание и сомнение в любви. Манмут размышляет о том, что большинство первых исследователей творчества Шекспира были категорически неправы, доказывая и развивая мысль о гомосексуальных отношениях поэта с «прекрасным юношей», притом что этот тезис никак не может быть научно доказан. Сам моравек придерживается концепции одного из ведущих современных шекспироведов, американского профессора Хелен Вендлер, которая считает, что во всех своих сонетах Шекспир пишет не о себе самом и

своих переживаниях, а выстраивает и «воссоздаёт единую, цельную драму, где и «юноша», и «смуглая леди» – всего лишь персонажи. Это вам не порождение сиюминутной страсти, а плод многолетней работы зрелого мастера в расцвете творческих сил. Что же стало предметом его исследований? Любовь. Только вот что думал о ней автор на самом деле? Вопреки уверениям непроницательных знатоков двадцатого столетия, моравек ни в коем случае не считал упоминающегося в цикле сонетов «поэта», иногда нарекаемого Уиллом, исторической личностью. Он видел в нём очередной драматический образ, призванный раскрыть все грани влечения»²¹². Вслед за Хелен Вендлер маленький робот отрицает биографическую концепцию многих исследователей сонетов Шекспира и полагает, что лирическое «я» всего цикла – не более чем простой персонаж, «паяц любви» – как выражается моравек – одержимый страстью и не равный самому автору.

Отсылки к сонетам – лишь одна из форм проявления того, что следует назвать «шекспировским кодом» в тексте романов Д. Симмонса, причём не самая значимая в художественном плане. Гораздо более и со структурной, и с сюжетной точки зрения важно бытование в художественной реальности цикла «Троя» героев трагикомедии «Буря». «Буря» считается одной из последних пьес Уильяма Шекспира – она была написана приблизительно в 1610-11 годах, за 5 лет до смерти поэта. При жизни Шекспира пьеса была принята очень холодно и воспринята как безыскусная поделка, лишённая смысла и не подходящая для постановки. Затем на долгие годы она была забыта, пока в середине XIX века театральные деятели и исследователи не обратились к ней заново – и не обнаружили, что «Буря» не является сказкой для придворных постановок, а, скорее, это художественная форма прощания Шекспира с литературой и театром, драма всепрощения и гимн гуманизму. Более того, в ней нередко усматривают художественный отклик на актуальную на тот момент проблему – приемлемость политики колониальной экспансии и связанные с ней моральные и социальные вопросы. Дэн Симмонс – далеко не первый, кто обращается к

²¹² Симмонс Д. Илион. М.: АСТ: ЛЮКС, 2005. С. 35.

«Буре» Шекспира в своём творчестве. Ранее по этому пути прошёл Джон Фаулз, использовавший пьесу Барда в двух своих самых известных романах – «Коллекционере» и «Волхве», а затем английский писатель Грэм Джойс, обратившийся к «Буре» при написании «Дома утраченных грёз» и «Индиго». Кстати, и сам Д. Симмонс неявно ссылается на Фаулза, так как один из героев «Трои», Дазман Ухр, является страстным любителем бабочек – как Фердинанд Клефт из «Коллекционера».

Среди персонажей трагикомедии Шекспира есть несколько героев, перенесённых Д. Симмонсом во вселенную «Илиона/Олимпа», причём их можно разделить на две основные группы: первую составляют центральные персонажи «Бури» – Просперо, Ариэль и Калибан; вторую же – персонажи, которые в «Буре» только упоминаются, но не являются действующими лицами – Сикоракса и Сетевос. Сначала рассмотрим тех, кто уже подробно описан у Шекспира. Когда Манмут и Орфу прибывают на Марс, на просторах которого разыгрывается Троянская война, они с воздуха замечают тысячи статуй, поставленных по береговой линии и уходящих за горизонт. Через некоторое время им удаётся рассмотреть эти статуи поближе: все они изображают одного и того же человека. «Абсолютно те же гордые и надменные черты: скуластый, морщинистый лик сурового старца, под насупленными бровями – маленькие глаза с глубокими складками в уголках, свирепый взор устремлён в голубые дали океана, плотно сжатые губы неодобрительно изогнуты, некрупный, но твёрдый подбородок придаёт выражению жестокости, надо лбом зияет огромная лысина, зато по бокам струятся потоки длинных волос»²¹³. Как моравеки узнают позже, все эти статуи изображают Просперо, который является для местных жителей то ли богом, то ли властелином. В сознании читателя параллельно развиваются две концепции восприятия личности Просперо в этом мире, но обе их может постичь только читатель как сторонний наблюдатель: герои, отвечающие за данные концепции, внутри произведения не пересекаются и с теориями друг друга не знакомы. Сэйви, принадлежащая к

²¹³ Симмонс Д. Илион. М.: АСТ: ЛЮКС, 2005. С. 304.

сюжетной линии Ады и других людей на Земле, рассказывает о том, что Просперо, существующий сейчас – это продукт эволюции одной из повседневных реалий современной жизни – интернета. Согласно этой версии, Просперо – лишь личина разумной ноосферы Земли, которая взяла на себя обязанность защитить планету от вреда, который наносят планете сами люди. Просперо в таком случае – скорее защитник Земли, Ариэль и Калибан же – подвластные ему существа, но существа разного порядка: Ариэль отвечает за биосферу, то есть сохранность природы, а Калибан – за грязную работу. Однако, как потом выясняется, Калибан давно вышел из-под контроля Просперо и мечтает о встрече со своим отцом Сетевосом, о котором речь пойдёт ниже.

В романе существует и другая теория – что показательно, Д. Симмонс не даёт ответа, какая из них верна, ведь мы встречаемся с реализацией приёма «недостоверного рассказчика» (также данный прием используется в романе-мистификации «Друд, или Человек в чёрном»). Автором второй теории является моравек Орфу, исследователь Марселя Пруста. Он выдвигает такую концепцию, которая прозвучит очень лестно и привлекательно для любого филолога: гениальные умы способны создавать свои вселенные. То есть если некую художественную реальность создаёт обычный писатель, то она так и останется на страницах его книг и в сознании читателя; но если художественную реальность создаёт гениальный разум, то она способна творить новые миры. Похожая концепция возникает в целом ряде произведений Д. Симмонса, например, в одной из новелл под названием «Ванни Фуччи жив-здоров и передаёт привет из ада»: главный герой, итальянский вельможа 13 века, рассказывает о том, как привольно жилось ему в аду до тех пор, пока Данте не написал свою «Комедию», которая моментально, под влиянием его гениального сознания, поменяла всю структуру ада, сделав его именно таким, как описал итальянский поэт. Так и в исследуемых романах Орфу полагает, что существующие на Земле Просперо, Калибан и иже с ними – не пост-люди, играющие героев «Бури» Шекспира, а сами эти герои, созданные гением

Шекспира и ставшие реальностью. Повторимся, что узнать, кто они на самом деле, из текста романов нельзя – согласно традиции современной литературы читатель сам волен выбрать вариант, который лучше согласуется с его восприятием текста.

Что же касается образов Сетевоса и Сикораксы, возникающих в цикле Д. Симмонса и являющихся далеко не последними по важности персонажами романов, то в претексте Шекспира оба этих существа лишь упоминаются и не фигурируют в качестве героев. Сикоракса – это ведьма, мать Калибана, которая умерла ещё до того, как Просперо с Мирандой заселили остров, а Сетевос – возможный отец Калибана и бог, которому хочет поклоняться уродливый дикарь. Но тема выбора божества у Шекспира практически не развита, чего нельзя сказать о поэме Роберта Браунинга «Калибан о Сетевосе», являющейся переосмыслением трагикомедии Шекспира в отдельно взятой сюжетной линии Калибана и его предполагаемого отца. Калибан не знает намерений своего бога и трактует их сообразно своему пониманию, стараясь найти объяснения поведению божества, в которого он не столько верит, сколько подчиняется. И именно у Браунинга в тексте появляется персонаж-антагонист Сетевоса, бога с разрушающим началом – божество по имени Тихий, или Покой, который потом появится и у Д. Симмонса. Но если у Браунинга Калибан – порождение Сетевоса, пленённое Просперо, то у Д. Симмонса Калибан, согласно истории той же Сэйви, является детищем самого Просперо, однако Сетевос ему ближе именно как деструктивное, тёмное начало. Что интересно, Калибан Д. Симмонса раскрывается не как сугубо отрицательный персонаж, а как герой мятущийся, неспособный сделать выбор и познать волю божества.

Таким образом, всех персонажей, заимствованных Д. Симмонсом у Шекспира, можно разделить на 2 группы: тех, кто является действующим лицом «Бури», и тех, кто там лишь упоминается. И если образы первых расширяются и обогащаются, но не меняют самой сути, то образы вторых создаются фактически заново. В данном произведении Д. Симмонс обращается к проблеме человеческого будущего, причём будущего, согласно его прогнозам

и его видению, отрицательному: Сетевос и Калибан, а в определенной мере и Просперо, не являющийся положительным героем в полном смысле этого слова, есть плоды необдуманных действий людей, которые заигрались во всемогущество. Таким образом Д. Симмонс затрагивает одну из самых распространенных тем во всей мировой фантастике – возможное противостояние человека и машины, которую этот человек и создал – и отмечает возможные последствия наделения искусственного разума полноценной личностью. Сами же люди вырождаются в некое подобие элоев, не способных на труд и сопротивление, чем фактически обрекают себя на гибель. А движущей силой возрождения человечества становится Одиссей, который единственный на Земле знает, например, как развести костёр, как охотиться на диких зверей, а кроме того, по праву носит постоянный гомеровский эпитет «хитроумный». «Буря» Шекспира, наряду с «Илиадой» и «Одиссеей» Гомера и «Адой» Набокова в цикле Д. Симмонса получает новую жизнь и обрастает новым смысловым полем, которое способно обогатить не только собственно «Илион/Олимп» американского писателя, но и сами претексты.

Традиция обращения к творчеству У. Шекспира складывалась на протяжении столетий. Для целого ряда культурно-исторических эпох его влияние было чрезвычайно велико. В.А. Луков предлагает термин «шекспиризация». Он пишет: «Предромантическая шекспиризация приобретает все более широкий масштаб воздействия на литературный процесс <...> В более же широком смысле шекспиризация выражалась в новой концепции поэта как «гения», переоценке роли поэта, который наделяется чертами демиурга, творящего свою природу, или непосредственно сопоставляется с природой рождающей (не с упорядоченной природой классицистов), и, в противоположность анализируемому картезианскому рационализму, в стремлении к художественному синтезу»²¹⁴.

²¹⁴ Луков Вл.А. Шекспиризация // Компаративистика: Современная теория и практика: международная конференция и XIV Съезд англистов (13–15 сентября 2004 г.): в 2 т. Самара, 2004. Т. 2. С. 388–403

Разнообразие подходов к творчеству У. Шекспира последующими авторами заставляет использовать и термин «шекспиризм»: «Если процесс шекспиризации предполагает прежде всего включение в национальное культурное пространство шекспировских тем, образов, сюжетов и мотивов, то шекспиризм, напротив, характеризует, скорее, восприятие и усвоение идейной, мировоззренческой стороны творчества самого Шекспира, его видения и понимания истории и современности, прошлого и будущего. Шекспиризм — идейно-эстетическое направление, характеризующее диалог культур и проходящее через призму изучения и освоения творческого наследия Шекспира»²¹⁵. Глубина и масштаб традиции шекспиризма заставляют помнить о ней при обращении к тексту дилогии Д. Симмонса.

Таким образом, анализ дилогии доказывает, что Д. Симмонс, как и многие писатели рубежа XX-XXI веков, любит играть с цитатами. Литература этого периода имеет очевидно игровой характер. Часто использование интертекста для постмодернистов — игра с читателем, игра ради самой игры. То, как Д. Симмонс использует великие произведения прошлого в своём творчестве — это не заимствование текста, а именно использование кода. Главенствующим в дилогии, название которой, казалось бы, непреложно связывает ее содержание с произведениями Гомера, на самом деле становится «шекспировский код». Напомним, что «культурный код становится кодом лишь в том случае, когда перестает восприниматься как цитата, а становится конструируемым образом чужого языка как снятым моментом собственной модели мира. Интертекст, напротив, всегда воспринимается как игра с чужим словом — чужое на месте своего»²¹⁶. Реалии/персонажи/сюжетные ходы чужого текста Д. Симмонс не просто цитирует, а переосмысляет, что само по себе обогащает текст, привнося в него смысл первоисточника, но также переносит проблемы и вопросы, поднятые Шекспиром, на современное состояние мира и

²¹⁵ Луков Вл.А. Шекспиризация // Компаративистика: Современная теория и практика: международная конференция и XIV Съезд англистов (13–15 сентября 2004 г.): в 2 т. Самара, 2004. Т. 2. С. 388–403

²¹⁶ Шатин Ю.В. Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака // Критика и семиотика. Вып. 8. Новосибирск, 2005. С. 213–219.

трактует их сообразно собственному мировоззрению и пониманию, а также развѣртывает намеченные, но не раскрытые в тексте «Бури» проблемы.

Следовательно, на первом этапе восприятия читателем имена героев Шекспира являются маркерами, прямо отсылающими к этому автору, наряду с многими другими – Гомером, В. Набоковым, М. Прустом, и вводящими в ситуацию игры – составления некой мозаики, пазла из фрагментов многотысячелетней истории литературы. На этом этапе удовольствие читателя состоит из узнавания, неожиданности сочетаний, самой комбинаторики. Второй этап чтения, значительно более глубокий, хоть и очень опосредованно, но вводит в атмосферу шекспиризма в плане «стремления от единства к многообразию, от гармоничности и статики к дисгармонии, контрастам, движению, развитию²¹⁷». Особенно это касается концепции поэта как «гения», который наделяется чертами демиурга, творящего свою природу. Сама мысль о том, что художественная реальность гениального произведения имеет самостоятельность и способна к порождению новых миров, открывает пространство для особенностей совмещения эстетической реальности с подлинной в постмодернистском романе. Шекспиризм в указанном смысле является отличительной чертой, пафосом всего творчества Симмонса, поэтому, с нашей точки зрения, все уровни цитирования великого поэта данным современным автором в смысловом отношении заметно расширяют возможности интертекстуальности.

§3. Жанровые коды в романах «Террор» и «Костры Эдема»

Отличительной чертой современного романа является его намеренно полижанровая природа. На рубеже XX-XXI веков писатели постоянно возвращаются к практике романтиков рубежа XVIII-XIX веков, которые открыли для себя богатейшие возможности смешения жанров после столетий

²¹⁷ Луков Вл.А. Шекспиризация // URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/lukov-shekspirizaciya.htm> (дата обращения: 07.09.2018)

строгой нормативности в этой области. Здесь мы рассматриваем жанр как особую форму литературного, а в широком смысле слова и культурного кода.

«Террор» имеет сложную полижанровую структуру, писатель совмещает в нем различные способы наррации. Целью анализа в указанном ракурсе становится выявление фактологической составляющей как структурообразующей основы художественной реальности романа и анализ её функций через призму творческого почерка писателя.

Несмотря на принадлежность к писателям-фантастам, Д. Симмонс постоянно обращается к прошлому, а не к будущему. Он не строит воздушные замки (как любили делать писатели-утописты) и не рисует пылающие развалины цивилизаций (как антиутописты); он смотрит назад и пытается найти ответы на свои вопросы в прошлом, причём старается сделать это как можно более объективно. В основном именно поэтому Д. Симмонс строит художественную реальность «Террора» на документальном базисе. В тексте работы ранее мы обращались к этому роману. Напомним, что повествование посвящено печально известной экспедиции сэра Джона Франклина 1845–1848 годов по открытию Северо-Западного морского пути. Д. Симмонс, будучи аккуратным и добросовестным автором (что иногда даже ставится ему в упрёк), очень внимательно относится к фактологии. В послесловии к роману есть список прочитанных им при подготовке к написанию «Террора» книг на две с половиной страницы, начиная с отчётов первых отправленных на поиски экспедиции мореплавателей и заканчивая современными исследованиями. Список персонажей «Террора» полностью соответствует реальному списку команд обоих кораблей. Нередко в романе показано не только настоящее, но и прошлое его героев – мы узнаём и о губернаторском периоде жизни сэра Франклина, и о детстве главного героя «Террора», капитана одноимённого корабля Фрэнсиса Крозье, и о личном дневнике судового врача Гарри Гудсира.

Всё, что можно взять в качестве фактологической основы своего творения, Д. Симмонс использует в полной мере: биографии персонажей соответствует биографиям их реальных исторических прототипов, маршрут –

тому маршруту, который реконструировали исследователи на протяжении полутора веков (роман был издан в 2007 году, а первое из судов, «Эребус», обнаружено только в 2014 (на данный момент найденное флагманское судно под названием «Эребус» исследуется канадскими учёными в закрытом режиме, второй же корабль, «Террор», был обнаружен два года назад, осенью 2016, и также по-прежнему изучается исследователями), так что Д. Симмонс мог пользоваться только предположениями учёных насчёт судьбы кораблей). Д. Симмонс особое внимание уделяет причинам, погубившим экспедицию – сейчас общепризнано, что к трагедии привёл целый ряд взаимосвязанных факторов: испорченные консервы, вызвавшие эпидемию ботулизма, неисправность водоочистительных систем, в которых был обнаружен свинец, неверная подготовка к мореплаванию и т.д.

Помимо этого, писатель скрупулёзно воссоздаёт эпоху викторианской Англии середины XIX века, внимательно изучает все главные исследовательские труды, посвящённые пропаже экспедиции Франклина, анализирует условия и особенности кораблестроения того времени, возможности для осуществления подобных экспедиций, географические знания эпохи (в частности, в то время предполагалось, что во льдах на Северном полюсе может скрываться обширное Северное море, способное облегчить корабельное сообщение между материками) и т.д. В качестве документов в романе появляются королевские указы, дневник корабельного доктора Гарри Гудсира (являющийся вымышленным, но основанный на реальных письмах Гудсира, которые тот отсылал на родину до исчезновения экспедиции), единственная (вопреки прямым директивам оставлять информацию о себе по мере продвижения, для чего на корабле было 100 специальных капсул) записка, оставленная экипажем умирающей экспедиции в надежде на спасение (настоящая, но с достаточно загадочным текстом – Д. Симмонс объясняет его измождённостью и полубредовым состоянием его авторов, капитанов Крозье и

Фицджеральда²¹⁸). Приводимая в тексте документальная информация поистине обширна, а главное, до определённого момента она скрывает от читателя, что книга является не столько научно-популярной попыткой реконструировать события злополучного похода, сколько мистическим или фантастическим романом, в котором экспедиция является фоном для разворачивающегося противостояния человека и природы (если воспринимать главного антагониста романа, огромного белого медведя, как настоящего зверя из плоти и крови) или человека и неизвестного, непознанного (если согласиться с той точкой зрения, что медведь является духом по имени Туунбак, одним из главных персонажей эскимосской мифологии, как полагают многие герои романа).

Весь документальный базис, вся подробная фактология нужны Д. Симмонсу для того, чтобы замаскировать fiction-роман под non-fiction. Подобный приём в зарубежной науке называется semi-fiction, что на русский язык может быть дословно переведено как «наполовину выдуманный». Как пишут Гейл Уайтман и Нелсон Филлипс²¹⁹, полуфикциональный нарратив, также известный как «faction» (результат сложения слов fiction и fact) или творческий non-fiction, получается, когда творческий процесс соединяется с репрезентативной формой эмпирической информации. Подобный тип нарратива может расширить потенциальное значение текста, поскольку предоставляет читателю прямой доступ к истории и опосредованному проживанию изображённых событий, которые, будучи выдумкой, невероятно податливы. Фактологический аспект semi-fiction наррации помогает обосновать текстовое сообщение и вдохновляет читателя на лучшее понимание множества «серьёзных» тем. Фактологический аспект также может улучшить читательский отклик и помочь ему справиться с существующими предположениями в конструктивном или деструктивном ключе. Собственно, подобное определение исчерпывающе объясняет, почему Д. Симмонс обращается к semi-fiction

²¹⁸ Cookman S. Iceblink: The Tragic Fate of Sir John Franklin's Lost Polar Expedition. New York: John Wiley & Sons, 2000.

²¹⁹ Whiteman G., Phillips N. The Role of Narrative Fiction and Semi-fiction in Organizational Studies / Sage Handbook of New & Emerging Approaches to Management & Organization. 2006. 29 p.

наррации. Известные читателю факты и персонажи вызывают бóльшую реакцию, более полное сопереживание происходящему, чем события и герои, полностью вымышленные. Так что, если рассматривать «Террор» исключительно как роман ужасов в духе Стивена Кинга, как трансформацию готического роман в традиции Говарда Лавкрафта или как роман о противостоянии человека природе или неизвестному (а скорее, природе и неизвестному вместе) в традиции Джека Лондона и Германа Мелвилла, «документ» нужен писателю лишь как приём, позволяющий добиться от читателя большего эмоционального отклика.

Но Д. Симмонс – писатель многоплановый, поэтому нам представляется, что «Террор» – это также и произведение, своеобразно продолжающее традиции *bildungsroman* (или романа воспитания, хотя русский термин не в полной мере синонимичен немецкому). Важно заметить, что главный герой романа «Террор», капитан Фрэнсис Крозье, берущий на себя командование экспедицией после гибели Франклина, – не совсем традиционный для романа воспитания герой. Обычно в центре романа воспитания дети, проходящие путь становления от младенчества до вступления во взрослую жизнь; Крозье же на момент начала экспедиции 49 лет. Однако в романе чётко показывается история окончательного формирования его личности, пусть и не с начала жизни, но в экстремальных условиях и иной окружающей действительности человек начинает иначе воспринимать реальность и вырабатывает иное мировоззрение.

Помимо того, Д. Симмонсу самому интересна история. В данном контексте следует обратить внимание на следующее его высказывание: «Возможно, вы знакомы с теорией о паровом двигателе – что с тех пор, как он был изобретён, понадобилось долгое время, чтобы люди подготовились к его использованию. То же самое происходит и в литературных кругах»²²⁰ (перевод наш – Е.К.). Д. Симмонс полагает, что многие писатели оказываются актуальными и пóнятыми много позже своего времени, исторические же

²²⁰ Rambo C. Interview: Dan Simmons / A.V.Club, 2009. URL: <http://www.avclub.com/article/dan-simmons-24253> (дата обращения: 10.04.17).

события могут быть объективнее оценены благодаря временной дистанции и лучше исследованы благодаря развитию науки. Интерес к истории – также очевидный признак кризиса самосознания. Сами по себе рубежные моменты ознаменовываются существенными переменами в общественной и частной жизни, и на фоне катаклизмов и последующего непонимания или неприятия окружающей действительности интерес к истории просыпается как способ оглянуться назад и понять, где человечество оступилось и что пошло не так. Даже в поиске ответов на эти вопросы Д. Симмонс остаётся удивительно беспристрастным и объективным. Исследуя эпоху викторианской Англии, писатель и не восхваляет, и не раскритиковывает её. Он отмечает как положительные моменты (технологический прорыв, достижения в области политики, искусства и науки), так и отрицательные. Исключительно идеалистический взгляд на мир оказывается неверным – как и исключительно материалистический. Членов экипажа, а особенно самого руководителя экспедиции, сэра Джона Франклина, Д. Симмонс также рисует в далеко не радужных тонах. То же касается и главного антагониста романа Корнелиуса Хикки, готового ради собственного благополучия убивать своих же и поднимать бунт против начальства. Кто-то из экипажа не верит в потустороннюю природу медведя, кто-то, наоборот, сразу же соотносит того с мифологическим персонажем – но ни бравада первых, ни близкое к раболепию поведение вторых не помогает им спастись. Цепляясь за материальные ценности, придерживаясь принципа «каждый сам за себя», команда гибнет, разделившись в последней надежде спастись (Д. Симмонс, как и Рэй, сделал множество затем оказавшихся правильными предположений, в частности – о судьбе кораблей. Как в сентябре 2016 года сообщило правительство Канады, судна были найдены на расстоянии почти в 100 километров друг от друга²²¹ – люди на них либо пытались спастись по отдельности, либо состав экипажа настолько уменьшился, что один из кораблей было решено оставить).

²²¹ Van Dusen J. Nunavut shipwreck confirmed as Sir John Franklin's HMS Terror / CBC news, 2016. URL: <http://www.cbc.ca/news/canada/north/hms-terror-confirmed-1.3779127> (дата обращения: 10.04.17).

Таким образом, в романе «Террор» синтезируются в единое целое жанровые доминанты (под доминантой вслед за Томашевским мы понимаем главенствующие приемы, необходимые в создании художественного целого и «совокупность которых является определяющим моментом в образовании жанра»²²²) документального, готического и реалистических романов.

Аналогичный синтез обнаруживается уже в первом романе Д. Симмонса «Костры Эдема». Как мы уже отмечали выше, данное произведение включает в себя два хронотопа – современный с сюжетными линиями Элинон Пэрри и Байрона Трамбо и относящийся к прошлому с путешествием тёти Киддер в компании с Сэмюэлом Клеменсом. Второй хронотоп фигурирует в романе в виде дневниковых записей, и в этом контексте нам бы хотелось остановиться на анализе сочетания жанра мистического детектива с жанром литературного дневника.

Одно из самых кратких и одновременно понятных определений дневника дала Мариэтта Омаровна Чудакова, один из авторов «Краткой литературной энциклопедии»: «Дневник – форма повествования, ведущегося от первого лица в виде подневных записей. Обычно такие записи не ретроспективны — они современны описываемым событиям. Наиболее определённо дневники выступают как жанровая разновидность художественной прозы и как автобиографические записи реальных лиц»²²³. Нас интересует дневник именно как жанровая разновидность художественной прозы, то есть дневник выдуманный и принадлежащий выдуманному лицу.

Исток дневника как видового понятия проследить достаточно трудно, хотя в науке преобладает точка зрения на дневник как на одно из древнейших литературных образований, восходящее практически к истокам письменности и впервые проявившее в себя в жанре «хождения»²²⁴. Однако отметить момент зарождения дневниковой литературы – задача более простая. Дневник как жанр

²²² Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие. М.: Аспект-пресс, 1996.

²²³ Краткая литературная энциклопедия в 9 томах. Т. 4. Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1967. 1024 с.

²²⁴ Боброва О.Б. История жанра дневника // URL: <http://bobrova.shagym.ru/publikaczii.html> (дата обращения: 07.09.2018)

художественной литературы оформляется в XIX веке, одними из самых ярких примеров в зарубежной литературе становятся «Дневник Евы» М. Твена, «Цветы для Элджернона» Д. Киза, серия дневников Адриана Моула С. Таунсенд или «Дневник Бриджит Джонс» Х. Филдинг, в русской – дневниковые главы в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя, «Дневник лишнего человека» И.С. Тургенева и т.д.

Обычно дневник как художественный жанр преследует свою главную функцию: наиболее полно раскрыть внутренний мир персонажа. Однако Д. Симмонс, используя дневниковую форму в романе «Костры Эдема», этой функцией практически пренебрегает: для него в первую очередь важна событийная канва, а не психологическая. В то же время дневниковая форма неизменно даёт ощущение присутствия и достоверности описываемого – это именно то, ради чего Д. Симмонс вообще использует подобный приём. Сюжетные линии развиваются как будто бы параллельно: линия Элинор Перри в наше время отдельно, линия путешествия её тёти Киддер вместе с Сэмюэлом Клеменсом в 1866 году – отдельно. Фактически дневник тёти Киддер является самостоятельным произведением – но в контексте всего романа он играет вспомогательную роль. Именно то, что описывает в своём дневнике тётушка, помогает Элинор разгадать загадку страшных убийств на курортном острове и подготовиться к встрече с древнейшим злом.

Помимо синтеза мистического детектива и дневниковой формы, нельзя не отметить третий пласт жанровой специфики романа, доступный только квалифицированному читателю – «Письма с Гавайев»²²⁵ Марка Твена, которые он публиковал, будучи журналистом. Эти письма, являющиеся не дневником, а публицистическими заметками (хотя слово «письма» в заглавии отсылают нас к эпистолярному жанру), незримо присутствуют в художественной реальности «Костров Эдема», хотя нигде прямо не цитируются.

²²⁵ Twain M. Letters from the Sandwich Islands (Hawaii) // URL: <http://www.twainquotes.com/sduindex.html> (дата обращения: 07.09.2018)

Д. Симмонс берёт биографии реальных исторических лиц – и вписывает в контекст своего произведения, ловко заполняя те пустоты, которые неизбежно встречаются в любой биографии. В итоге синтез действительности с фантастикой и мистикой рождает жанрово гибридные произведения, далёкие от научности или биографичности в строгом смысле слова, но соединяющие в себе остросюжетность с информативной насыщенностью.

§4. Писатели как персонажи романов Д. Симмонса

Помимо вышеозначенных, мы также включаем реально существовавших писателей, становящихся персонажами в творчестве Д. Симмонса, в сферу функционирования культурного кода. На наш взгляд, не только собственно артефакты, не только материальное воплощение гениального авторского сознания является предметом кодировки, но и сами умы, эти творения породившие. Неслучайно мы уже отмечали лейтмотивную для творчества Д. Симмонса идею о гениальных разумах писателей, способных порождать собственные полноценные миры и создавать вселенные. Поэтому подобные люди, оставившие в истории литературы заметный след, по праву становятся объектом кодирования в постмодернистском творчестве Д. Симмонса – тем более, традиция превращения реально существовавших писателей в героев появляется задолго до возникновения постмодернизма и как формы общественного сознания, и как литературного направления.

Биографии писателей давно и прочно вошли в репертуар научно-популярной и документальной литературы. Но, поскольку каждая биография пишется кем-то по определению субъективным, со своими взглядами, предпочтениями, подходом и особенностями, то мы никогда не можем говорить об объективном отражении жизни писателя. Существует множество вариантов биографий А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.П. Чехова и т.д. Всё это в литературоведении принято называть «биографическим мифом», понятием, которое является не часто употребляемым, однако идеально подходящим для

описания явления: судьба какого-либо реально существовавшего лица всегда подаётся субъективно, с дополнениями либо же умалчиваниями, с авторскими допущениями, намеренными или окказиональными – всё это создаёт именно биографический миф, рождающийся на стыке документалистики и художественного творчества. Сам по себе данный термин активно начинает употребляться лишь в 1970-х годах применительно к русской литературе Серебряного века. Как пишет М.Н. Виролайнен, биографический миф «не может быть измышлен или сочинен: он рождается через претерпевание»²²⁶, имея в виду, что он непременно и напрямую связан с реальными фактами биографии, к которым относится как собственно поступки и действия творца, так и акт его творчества. Т.Б. Шеметова даёт такую дефиницию данному термину: «Биографический миф – это миф Нового времени, который не может существовать без своего субъекта – автора, осознающего первоначальную версию собственной судьбы, которая затем многократно переосмысливается как массовым сознанием, так и художниками, исследователями. <...> он не является порождением коллективного бессознательного, напротив, именно коллективное сознание в различных формах вновь и вновь воспроизводит автобиографический миф»²²⁷. Таким образом, мы можем сделать вывод, что любая биография писателя или любого другого человека всегда предстаёт перед читателем в виде определённого набора знаков, которыми оперирует автор данной биографии.

Сама по себе авторская интерпретация чьей бы то ни было биографии представляет собой интересный предмет для исследования и открывает пространство для дискуссий о правдивости, реалистичности, степени авторского вклада и «додумывания» и т.д. Д. Симмонс же в своём романе «Друд, или Человек в чёрном» идёт ещё дальше: не сам писатель творчески претворяет биографию английского писателя Чарльза Диккенса; он создаёт

²²⁶ Виролайнен М. Н. Культурный герой нового времени // Легенды и мифы о Пушкине: сб. ст. / под ред. М. Н. Виролайнен (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН). СПб., 1999. С. 333.

²²⁷ Шеметова Т. Б. Биографический миф о Пушкине в русской литературе советского и постсоветского периодов: автореф. дис. ... д. филол. н. Москва, 2011. с. 10.

повествователя, друга Диккенса и чуть менее известного писателя Уилки Коллинза, чьими устами описывает жизнь Диккенса. То есть создаёт то, что можно охарактеризовать художественной реальностью внутри другой художественной реальности. Более того, биография Диккенса, прочитываемая в романе Д. Симмонса, далека от канонической и традиционной биографии, которую пытаются создать авторы, более близкие именно к документальной традиции, чем к художественной литературе. Во многом это происходит именно благодаря приёму недостоверного рассказчика, при помощи которого автор словно дистанцируется от происходящего в своём романе, доверяя вести нарратив другому человеку, ещё более необъективному и предвзятому. Сам по себе подобный приём означает, что у читателя всегда существует выбор, доверять повествователю или нет; сам автор никак не постулирует своего присутствия в тексте, кроме нескольких намёков, дающих внимательному реципиенту возможность догадаться, правду или вымысел рассказывает Коллинз.

Прежде чем обращаться к анализу самого романа, необходимо остановиться на том, что Д. Симмонс описывает биографию Диккенса через основные концепты национальных английских черт, которые широко и подробно осмысляются многими исследователями национального характера. В данном случае наблюдается отмечаемое нами в теоретической части пересечение национального и культурного кода: образ Ч. Диккенса является частью культурного кода, так как отсылает к литературному наследию писателя, являющемуся частью мирового культурного фонда, но в то же время персонаж Диккенса предстает в романе носителем английской национальной идентичности. Таким образом, в данном случае невозможно четко разграничить национальный код английскости с культурным кодом английской национальной литературы как части мирового интеллектуального наследия. Мы полагаем, что сам Чарльз Диккенс и его творчество – настолько знаковые, значимые и важные явления в мировой культуре, что они выходят за рамки национального и становятся общемировым феноменом. Как мы уже писали в

теоретической части, концепты в понимании Н.В. Володиной мы полагаем неизменными атрибутами как национальных, так и культурных кодов. Именно при помощи заявленной исследователем триады – концепты, стереотипы, универсалии – удобнее всего кодировать информацию о тех или иных явлениях окружающей действительности. Хотя сами по себе они представляют из себя довольно упрощённые, гомогенные идеи и понятия, они безусловно являются отражением реальности, в которое каждый говорящий вкладывает свой смысл и привносит своё наполнение. Вслед за К. Юнгом мы полагаем, что, поскольку «человек всегда несет с собою всю свою историю и историю всего человечества»²²⁸, то набор ментальных констант, свойственных его национальному менталитету, определяет не только его интерес к тем или иным объектам и явлениям материального и идеального мира, но также в целом его мироощущение и восприятие окружающего мира. Таким образом, концепты – это как раз те ключевые для национального характера элементы, которые определяют его мировоззрение и ценностную парадигму. В нашем исследовании мы опираемся на те концепты английской нации, которые выделяет М.В. Цветкова в своей работе «Английское». Учёный выделяет следующие характерные для британской нации концепты, имеющие для жителей острова ключевое значение в их жизни: дом, свобода, приватность, честная игра, сдержанность, джентльменство, наследие, юмор и здравый смысл. Именно через эти концепты мы и проанализируем роман «Друд, или Человек в чёрном», поскольку, как нам кажется, именно на них и опирается Д. Симмонс при создании образа Чарльза Диккенса в своём произведении. Помимо этого, мы обращаемся к лингвокультурному типу «английский чудак», к которому безусловно можно отнести Диккенса в романе Д. Симмонса (разработкой данной проблемы занимается, в частности, Е.Г. Сатюкова²²⁹).

²²⁸ Юнг К. Психологические типы // URL: <http://www.lib.ru/PSIHO/JUNG/psytotypes.txt> (дата обращения: 07.09.2018)

²²⁹ Сатюкова Е.Г. Лингвокультурный типаж «английский чудак» в рассказе Грэма Свифта «Антилопа Хоффмайера» // Гуманитарные исследования. 2017. № 1(61). С. 51-54.

Главными героями произведения являются, как уже было сказано выше, писатели Уилки Коллинз, являющийся рассказчиком истории, и его друг, непосредственный начальник по литературным журналам «Круглый год» и «Домашнее чтение» и учитель (с чем, правда, сам повествователь активно не соглашается) Чарльз Диккенс. Долгие годы литературоведы, биографы и просто читатели бьются над загадкой последнего романа Чарльза Диккенса «Тайна Эдвина Друда». Это последняя работа великого английского писателя, которая не была им закончена: Диккенс умер, успев написать ровно половину задуманного (6 из 12 глав) и не оставив ни черновиков, ни каких бы то ни было подсказок относительно детективной развязки сюжета. Написаны различные продолжения романа, создано огромное количество гипотез относительно того, чем бы всё завершилось – однако в любом случае, правильный ответ узнать не дано, что и оставляет простор для догадок и творчества. Д. Симмонс создаёт мистический роман о том, при каких условиях, в каком состоянии и каким образом Диккенсом создавалась его последняя книга. Автор избирает, на наш взгляд, очень интересный путь: досконально изучив биографию Диккенса и близких ему людей, писатель не отходит от неё ни на шаг – но дополняет и заполняет её своим смыслом, то есть как раз и создаёт биографический миф. Отличие от классической биографии представляется в первую очередь в том, что данная версия интенционально художественна, то есть не претендует на объективность и полную правдивость, хотя Д. Симмонс делает акцент на её правдоподобности. Основными мифологемами, на которые опирается писатель при повествовании о Диккенсе, становятся «увлечение месмеризмом», «любовь к сцене и сценическим эффектам», «любовь к долгим прогулкам» и «Стэйплхерстская катастрофа», каждая из которых важна как в биографии самого Чарльза Диккенса, так и в нарративе американского автора, так как именно через них Д. Симмонс осмысляет жизнь, биографию и деятельность великого английского писателя.

Именно в Стэйплхерстской катастрофе лежит завязка сюжета. Это реально произошедшая железнодорожная катастрофа, в которую попал Чарльз

Диккенс ровно за 5 лет до своей смерти. Диккенс, а также его спутница Эллен Тернан и её мать были единственными людьми, кто абсолютно не пострадал в этом происшествии – их вагон, в отличие от других, не упал с моста. Это – факты, но факты, более ничем официально не дополненные, что даёт право другим людям интерпретировать их так, как им кажется верным. Д. Симмонс в романе дополняет эти факты вымыслом: спасая других и оказывая пострадавшим помощь, Диккенс встречает странного человека по имени Друд, который, как и он, подходит к искалеченным пассажирам для оказания помощи. Однако, как потом замечает Диккенс, каждый человек, к которому подходил Друд, умер на месте. Более того, Друду удаётся незаметно исчезнуть с места крушения поезда – и именно с этого момента у Диккенса развивается настойчивое желание, если не сказать – мания, отыскать Друда. Писатель начинает путешествовать по лондонским трущобам в надежде найти этого загадочного человека, посещает различные злочастные места и наркоманские притоны, исследует городскую канализационную систему, а затем все свои впечатления художественно перерабатывает и начинает работу над романом.

И в каждую минуту этих странных приключений рядом с Диккенсом находится его друг Уилки Коллинз. Но что самое главное, как мы уже отметили, именно из уст Коллинза мы и слышим всю эту историю – и это интересный приём Дэна Симмонса как писателя-мистификатора. Всем современникам Уилки Коллинза было известно его пагубное пристрастие к лаудануму – лекарству от головных болей на основе опиума. Причём с возрастом дозы потребляемого лекарства всё увеличивались и к концу жизни превышали максимально возможную норму потребления в десятки раз. И эта привычка Коллинза делает из него так называемого недостоверного рассказчика. Воспринимаемая нами информация подаётся не со стороны всезнающего автора, как это часто бывает, или со стороны заслуживающего доверия рассказчика, а от лица, в умственных, психических и физических силах которого можно усомниться. Такой приём выводит роман «Друд, или Человек в чёрном» за пределы фантастического жанра и делает его мистическим: всё

странности в поведении Диккенса, загадочные вещи, виденные мистером Уилки, даже сама связь романа Диккенса с его реальной жизнью может быть лишь следствием галлюцинаций и психических расстройств самого Коллинза, возникающих вследствие излишнего пристрастия того к лаудануму. И в итоге это приводит к тому, что разграничение реальности и вымысла становится делом даже не автора, а читателя (что особенно актуально в свете того, что узнавание, осмысление и расшифровка концептов является обязанностью как раз реципиента. Как пишет Н.В. Володина, «концепт обладает диалогической, коммуникативной природой. Он рассчитан на знания, память и воображение читателя. Спектр смыслов, который присутствует в текстовом поле концепта, по-своему воспринимается и интерпретируется реципиентом. Сохраняя в своем сознании внутреннюю форму, смысловое ядро концепта, читатель достраивает, реконструирует его благодаря собственному когнитивному опыту, собственным ассоциативным связям»²³⁰). Соответственно, именно на плечи реципиента ложится обязанность интерпретировать вкладываемые автором смыслы и трактовать его задумку через свои познания и предпочтения.

Синтез фактов и фантазии автора произведён настолько мастерски и органично, что порой бывает очень трудно определить, где же кончается реальность и начинается вымысел: к примеру, солидная часть романа посвящена спуску Диккенса и Коллинза в лондонскую канализацию, где, по их догадкам, находится жилище мистера Друда. Согласно историческим документам и сохранившимся до нашего времени планам этого сооружения, там действительно было множество боковых протоков, неиспользуемых по прямому назначению, ниш и тайных проходов, соединявших части городской канализации. Также, согласно многим историческим свидетельствам, в канализации на самом деле кипела жизнь – если представить себе Лондон середины XIX века, то подземная жизнь вряд ли окажется ощутимо хуже

²³⁰ Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения // URL: https://lib.rin.ru/book/koncepty-universalii-stereotipy-v-sfere-literaturovedeniija_natalja-vladimirovna-volodina/text/ (дата обращения: 07.09.2018)

наземной. Усомниться в фактологии Д. Симмонса нельзя, а все возможные дополнения или опущения – это свобода интерпретации.

Сам метод работы Д. Симмонса над этим романом можно описать следующим образом: писатель неукоснительно соблюдает факты и придерживается реальной действительности «от и до», но интерпретирует её по-своему в тех моментах и таким образом, что это нельзя опровергнуть фактологически, основываясь на каких-то документальных источниках. То есть, иначе говоря, Д. Симмонс берёт за основу так называемые *key points* (то есть ключевые точки) и уже на их основе выстраивает сюжет. Это нельзя назвать жанром *mock biography* (псевдобιοграфии), так как та полностью основывается на изначальной выдумке; это нельзя назвать документалистикой, ибо та не позволяет себе интерпретации фактов. Это синтез фактологии и творческого начала, это реальность, смешанная с вымыслом, что является одной из особенностей творческого почерка Дэна Симмонса. «Друд, или Человек в чёрном» – лишь одно из таких произведений, самое показательное и интересное для анализа, а на самом деле у писателя их больше – например, героем романа «Колокол по Хэму» является Эрнест Хемингуэй, одним из действующих лиц тетралогии «Гипериона» – английский поэт Джон Китс, про Марка Твена в «Кострах Эдема» и Генри Джеймса в «Пятом сердце» мы уже подробно писали в Первой главе. Вот что сам Д. Симмонс пишет об одном из подобных своих романов: «История, описанная в книге, правдива на 95 процентов. Данный роман является вымышленной реконструкцией покрытых тайной событий тех месяцев, но и то, что мы знаем наверняка, достаточно любопытно»²³¹. Эти слова относятся к роману «Колокол по Хэму», но можно с уверенностью сказать, что их справедливо относить к любой из вышеозначенных работ Д. Симмонса.

Прежде чем обратиться к концептам проявления «английскости», необходимо сделать ремарку насчёт того, почему в принципе мы относим данное явление к культурному коду. Каждая национальность обладает своей

²³¹ Симмонс Д. Колокол по Хэму. Примечания. М.: Эксмо, 2003. 544 с.

специфической культурой, которую по разнообразным признакам можно отграничить от других; справедливо и обратное утверждение, что любая культура характеризуется национальной спецификой и обладает национальным колоритом. Оба этих явления находятся в постоянном взаимодействии и взаимовлиянии. В связи с чем возникает вопрос, куда стоит относить писателей в качестве персонажей. Безусловно, каждый из них принадлежит к какой-то национальности, является носителем специфических для неё черт и обладает особым менталитетом, свойственным именно данной социальной группе. Но то, что каждый из них является творцом, делает их культурную значимость более важной и определяющей. В первую очередь писатели, художники и другие люди искусства остаются в человеческой исторической памяти как создатели того или иного произведения, а не как представители своего государства. Важнее вселенные и миры, ими созданные, идеи и смыслы, ими заявленные; а то культурное пространство, оставшееся после них, однозначно логичнее относить именно к культурным кодам. В свою очередь, писатели, становящиеся в творчестве Дэна Симмонса персонажами, сами становятся составляющими его культурного кода, поскольку, как мы уже говорили в теоретическом параграфе, они являются неотъемлемой частью писательского дискурса, переставая существовать как исторические личности и начиная функционировать по правилам, свойственным литературным персонажам.

Также снять данное возможное противоречие нам позволяет обращение к термину «лингвокультурный типаж», через призму которого мы рассматриваем Чарльза Диккенса как персонажа романа Д. Симмонса. Само это понятие было введено в русскую гуманитаристику В.И. Карасиком, который в своей работе характеризует его как «обобщённый образ представителя определённой социальной группы в рамках конкретной культуры, узнаваемый по специфическим характеристикам вербального и невербального поведения и выводимой ценностной ориентации»²³². Сам этот термин, возникший в русле лингвокультурологии, говорит прежде всего об уникальности сознания и

²³² Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс: моногр. Волгоград: Перемена, 2002. 447 с.

модели мира человека в зависимости от его национальной и культурной отнесённости. Именно присущие героям особенности и становятся для нас предметом анализа, поскольку через них мы можем наиболее полно и адекватно проанализировать персонажей.

Одним из самых характерных для английской литературы и культуры в целом является образ героя-чудака. Необходимо отметить, что традиция репрезентации данного типажа как типичного для английской культурной традиции уходит корнями в творчество эпохи Просвещения (к примеру, можно отметить в этом контексте Л. Стерна, Г. Филдинга и Т. Смоллета). Затем данный типаж укрепляется в общественном культурном сознании в XIX–XX вв. в романах Джейн Остин, Джерома К. Джерома – и самого Ч. Диккенса. В.И. Карасиком лингвокультурный типаж «английский чудака» рассматривается как «зафиксированное в языковом сознании представление о типовом поведении человека, отличающегося от других в рамках британского социума; это отличие предполагает соотнесение поведения такого человека с усреднённой нормой, отсутствие опасности с его стороны и снисходительно-шутливое отношение к нему»²³³. Говоря об этом образе, Е.А. Ярмахова подчеркивает, что «лингвокультурный типаж «английский чудака» является актуальным смысловым образованием в сознании как англичан, так и иностранцев, в той или иной мере знакомых с английской культурой»²³⁴. Таким образом, можно сказать, что герой-чудака становится одним из типических образов, репрезентирующих британскую культуру.

В первую очередь одним из главных компонентов концептосферы английского культурного мира является концепт «эксцентричность» («чуждачество»). Е.Г. Сатюкова указывает, что «понятие *eccentricity* подразумевает отклонение от нормы, от некоего условного центра или усреднённой модели поведения. Эксцентричность воспринимается как одна из

²³³ Карасик В. И., Ярмахова Е.А. Лингвокультурный типаж «английский чудака». М. : Гнозис, 2006. 240 с. С. 219.

²³⁴ Ярмахова Е.А. Лингвокультурный типаж "английский чудака". Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2004. 19 с. С. 18.

стереотипных характеристик английского национального характера»²³⁵. Необходимо обратить внимание, что чудачество не несёт в себе никакой негативной коннотации; это «социально неопасное нестандартное поведение»²³⁶, и к его носителям в британского менталитете существует традиция положительной рецепции и снисходительно-иронического отношения, ибо они не несут в себе вреда, и сама эксцентричность проявляется только в противопоставлении с тем, что принято считать нормой.

Именно таким перед нами предстаёт в романе сам Диккенс: он может броситься за Друдом, непонятно, существующим ли на самом деле, в опиумные курильни или отправиться за ним в Лондонские катакомбы посреди ночи. Он постоянно шутит, причём не всегда его шутки безобидны, но буквально детская непосредственность Диккенса не даёт окружающим его людям всерьёз обижаться. Привычки, поведение, образ жизни Диккенса – очень многое является признаками именно героя-чудака. В частности, для иллюстрации данного тезиса хотелось бы обратиться к одной из сцен поиска Друда, который Диккенс в компании с Коллинзом предпринимали. В тексте романа Чарльз показан наивно бесстрашным человеком, который не боится появляться в самых захудалых районах Лондона и беседовать с отверженными его жителями; в то же время он достаточно умен, чтобы понимать, что в случае реальной опасности (а от Друда таковой можно ожидать постоянно) им обоим будет нужна защита – и потому нанимает отставного полицейского Хэчери, который «при задержании мерзавца – дерзкого грабителя, среди бела дня нападавшего на пожилых дам в Уайтчепеле, – ненароком свернул преступнику шею»²³⁷, поэтому был вынужден уйти в отставку. Именно этот человек сопровождает писателей в наркоманский притон, в котором Диккенс надеется разузнать историю и местонахождение Друда. Чарльза не смущает

²³⁵ Сатюкова Е.Г. Лингвокультурный типаж «английский чудак» в рассказе Грэма Свифта «Антилопа Хоффмайера» // Гуманитарные исследования. № 1(61). 2017. С. 51-54.

²³⁶ Ярмахова Е.А. Лингвокультурный типаж "английский чудак". Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2004. 19 с.

²³⁷ Симмонс Д. Друд, или Человек в чёрном. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. С.79.

местоположение данного заведения, находящегося в одном из самых тёмных и опасных кварталов Лондона, не смущают и его обыватели – но всю грязную работу он поручает сыщику Хэчери, сам оставаясь незапятнанным и с чистой совестью. Интересует героя только одно (как раз в духе типажа чудака, у которых часто есть своя навязчивая идея, реализации которой подобные персонажи могут посвятить всю жизнь) – поиск Друда. Какими методами он будет осуществлён – неважно, поэтому, когда Хэчери дубинкой ломает пальцы владелице притона, отказывающейся отвечать на их вопросы, Диккенс остаётся спокоен и воспитан (об этом мы ещё подробнее скажем, отмечая джентльменство как один из ключевых концептов английской ментальности). А узнав от старухи, где прячется Друд, Чарльз и вовсе впадает в детский восторг: «Я взглянул на Диккенса. В глазах у него горел восхищенный и одновременно озорной огонек. Кажется, я уже упоминал, что Чарльз Диккенс был не из тех людей, рядом с кем хочется стоять во время зауспокойной службы: живущий в нем ребенок просто не мог удержаться от улыбки, от многозначительного взгляда, от лукавого подмига в самые неподходящие моменты. Порой мне казалось, что Чарльз Диккенс готов смеяться над всем подряд – священным ли, нечестивым ли. Я испугался, что и сейчас он начнет смеяться»²³⁸. Детская непосредственность, с которой главный герой воспринимает мир, не оставляет сомнения: он даже не отдаёт себе отчёта в том, что только что силой выбил признание из беспомощной старухи. Как типический герой-чудак, Диккенс достаточно оторван от реальности и видит её как-то по-своему, наивно и выборочно. Им движет идея-фикс, которой полностью подчинено его бытие, всё остальное же является досадными помехами на пути к достижению цели.

Также эксцентричность Диккенса проявляется через увлечение собственным расследованием не только с точки зрения конечного результата, но и в плане самого процесса. Диккенс получает удовольствие от преследования Друда и с радостью берётся за разгадывание любых загадок, которые подкидывает ему сам объект преследования или люди, встречающиеся

²³⁸ Симмонс Д. Друд, или Человек в чёрном. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. С. 98

на пути к нему. Д. Симмонс таким образом обыгрывает превращение великого писателя, освещавшего в основном социальные проблемы своей страны, в автора детектива («Друд» стал первым и последним детективным романом в его творчестве): именно интерес к детективному ремеслу, именно удовлетворение от мозгового штурма и разгадок тайн приводит Диккенса к тому, чтобы самому написать детектив. Например, путь, приводящий Уилки и Чарльза в лондонские катакомбы, соединённые с древней канализационной системой, прерывается встречей с Королём Лазарем, владельцем гораздо более элитного опиумного притона, скрывающегося в Подземном городе, и тот, не давая никаких прямых ответов на вопросы писателей, в числе прочего декламирует им стихотворение на французском языке. Коллинз, несмотря на то, что изучал французский, его не понимает, зато Диккенс с удовольствием расшифровывает послание и его связь с поиском Друда:

«— Разве вы не поняли? — удивился Диккенс. — Мне казалось, вы немного говорите по-французски.

Он остановился во мраке, прочистил горло и продекламировал:

Я ревностный приверженец порядка,

Но мне не по душе порядок здесь:

Он видимость имеет беспорядка.

Однако Бог, нас поселивший здесь,

Век не отменит своего порядка.

Я посмотрел сначала в одну сторону, потом в другую, на замурованные входы в древние кубиккулы. Дурацкий стишок не имел никакого — или почти никакого — смысла.

— Эти строчки вкупе с упоминанием об Уэллсе все проясняют, — продолжал Диккенс. — <...> Об Уэллсовском соборе, вне всяких сомнений, — сказал Диккенс, поднимая фонарь и вновь двигаясь вперед. <...> — Этот ярус катакомб, судя по всему, сооружен по плану некоего крупного собора — а именно Уэллсовского. То, что производит впечатление случайного и произвольного, на самом деле продумано и подчинено общему замыслу. Неф,

зал капитула, северный и южный трансепты, алтарь и апсида. Опиумный притон Короля Лазаря, например, как он любезно нам пояснил, располагается на месте, где в Уэллсовском соборе находится внутренний дворик. Кладбищенский склеп, через который мы проникли сюда, соответствует западной башне Уэллсовского собора. Минуту назад мы вернулись в южный придел нефа, а сейчас повернули в сторону восточного трансепта»²³⁹. Как мы видим, Диккенс, помимо общей эрудированности (хотя Коллинз в романе язвительно отмечает, что Чарльз не посещал университет и был самоучкой, чего стыдился), обладает достаточно специфическими знаниями в соборной архитектуре и очень легко их сопоставляет с загадочным стихотворением старого Лазаря, сразу же понимая, на что тот осуществил реминисценцию и как это поможет в путешествии по катакомбам. Игра в детектива в принципе начинает с течением времени всё больше влиять на героя: он всё больше расследует один, отказываясь от общества рассказчика, строит всё больше предположений относительно личности Друда, путей, которыми он творит свои преступления и его возможностей влияния на лондонский криминальный мир; беседует со всё большим количеством людей и даже наживает себе врага в лице отставного детектива Скотланд-Ярда из-за того, что отказывается делиться плодами своих изысканий. Безусловно, в том числе и в этом проявляется чудачество героя, который внезапно начинает совмещать писательское ремесло с работой детектива, не имея никакой специальной подготовки и оснований для этого.

Последняя составляющая часть биографического мифа о Диккенсе, на которую нам хотелось бы обратить внимание при осмыслении Чарльза как героя-чудака, – его увлечение месмеризмом. То, что английский писатель на самом деле интересовался вопросами гипноза, или «магнетического воздействия», как он сам это называл, не является секретом для широкой публики. Но это увлечение мистическим, непостижимым элементом становится очень важным сюжетообразующим мотивом в романе, поскольку первое же

²³⁹ Симмонс Д. Друд, или Человек в чёрном. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. С.131–132

упоминание месмеризма в произведении происходит в момент визита мистера Коллинза к своему другу в его поместье, где Диккенс, разбитый железнодорожной катастрофой и встречей с Друдом, упоминает самогипноз. В качестве одной из возможных разгадок романа данная версия является едва ли не самой правдоподобной: Диккенс, находясь в искорёженном поезде, только что чуть не расставшийся с жизнью и чуть не потерявший близких ему людей, переживает сильнейшее душевное и нервное потрясение, поэтому человек, встреченный им на месте крушения и подходящий к раненым, чтобы им помочь, в сознании Чарльза обретает демонические черты. Диккенс, всю жизнь практиковавший гипнотическое воздействие, оказывается так же ему подвержен, поэтому вполне возможно, что именно самогипноз становится отправной точкой в погоне за фантомом по имени Друд.

Отсылка к тому, что писатель занимался магнетическим воздействием, в тексте романа достаточно: «Диккенс давно уже успел рассказать всем своим друзьям и знакомым о продолжительной серии магнетических сеансов, которые он с маниакальным упорством проводил с «бедной» мадам де ля Рю. Он не упомянул никому из нас лишь об одном обстоятельстве (известном, впрочем, всем нам и без него): что сеансы гипноза с замужней и явно сумасшедшей дамой, происходившие в самые разные часы дня и ночи, вызвали у его жены Кэтрин такую ревность, что она – наверное, впервые за все годы супружества – взбунтовалась и потребовала, чтобы он прекратил курс лечения»²⁴⁰, «В пятидесятые годы все повально увлекались верчением столов, спиритическими сеансами, месмеризмом (который Диккенс не только признавал, но и усердно практиковал) и прочими подобными играми с незримыми энергиями. Диккенс верил в месмеризм, или, иначе, животный магнетизм, и в глубине души был суеверен»²⁴¹ и т.д. На протяжении романа мы неоднократно наблюдаем сцены, где Диккенс пытается ввести в магнетический транс самого Уилки, его жену, а в дальнейшем даже целые залы зрителей, приходящих на его чтения. Чарльз

²⁴⁰ Симмонс Д. Друд, или Человек в чёрном. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. С.35

²⁴¹ Симмонс Д. Друд, или Человек в чёрном. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. С.40

самостоятельно следит за установкой осветительных приборов, указывает, как должны стоять зрительные места и какой температуры должен быть воздух в зрительном зале – всё ради того, чтобы в нужный момент месмерическое воздействие повлияло на целую группу людей для наибольшего возможного эффекта от публичных чтений. Собственно, Диккенс сам признаётся, что его способности к гипнозу и Друд напрямую связаны: «Как вам известно, Уилки, я сам обладаю известными способностями (а по мнению иных, так и редким даром) в искусстве месмеризма. <...> Друд сказал, что признал во мне обладателя магнетической силы сразу, как только увидел меня на береговом откосе над местом чудовищной Стейплхерстской катастрофы. По словам Друда, он распознал во мне сей богоданный дар с первого взгляда, как в свое время дядя Амун распознал скрытые способности в нем самом, когда он был четырехлетним мальчонкой»²⁴². Подобный рьяный интерес к гипнозу и его возможностям воздействия на человеческое сознание (Диккенс в какой-то момент даже начинает думать, что Друд мог загипнотизировать его самого, чтобы он совершил убийство), удачно вписывается как в биографию английского писателя, так и в образ героя-чудака, который Д. Симмонс создаёт в своём произведении.

Если переходить к чертам английскости, которые многие исследователи выделяют, то первая из них оказывается неразрывно связана с типажом героя-чудака – это специфический островной юмор. Мы уже отмечали, что эксцентричность заключается в том числе в шутках и иронических высказываниях подобных персонажей, которые, впрочем, не несут в себе обидного подтекста и не стремятся навредить объекту насмешки, поскольку герои-чудаки существуют в несколько иных координатах относительно общепринятых. Как, на наш взгляд – абсолютно справедливо, отмечает М.В. Цветкова, «*humour* сочетается в английском со словом *sense*, которое несет в себе идею чувственного восприятия. Таким образом, чувство юмора для англичанина – такой же естественный и неотъемлемый способ освоения

²⁴² Симмонс Д. Друд, или Человек в чёрном. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. С.184–185

окружающего мира, как зрение, слух, обоняние, вкус и осязание»²⁴³. Именно по параметру наличия чувства юмора можно провести чёткое разграничение между двумя главными героями: Уилки никогда не шутит, только отпускает ядовитые замечания и саркастические (по крайней мере, так ему самому кажется) ремарки, в то время как Чарльз постоянно и шутит сам, и готов смеяться над шутками других и в принципе получать удовольствие от жизни. Например, он придумывает забавные и иронические прозвища домашним Уилки – его гражданской жене Кэролайн и её дочери Хэрриет, называя их «домовладельцем» и «дворецким соответственно». Постороннему человеку подобные прозвища могут показаться обидными, но Коллинз, знающий своего друга долгие годы, прекрасно осознаёт, что тот не имел в виду ничего плохого, так называя дорогих для Уилки людей: просто для того, чтобы не называть в разговоре при посторонних имена людей, с которыми Уилки не должен жить и, соответственно, не компрометировать их, Диккенс придумывает нейтральные названия, а что за ними скрывается – знают только они вдвоём. Эти же имена он использует и в личной переписке с мистером Коллинзом – хотя это и не помогает сохранить тайну от следящего за ними инспектора Филда. Особое отношение к приватности тоже является важнейшей чертой британской национальности, и Д. Симмонс неслучайно обращает читательское внимание на трепетное отношение Диккенса к ней. М.В. Цветкова об этом пишет: «Для английского национального сознания частная жизнь, приватность (privacy) и свобода (freedom) определяются друг через друга, составляя единое смысловое целое. Приватность является реакцией на скученность, желанием защитить личностное пространство, которое англичане ощущают почти физически как продолжение собственного тела и оберегают очень ревностно»²⁴⁴. С юмором Чарльз повествует своей дочери, Кейти, даже о неприятных вещах, явно наложивших отпечаток на его сознании: «Где-то к западу отсюда, на берегу

²⁴³ Цветкова М.В. Английское // Межкультурная коммуникация. Учебное пособие. Н. Новгород: Изд-во НГЛУ, 2001. С. 158–182.

²⁴⁴ Цветкова М.В. Английское // Межкультурная коммуникация. Учебное пособие. Н. Новгород: Изд-во НГЛУ, 2001. С. 158–182.

реки, находилась фабрика ваксы Уоррена, куда Диккенса отдали работать в детстве, как однажды рассказала мне Кейти. Неподражаемый упомянул ей о данном обстоятельстве почти шутливо, но у Кейти сложилось впечатление, что работа на фабрике была самым тяжелым в жизни отца испытанием, оказавшим сильное влияние на формирование его характера»²⁴⁵. Таким образом, мы можем сделать вывод, что некое наивное, почти детское отношение Диккенса к жизни напрямую связано с его чувством юмора и тем, что любые жизненные тяготы и невзгоды он старается воспринимать с позитивной точки зрения, никогда не теряя духа и всегда находя повод для смеха. В романе Д. Симмонса практически все диалоги, которые Чарльз ведёт с Уилки, сопровождаются словами «шутливо», «улыбаясь», «насмешливо» и т.д. Таким образом, с точки зрения речевой характеристики, лингвокультурному типу «английский чужак» свойственно использование иронии, насыщения речи юмористическими высказываниями в качестве специфической коммуникативной тактики. Единственная тема, не вызывающая у Диккенса радости – это Друд, поскольку тот посягает на самое главное, что есть у любого англичанина – его дом.

Особое внимание к образу дома является ещё одной характерной чертой английскости. Неслучайно английское понятие *home* означает не только дом как строение, но и имеет семантику «родина», «домашний очаг», «семья». Подобные значения имеют даже большую употребимость, поскольку дом, в котором ты не чувствуешь себя как в семье или как в родном месте, называется по-другому – *house*. На примере Диккенса в романе «Друд, или Человек в чёрном» это также хорошо можно проследить. У него есть несколько квартир в Лондоне и других городах (на некоторых из них он встречается с любовницей, Эллен), но домом для него становится Гэдсхилл. Это имение, которое Чарльз приобрёл в свете развода с супругой и в которое переехал после него, причём имение, обладающее серьёзной историей. Впервые Гэдский холм упоминается в трагедии Шекспира «Генрих IV», и Диккенс явно осознаёт связь между великим английским драматургом и местом своего нынешнего проживания, и,

²⁴⁵ Симмонс Д. Друд, или Человек в чёрном. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. С.316

как кажется, втайне надеется, что Гэдсхилл принесёт ему славу не меньшую, чем Барду. Но, помимо этого, данное строение ещё и тесно связано с детством Чарльза, самой счастливой его порой, проведённой по соседству в Рочестере, поэтому когда взрослый уже писатель увидел выставленное на продажу здание, которое в детстве показывал ему отец, он немедленно его приобрёл и вложил серьёзные средства в реставрацию и отделку дома, хотя он был больше похож на «скорее просто комфортабельный деревенский дом, нежели особняк в полном смысле слова»²⁴⁶. «В целом английский дом представляет собой микромодель острова: глухой забор, отгораживающий от внешнего мира, и кусок любовно возделываемой земли – маленький, ухоженный, окультуренный»²⁴⁷ – именно на эту архетипическую модель очень похоже поместье Диккенса. Только в нём он чувствует себя уверенно и спокойно, только здесь может комфортно писать и существовать (по контрасту с Коллинзом, который в принадлежащей ему квартире не чувствует себя как дома, ибо из-за пристрастия к лаудануму его постоянно преследуют галлюцинации в виде Зеленокожей женщины и Второго Уилки). Собственно, сам Коллинз замечает, насколько дом Диккенса похож на нечто идеальное: «Гэдсхилл-плейс производил впечатление веселого и безмятежного семейного гнезда, когда я прибыл туда прохладным сентябрьским днем в самом скором времени после визита инспектора Филда. Была суббота, поэтому дети и гости играли во дворе. Мне пришлось признать, что Гэдсхилл представляет собой идеальный образец уютного деревенского дома счастливого семейства»²⁴⁸.

Очень тесно с образом дома связаны понятия приватности и упорядоченности жизни: Диккенс в своём поместье имеет отдельный кабинет, в который никому нет входа, кроме домохозяйки, приносящей по расписанию чай; работает писатель также по расписанию – в день у него отведено определённое количество времени на написание новых глав к романам. Более

²⁴⁶ Симмонс Д. Друд, или Человек в чёрном. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. С.29

²⁴⁷ Цветкова М.В. Английское // Межкультурная коммуникация. Учебное пособие. Н. Новгород: Изд-во НГЛУ, 2001. С. 158–182.

²⁴⁸ Симмонс Д. Друд, или Человек в чёрном. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. С.163

того, по расписанию Чарльза должны существовать и все домашние: «в Гэдсхилле Диккенс неизменно работал с девяти утра до двух-трех часов пополудни, и все до единого в доме, члены семьи и гости, тоже должны были заниматься какими-нибудь делами в течение этого времени. Я часто наблюдал, как дочери Диккенса или Джорджина притворяются, будто вычитывают корректурные оттиски, пока писатель сидит в своем кабинете за закрытой дверью»²⁴⁹. Тщательно оберегаемое личное пространство также является одной из главных составляющих английскости.

Выводы по второй главе

Культурный код – вторичная знаковая система, в которой используются различные материальные и формальные средства для кодирования сюжетов, идей, вопросов и других необходимых для понимания нового текста смыслов предшествующих культурных памятников, артефактов, произведений и их формальных признаков, нарративов и прочих явлений. Культурный код мы понимаем как более широкое явление, чем типичную для литературы постмодернизма интертекстуальность. Интертекстуальные отсылки – цитаты, аллюзии и реминисценции – всегда более или менее легко узнаваемы, они создают ощущение интеллектуальной насыщенности текста, предлагают читателю радость игры в «узнавание» или постижения правил комбинаторики, монтажа этих цитат по образцу магистров «игры в бисер» Г. Гессе. Также не стоит объединять культурный код с гипертекстом, поскольку данное явление описывает, прежде всего, формальную сторону произведения, то есть структуру его создания и бытования. Культурный же код не является цитатой и не воспринимается читателем как простая отсылка; он становится неотъемлемым элементом новой художественной действительности, при этом претекст и новое творение взаимно влияют друг на друга: идеи, символы, смыслы текста предшествующей эпохи безусловно расширяют смысловое пространство

²⁴⁹ Симмонс Д. Друд, или Человек в чёрном. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. С.49

современного произведения, привнося в него вневременное значение, при этом новый текст обогащает понимание предыдущего, актуализируя заложенные в него вопросы и вынося поднимаемые в нём проблемы на общечеловеческий уровень.

Культурный код может бытовать в произведении на нескольких уровнях. Во-первых, художественные реальности претекстов выполняют миромоделирующую функцию в романах Д. Симмонса: художественный мир дилогии «Троя», состоящей из книг «Илион» и «Олимп», формируют «Илиада» Гомера и мир древнегреческой мифологии в целом, «В поисках утраченного времени» М. Пруста, «Буря» и сонетное творчество У. Шекспира, напрямую связанное с «Калибаном о Сетевосе» Р. Браунинга, а также «Ада, или Эротиада» В. Набокова.

Важнейшую роль культурная основа, неразрывно связанная с мифологическими нарративами, играет и в других романах Д. Симмонса: инуитская мифология частично формирует художественную реальность «Террора», гавайская – «Костров Эдема», индийская (находящаяся на промежуточной стадии между мифологией и религией) – «Песни Кали». Также знание литературного наследия А. Конана Дойла необходимо для более полного понимания и рецепции «Пятого сердца», где одним из двух главных героев является Шерлок Холмс.

Во-вторых, культурный код проявляется в жанровой гибридности романов Д. Симмонса. Возвращаясь к теории Лейдермана о двоичности многослойной знаковой системы художественного текста, согласимся на основе анализа текстов Д. Симмонса, что «художественный текст – это неживая, неорганическая система, обладающая способностью имитировать (миметировать) живую, органически саморазвивающуюся действительность»²⁵⁰. Функция жанров как культурных кодов – создание «сигнального контура», порождающую систему художественную. Доминанты

²⁵⁰ Лейдерман Н.Л. Текст и образ // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tekst-i-obraz> (дата обращения: 07.09.2018)

литературного жанра можно отнести к культурным кодам, поскольку они отсылают к литературным традициям, задают восприятие читателя, программируя его ожидания от текста на основе представлений о правилах того или иного жанра. Так, «Террор» написан на стыке исторического романа, криптоистории и дневниковой литературы; тот же жанр, относящийся к мемуарной литературе, соединяется с авантюрным романом и фэнтези и формирует романы «Костры Эдема»; «Друд, или Человек в чёрном» – гибрид криптоистории, биографического мифа на стыке с *mock biography* и детективом, и т.д.

В-третьих, в отдельный персонажный код, являющийся неотъемлемой частью кода культурного, следует выделить имена реально существовавших писателей, которые появляются в текстах романов Д. Симмонса. Подобные персонажи позволяют автору следовать мысли о том, что если художественную реальность создаёт гениальный разум, то она сама способна становиться реальностью, рождая новый мир. Эта идея последовательно реализуется автором от одного произведения к другому (например, Шерлок Холмс в романе «Пятое сердце» задаётся вопросом, является ли он настоящим, живым человеком или лишь персонажем, обретшим плоть из-за гениальности своего создателя – сэра Артура Конан Дойла). Героями разных романов Д. Симмонса становятся реально существовавшие писатели: Чарльз Диккенс и Уилки Коллинз («Друд, или Человек в чёрном»), Марк Твен («Костры Эдема» и «Пятое сердце»), Генри Джеймс («Пятое сердце»), Джон Китс (тетралогия «Гиперион»), Эрнест Хэмингуэй («Колокол по Хэму») и т.д. Использование этих имён неизбежно актуализирует весь пласт биографической, исторической, культурной информации, который связан с ними и является атрибутом эпохи, социального круга и окружающей действительности.

Подобная актуализация позволяет рассмотреть еще один ракурс «кодов прочтения» знаковых систем романов. Этот ракурс мы определим как дидактический в связи с другой ипостасью деятельности Дэна Симмонса. Он, будучи профессиональным писателем, является и профессиональным

преподавателем, причём и по сей день. В качестве преподавателя он выигрывал премии Колорадской Ассоциации Образования, более того, он является почётным доктором колледжа Уобаша. И Д. Симмонс в этой своей ипостаси как никто другой понимает проблемы современного образования – его поверхностность, стандартизованность, ориентацию на усреднённость как знаний, так и учащихся. В программу входят только сведения, необходимые для сдачи выпускных экзаменов, всё остальное игнорируется – подобные проблемы отмечаются и в российском образовании. Как преподаватель Д. Симмонс осознаёт, что подобная подача знаний – через игровую, художественную форму – приведёт к большему интересу и к лучшему усвоению, чем прочтение учебника. Быть может, ученик, никогда в жизни не слышавший имен Марка Твена, Генри Джеймса, Чарльза Диккенса, зато любящий фантастику, прочтёт романы Д. Симмонса – и ему станет интересно, кто же эти «загадочные персонажи», он сам попытается найти информацию и усвоить её, а ведь любому преподавателю прекрасно известно, что лучше всего воспринимается информация, к которой у учащегося есть интерес. Вот так в принципе не необходимый для сюжетной канвы персонаж выполняет важную познавательно-воспитательную функцию, заставляя читателей делать то, о чём шла речь выше – искать первоисточник, изучать всевозможные отсылки к другому времени, другим текстам, другим людям. Таким образом, дети смогут получать те знания, которыми их обделяет современное среднее образование, а взрослые – просто расширять свой кругозор.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современная литература всё сложнее вписывается в узкие рамки направлений, жанров, оригинальной национальной специфики и т.д. Более того, трудной задачей представляется дать определение явлению, когда не существует временной дистанции между самим явлением и изучающим его учёным. Проблема дифференцирования эпохи постмодерна от новой парадигмы восприятия мира осложняется появившейся в последние несколько десятилетий глобальной тенденции к синтезированию разных элементов. В условиях, когда литература утрачивает свою национальную обособленность, многие писатели наоборот обращаются к корням и стремятся постичь ускользающую природу своего народа/этноса/национальности. Д. Симмонс, будучи одним из ярких представителей современной литературы, именно таков: при всей мультижанровой природе своего творчества, не ограниченного определённым направлением или видом литературы, в своих произведениях неизменно обращается к тому, что конституирует родную для него американскую нацию, исследует, какие специфические её черты, концепты и стереотипы её определяют.

В данном исследовании был использован метод семиоэстетического анализа. Первичным его элементом является код, который понимается здесь как система знаков, которые можно рассматривать как маркеры, привлекающие внимание к определенной информации в литературном тексте. Эти знаки разнообразны. К ним относятся номинации предметов (вещей), которые непосредственно отсылают к той или иной национальной культуре, термины, связанные с профессиональной деятельностью, цитаты из произведений мировой культуры, имена персонажей – исторических личностей или широко известных литературных произведений, жанровые доминанты и т.д. Эти знаки стереотипичны по своей природе, так как отражают тот тип восприятия, который основан на длительном социальном и культурном опыте и воспринимается как единственно возможный, очевидный вариант.

Романы Дэна Симмонса насыщены этими знаками. Однако простой их перечень и даже объединение к системе не даёт понимания смысла – коды не означают полноценного описания и анализа текста. Они представляют собой первый знаковый уровень, первый слой знаковой системы художественного произведения. Подобные знаки расшифровываются читателем на основе элементарных фоновых знаний и создают в его сознании примитивный идеологический конструкт. Этот слой становится определенной сигнальной системой, приводящей в движение механизм создания художественных образов, а затем и художественной картины мира. Мы выделяем в качестве смыслообразующих уровни национальных и культурных кодов.

Чтобы наиболее полно рассмотреть функционирование национального кода в творчестве Д. Симмонса, мы обращаемся к разным романам на протяжении всего писательского пути: от самого раннего («Песнь Кали») через последующие («Костры Эдема», «Террор», «Флэшбэк») к одному из последних на данный момент – «Пятое сердце». При анализе обнаруживается, что кодирование национальных особенностей происходит при помощи апелляции к национальной идентичности, проявляющейся через стереотипы, концепты и универсалии, свойственные тому или иному этносу или народу, причём автор может как сознательно шифровать их в своём тексте, так и бессознательно обращаться к ним как к универсальным знаниям.

Важную для любой гуманитарной науки дихотомию «свой – чужой» американский писатель проецирует на исследование национальной отнесённости, и через эпизоды столкновения или взаимодействия родного с иным, другим выделяет, рассматривает и обобщает наиболее значимые для национальной идентичности и менталитета атрибуты и характеристики.

Прежде всего, в своих произведениях Д. Симмонс анализирует национальные стереотипы, чтобы выявить, действительно ли они являются правдивыми и характеризуют ту или иную нацию, либо же это устоявшиеся заблуждения, отражающие упрощенное и устаревшее восприятие какой-либо национальной культуры и мировосприятия (писатель исследует такие

стереотипы, как тесная связь исламского мира с религией или мексиканцев с наркотическим бизнесом, клановая структура с беспрекословным послушанием в Японии, повальная бедность в Индии, викторианский этический и моральный кодекс в Англии и т.п.). Помимо этого, в триумвират исследуемых явлений входят также концепты и универсалии, свойственные тому или иному этносу. К примеру, основополагающим для постижения менталитета нецивилизованных стран и этносов (Индии, гавайского и инуитского народа) становятся концепты мифологического сознания, веры в потусторонние силы, ритуалы, им посвящённые, отсутствие рациональности, жестокость и т.д.

Уже в первом своем романе «Костры Эдема» Дэн Симмонс пытается идентифицировать специфику нации американцев. Действие романа происходит на Гавайях, что позволяет многими способами обозначить национальный код туземного населения: от элементарного перечисления этнографических особенностей и воспроизведения мифов и легенд до глубокого погружения в мир гавайских народов. Последнее осуществляется за счет неожиданного приема – овеществления, буквального материального воплощения мифологических персонажей и ситуаций. Таким образом, автор создает художественный мир, в котором подлинность мира аборигенов противопоставлена легковесной абстрактности мышления белых американцев. Те персонажи, которые стремятся понять мир «Другого», становятся проводниками идеи автора. Иначе говоря, Д. Симмонс в этом романе выбирает единственно возможный для него и во всех дальнейших произведениях появляющийся метод – выявление национальной идентичности за счет противопоставления кодов одной нации другим. Национальные черты в романах Д. Симмонса кодируются через взаимодействие героев-американцев как с другими персонажами-представителями родной нации, так и с персонажами других национальностей; через отношение к природе, окружающему миру, искусству, архитектуре и т.д.; через идеи, верования, приметы, интеллектуальные абстракции, запечатлённые в национальной картине мира персонажей; через языковые особенности и т.п.

На более высоком, макроуровне противопоставление, необходимое для понимания своего национального «я», меняется на сопоставление, необходимое для сосуществования наций. Художественный мир произведений Дэна Симмонса уже в первом романе раскрывает авторский идеал. Согласно его воззрениям, позитивным является такое общественное устройство, при котором отдельные нации и народы находятся не в конфронтации, но в диалоге друг с другом, образуя в ментальном отношении «встречные течения».

Антиутопия «Флэшбэк» также композиционно, сюжетно и идеологически построена на противопоставлении. В данном случае речь идет о «качестве» национальной идеи. Мысль о превосходстве государств с более сильной национальной идеей наглядно демонстрируется на примере сопоставления двух азиатских стран, Японии и Китая, а также Всемирного Халифата и Мексики, противопоставленных России и США. Д. Симмонс, который родился и всю жизнь живёт в США, признаёт, что искусственно созданная молодая американская нация, невероятно быстро прошедшая стадии развития, обычно занимающие у других стран века, или пропустившая некоторые из них, не имеет никакой идеи, которая объединяла бы всех этих собранных под одним флагом людей. Идея антиутопии свидетельствует о том, что в этом случае Д. Симмонс гораздо более пессимистичен и помещает своих героев в условия надвигающегося апокалипсиса.

В отличие от национального, культурный код апеллирует не ко всей культуре человечества вообще, а к отдельным её артефактам, явлениям, произведениям и нарративам. Культурный код мы понимаем как более широкое явление, чем типичную для литературы постмодернизма интертекстуальность. Интертекстуальные отсылки – цитаты, аллюзии и реминисценции – всегда более или менее легко узнаваемы, они создают ощущение интеллектуальной насыщенности текста, предлагают читателю радость игры в «узнавание» или постижения правил комбинаторики, монтажа этих цитат по образцу магистров «игры в бисер» Г. Гессе. Интертекст может использоваться как форма проявления культурного кода, однако он, в отличие от кода, апеллирует только

к тексту, в то время как при помощи кода кодируются в том числе и внетекстовые реалии культуры. Культурный код не является цитатой и не воспринимается читателем как простая отсылка; он становится неотъемлемым элементом новой художественной действительности, при этом претекст и новое произведение взаимно обогащают друг друга: идеи, символы, смыслы текста предшествующей эпохи безусловно влияют на новое произведение, привнося в него вневременное значение, при этом новый текст обогащает понимание предыдущего, актуализируя заложенные в него вопросы и вынося поднимаемые в нём проблемы на общечеловеческий уровень.

Культурный код может существовать в произведении на нескольких уровнях. Во-первых, художественные реальности претекстов выполняют миромоделирующую функцию в романах: художественный мир дилогии «Троя», состоящей из книг «Илион» и «Олимп», формируют «Илиада» Гомера и мир древнегреческой мифологии в целом, «В поисках утраченного времени» М. Пруста, «Буря» и сонетное творчество У. Шекспира, напрямую связанное с «Калибаном о Сетевосе» Р. Браунинга, а также «Ада, или Эротиада» В. Набокова. Необходимо отметить, что в центре дилогии обнаруживается доминирование «шекспировского кода», так как дилогия вводит читателя в атмосферу шекспиризации в плане «стремления от единства к многообразию, от гармоничности и статики к дисгармонии, контрастам, движению, развитию». Особенно это касается концепции поэта как «гения», который наделяется чертами демиурга, творящего новый мир. Идея, что художественное произведение гениального создателя имеет миромоделирующий потенциал и способно творить собственную реальность, открывает пространство для различных приемов совмещения эстетической реальности с подлинной в постмодернистском романе и активно используется Д. Симмонсом во всем его творчестве.

Важнейшую роль культурная основа, неразрывно связанная с мифологическими нарративами, играет и в других романах Д. Симмонса: инуитская мифология частично формирует художественную реальность

«Террора», гавайская – «Костров Эдема», индийская (находящаяся на промежуточной стадии между мифологией и религией) – «Песни Кали». Также знание литературного наследия А. Конана Дойла необходимо для более полного понимания и рецепции «Пятого сердца», где одним из двух главных героев является Шерлок Холмс.

Во-вторых, культурный код проявляется в жанровой гибридности романов Д. Симмонса. Жанровые доминанты кодируют художественную систему, выполняя функцию «сигнального контура», задающего читательское восприятие текста в рамках определенного жанра. Так, «Террор» написан на стыке исторического романа, криптоистории и дневника; жанр дневника соединяется с авантурным романом и фэнтези в «Кострах Эдема»; «Друд, или Человек в чёрном» представляет собой соединение криптоистории, биографического мифа на стыке с *mock biography* и детектива, и т.д.

В-третьих, в отдельный персонажный код, являющийся неотъемлемой частью кода культурного, следует выделить имена реально существовавших писателей, которые появляются в текстах романов Д. Симмонса. Общим посылом здесь является неоднократно проявляющаяся мысль о том, что если художественную реальность создаёт гениальный разум, то она сама способна становиться реальностью, рождая новый мир. Эта идея последовательно реализуется автором от одного произведения к другому (например, Шерлок Холмс в романе «Пятое сердце» задаётся вопросом, является ли он настоящим, живым человеком или лишь персонажем, обретшим плоть из-за гениальности своего создателя – сэра А. Конан Дойла). Героями разных романов Д. Симмонса становятся реально существовавшие писатели: Ч. Диккенс и У. Коллинз («Друд, или Человек в чёрном»), М. Твен («Костры Эдема» и «Пятое сердце»), Г. Джеймс («Пятое сердце»), Дж. Китс (тетралогия «Гиперион»), Э. Хемингуэй («Колокол по Хэму») и т.д. Использование этих имён неизбежно актуализирует весь пласт биографической, исторической, культурной информации, который связан с ними и является атрибутом эпохи, социального круга и окружающей действительности.

Насыщая текст отсылками к культурному наследию иных наций и общемировой культуры, Д. Симмонс также стремится к интеллектуализации текста. Разнообразные номинации, чаще всего являющиеся поликодовыми (в лингвистическом понимании данного термина как соединения различных формальных кодов, вербальных и невербальных средств, элементов разных языков и др.²⁵¹), отсылают к информации из области культурологии, истории, религиоведения, философии и т.п., выполняют дидактическую функцию (поскольку по первой своей профессии автор является учителем), стимулируют познавательную деятельность читателя.

Все эти знаки, осознанно помещаемые Д. Симмонсом в свой текст в максимально возможном объёме, создают определённый гибрид из жанров, реальностей, персонажей, культурных и национальных особенностей и идентичностей, что работает как на повышение информативности текста и на его образовательные функции, так и на специфический авторский метод формирования своего художественного мира при помощи использования великих текстов предшествующих эпох. В совокупности они не только интеллектуально обогащают произведение, но выполняют все те же функции сигнальной системы, способствующей созданию основ художественного мира. Здесь мы имеем дело с содержательностью формы. Ее особенности, основанные на синтезе жанровых форм, специфических средств создания эстетической реальности, соответствуют общей идее «встречных течений» культуры так же, как и национальные коды.

Использование методики выявления кодовых систем в постмодернистском романе позволяет раскрыть его специфику как многоуровневого текста, выявить взаимодействие разнообразных кодов в его семиоэстетической целостности.

²⁵¹ Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учебное пособие. М.: Директ-Медиа, 2014. 266 с.

БИБЛИОГРАФИЯ

Тексты и источники:

1. Browning R. Caliban upon Setebos // URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43748/caliban-upon-setebos> (дата обращения: 07.09.2018)
2. Simmons D. Fires of Eden. Putnam Publishing Group, 1994. 399 p.
3. Simmons D. Ilium. HarperTorch, 2005. 752 p.
4. Simmons D. Olympos. EOS, 2006. 912 p.
5. Simmons D. Song of Kali. Bluejay Books, 1985. 311 p.
6. Simmons D. The Terror. Bantam, 2008. 944 p.
7. Twain M. Letters from the Sandwich Islands (Hawaii) // URL: <http://www.twainquotes.com/sduindex.html> (дата обращения: 07.09.2018)
8. Диккенс Ч. Тайна Эдвина Друда. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. 448 с.
9. Гомер. Илиада. Одиссея. М.: Альфа-книга, 2012. 1312 с.
10. Набоков В. Ада, или Эротиада. Семейная хроника. М.: АСТ, Фолио, 2005. 608 с.
11. Пруст М. В поисках утраченного времени. В сторону Свана. Под сенью девушек в цвету. М.: АСТ, 2011. 923 с.
12. Симмонс Д. Горящий Эдем. М.: ООО Фирма "Издательство АСТ", 1998. 512 с.
13. Симмонс Д. Друд, или Человек в чёрном. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. 832 с.
14. Симмонс Д. Илион. М.: АСТ: ЛЮКС, 2005. 670 с.
15. Симмонс Д. Олимп. М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. 798 с.
16. Симмонс Д. Песнь Кали; Костры Эдема: романы. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2009. 656 с.
17. Симмонс Д. Пятое сердце. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 640 с.
18. Симмонс Д. Террор. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2012. 816 с.
19. Симмонс Д. Флэшбэк. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2012. 560 с.
20. Симмонс Д. Чёрные холмы. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2011. 544 с.
21. Шекспир У. Буря. М.: Белый город, 2009. 224 с.

Научно-критическая литература:

22. Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма // URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/anders/index.php (дата обращения: 07.09.2018)
23. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на примере креолизованных текстов): Учебное пособие. М.: Издательский центр "Академия", 2003. 128 с.
24. Анцыферова О.Ю. Университетский роман Дж.М. Кутзее: постколониальная модификация жанра // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. №1. С. 72-78.
25. Анцыферова О.Ю. Университетский роман: жизнь и законы жанра // Вопросы литературы. 2008. № 4. С. 264-295.
26. Арнольд И.В. Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика. // Интертекстуальные связи в художественном тексте. Межвузовский сборник научных трудов. СПб: Образование, 1993. С. 4-12.
27. Барт Р. S/Z / Пер. с фр. Г.К. Косикова и В.П. Мурат. 3-е изд. М.: Академический Проект, 2009. 373 с.
28. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Тракаты, статьи, эссе. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 387-422.
29. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
30. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2010. 352 с.
31. Барт Р. От произведения к тексту //Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 413-423.
32. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
33. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 464 с.
34. Берестовская Д.С. Диалог культур: Восток и Запад // Мыслители XX века о культуре. Симферополь: ООО Издательство Типография «Ариал», 2010. С. 126–139.
35. Бичарова М.М. Идея толерантного отношения к "другому" как ценностный ориентир в современной английской и американской литературе // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 8 (22): в 2-х ч. Ч. II. С. 30-38.

36. Бичарова М.М. Концепт "другой" в современной англоязычной литературе (на примере романа М. Каннингема "Плоть и кровь") // Гуманитарные исследования. 2011. № 4 (40). С. 66-77.
37. Бичарова М.М. Типология "другого" и проблемы тождества и различия // Каспийский регион: политика, экономика, культура. 2013. № 2 (35). С. 251-264.
38. Боброва О.Б. История жанра дневника // URL: <http://bobrova.shagym.ru/publikaczii.html> (дата обращения: 07.09.2018)
39. Болдырева Т.В. Типология культурных кодов в драматургии Л.Н. Андреева: Автореф. дисс. ... канд. филол. н. Самара, 2008. 19 с.
40. Бондаренко Л.В. Лингвокультурный типаж «английский чужак» в романе Ника Хорнби «Мой мальчик» // Иностранные языки: лингвистические и методические аспекты. №33, 2015. С. 247–252.
41. Бронич М.К. Правда и вымысел в романе Пола Остера "Невидимое": американская и европейская традиции // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2-2. С. 45-50.
42. Бронич М.К. Роман Дэвида Лоджа о Герберте Уэллсе: жанровая специфика и повествовательные стратегии // Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи Коллективная монография. Нижний Новгород, 2017. С. 326-336.
43. Бронич М.К. Роман Шеннон Селин "Наполеон в Америке": документ в альтернативной истории // Филология и культура. 2016. № 2 (44). С. 205-210.
44. Буевич А.А., Маслова В.А. Код культуры сквозь призму концептуальной метафоры "контейнер" // VIII Машеровские чтения Материалы международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. Министерство образования Республики Беларусь, Учреждение образования "Витебский государственный университет имени П. М. Машерова". 2014. С. 145-147.
45. Букина Н.В. К вопросу методологии исследования культурных кодов // Вестник Бурятского государственного университета. № 14, 2010. С. 232–237.
46. Букина Н.В. Культурный код как язык культуры // Вестник Читинского государственного университета. № 2 (47), 2008. С. 69–73.
47. Букина Н.В. Особенности современного мифологического мышления как формы культурного кода // Вестник Читинского государственного университета. № 2 (53), 2009. С. 16–20.
48. Бутенина Е.М. Гибридная идентичность как литературная проблема: на материале китайско-американской женской прозы XX века. Автореф. дис.... канд. филол. наук. . М., 2006. 25 с.
49. Бхабха Х. Местонахождение культуры // Перекрестки. Журнал исследований восточно-европейского пограничья. 2005. № 3-4. С. 161–192.

50. Ващенко А.В. Америка в споре с Америкой: (Этнич. лит. США). Москва: Знание, 1988. 63 с.
51. Введение в литературоведение: Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа Академия, 1999. 556 с.
52. Вежбицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. Вып.8. Лингвистика текста. М., 1978. С. 402-421.
53. Виноградов В.В. О художественной прозе. М.-Л.: Наука, 1930. 186 с.
54. Виролайнен М. Н. Культурный герой нового времени // Легенды и мифы о Пушкине: сб. ст. / под ред. М. Н. Виролайнен (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН). СПб., 1999. С. 329-349.
55. Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения // URL: https://lib.rin.ru/book/koncepty-universalii-stereotipy-v-sfere-literaturovedenija_natalja-vladimirovna-volodina/text/ (дата обращения: 07.09.2018)
56. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 140 с.
57. Гейзер М.М. Русско-еврейская литература XX века. Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2001. 299 с.
58. Геллнер Э. Нации и национализм // URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1019915> (дата обращения: 07.09.2018)
59. Геращенко А.М. Авторская представленность вставных текстов // Язык и межкультурная коммуникация: сборник статей I Международной конференции. 23 января 2007 г., г. Астрахань / сост. О.Б. Смирнова. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2007. С. 118-120.
60. Геращенко А.М. Функции вставного текста в организации системы нарратива // Системное и асистемное в языке и речи: Материалы Международной научной конференции (Иркутск, 10-13 сентября 2007 г.) / Под ред. М.Б. Ташлыковой. Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2007. С. 672-677.
61. Гуманова Т.С., Сомова Е.В. Образы Чарльза Диккенса и Уилки Коллинза в романе Д. Симмонса «Друд, или Человек в чёрном» // Русско-зарубежные литературные связи: сборник статей по материалам VII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Н. Новгород: ФГБОУ ВПО НГПУ им. К. Минина, 2017. С. 185–194.
62. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. М.: Айрис-Пресс, 2016. 560 с.
63. Данилкин Л. Америка индейцев и привидений // URL: <http://www.afisha.ru/book/1884/review/392700/> (дата обращения: 07.09.2018)
64. Джененко О.В. Эпистемологическая характеристика чудака как чужого // Каспийский регион: политика, экономика, культура. № 4 (49), 2016. С. 197–203.

65. Дмитриева О.А. Лингвокультурный типаж с позиции культурных ценностей // Известия ВГПУ. № 2 (15), 2006. С. 29–35.
66. Долгиева М.Б. Влияние традиций Уильяма Фолкнера на творчество Тони Моррисон // Современные инновации: фундаментальные и прикладные исследования Сборник научных трудов по материалам VIII Международной научно-практической конференции. 2018. С. 58-62.
67. Долгиева М.Б. К актуальным проблемам поиска героя в афроамериканской литературе 70-80-х гг. XX века / Вестник Ингушского научно-исследовательского института гуманитарных наук им. Ч.Э. Ахриева. 2015. № 1. С. 51-57.
68. Дронова Т.И. Категория жанра в современном литературоведении (к проблеме идентификации историософского романа) // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2012. С. 49–57.
69. Елистратова А. Предисловие к книге Генри Джеймса "Повести и рассказы" // URL: http://royallib.com/read/dgeyms_genri/predislovie_k_knige_dgeyms_genri_039povesti_i_rasskazi039.html#0 (дата обращения: 07.09.2018)
70. Желтова Н.Ю. Проза первой половины XX века: поэтика русского национального характера: Дис. . докт. филол. наук. Тамбов, 2004. 424 с.
71. Жилина М.Ю. Метасюжет судьбы лирического героя в поэзии С.А. Есенина: основные культурно-художественные коды и мотивные комплексы. Дис. ... к. филол. н. Омск, 2006. 211 с.
72. Жирмунский В. Избранные труды. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. 407 с.
73. Жирмунский В.М. Избранные труды. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1979. 495 с.
74. Земсков В.Б. Образ России на «переломе» времён // URL: http://www.nrgumis.ru/articles/archives/full_art.php?aid=37&binn_rubrik_pl_articles=238 (дата обращения: 07.09.2018)
75. Золян С.Т. О семантике поэтической цитаты // Проблемы структурной лингвистики. 1985-1987. М.: Наука, 1989. 398 с.
76. Зубов А.А. Жанр как диалог: современная теория жанров // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/118/z34.html> (дата обращения: 07.09.2018)
77. Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе. Н.Новгород: «Деком», 2001. 167 с.
78. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.
79. Ильин И.П. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы): концепции, школы, термины. Энциклопедический

- справочник / под ред. Ильина И.П., Цургановой Е.А. М.: Интрада – ИНИОН, 1999. 320 с.
80. Ильин И.П. Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты // Проблемы современной стилистики. Сборник научно-аналитических трудов. М.: ИНИОН, 1989. С. 186-207.
81. Каминг Уолтерс Дж. Ключи к роману Диккенса «Тайна Эдвина Друда». СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. С. 351–425.
82. Карабаева А.Г. О методологическом потенциале компаративистских исследований. URL: <https://articlekz.com/article/8299> (дата обращения: 07.09.2018)
83. Карабаева Е.М. Этнический компонент в рассказах Вуди Аллена / Филологические науки в МГИМО. 2015. № 4. С. 134-141.
84. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс: моногр. Волгоград: Перемена, 2002. 447 с.
85. Карасик В.И., Ярмахова Е.А. Лингвокультурный типаж "английский чужак". М.: Гнозис, 2006. 240 с.
86. Карасик О.Б. "Жалость" Тони Моррисон: идейно-художественное своеобразие романа // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2010. № 2 (20). С. 152-155.
87. Карасик О.Б. Американские национальные стереотипы в романах Майкла Чабона // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2-2. С. 93-98.
88. Карасик О.Б. Взаимодействие национального и этнического в романах Филипа Рота // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2009. № 1 (16). С. 50-53.
89. Карасик О.Б. Взаимодействие расового и этнического компонентов в современной литературе США // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2010. № 1 (19). С. 64-68.
90. Карасик О.Б. Еврейская литература в контексте мультикультурной литературы США / От Библии до постмодерна. М.: Издательство «Книжники», 2009. С. 404-409.
91. Карасик О.Б. Еврейская литература США на рубеже XX–XXI веков: в поисках идентичности: монография. Казань: РИЦ «Школа», 2015. 308 с.
92. Карасик О.Б. От "американской мечты" к "американской трагедии": трилогия Филипа Рота // Филология и культура. 2011. № 2 (24). С. 166-171.
93. Кармин А.С. Философия культуры в информационном обществе: проблемы и перспективы // Вестник Российского философского общества. 2005. № 2(34). С. 49.

94. Кафанова О.Б. Национально-культурные коды: дефиниции и границы // URL: http://www.loiro.ru/files/users_932_ok2.doc (дата обращения: 07.09.2018)
95. Кловский Д.Д. Теория передачи сигналов. М.: Связь, 1984. 376 с.
96. Ковалёв Ю.В. Послесловие к роману Г. Мелвилла "Моби Дик, или Белый кит" // URL: http://www.e-reading.club/chapter.php/38385/188/Melvill_-_Mobi_Dik,_ili_Belyii_Kit.html (дата обращения: 07.09.2018)
97. Ковшова М.Л. Анализ фразеологизмов и коды культуры // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2008. № 2. Т. 67. С. 60–65.
98. Колесников А.Ю. Восток и запад в произведениях Салмана Рушди и Грэма Джойса // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2-2. С. 105-111.
99. Колесников А.Ю. Ирония и контраст как инструмент деконструкции национального мифа (на материале романов Грэма Джойса) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2-3. С. 70-73.
100. Колесников А.Ю. Ирония и контраст как элемент деконструкции национального мифа (на материале романов Грэма Джойса) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. №2-3. 2014. С. 70-73.
101. Колесников А.Ю. К вопросу о соотношении мифа и метафоры в когнитивной поэтике (на материале романов Грэма Джойса) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 6-2. С. 270-273.
102. Колесников А.Ю. Экзистенциальная основа мифа в романах Грэма Джойса // Yearbook of Eastern European Studies. 2016. № 6. С. 169-177.
103. Колесова О.В. Проблема ментальности в контексте современной культуры (организмический и организационный подходы) // История и современность. Волгоград: Учитель, 2005. № 1. С. 176–188.
104. Комлев А.Е. Философский анализ проблемы другого: онтологический аспект: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Саратов, 2006. 18 с.
105. Коновалова Ж.Г. «Американская мечта» в художественно-документальной литературе США второй половины XX века: Дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2009. 188 с.
106. Кончакова С.В. Проблема национальной идентичности в позднем творчестве Ч. Диккенса: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2011.
107. Королева О.А. К проблеме национального литературного характера в английском постмодернистском романе // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. № 2-2, 2015. С. 112–116.
108. Королева О.А. Синтез документального и художественного начал в романе Д. Эдмондса, Дж. Айдиноу «Кочерга Витгенштейна. История десятиминутного спора между двумя великими философами» // Античность – Современность (вопросы филологии). Донецк: ДНУ, 2017. С. 207–217.

109. Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст // Ролан Барт. S/Z. 3-е изд. М.: Академический Проект, 2009. С. 5-45.
110. Кравинская Ю.Ю. Формирование постколониальности в литературе: теоретический аспект / Современные гуманитарные исследования. № 2(81). 2018. С. 59-63.
111. Краткая литературная энциклопедия в 9 томах. Т. 4. Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1967. 1024 с.
112. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // URL: <http://www.philology.ru/literature1/kristeva-00.htm> (дата обращения: 07.09.2018)
113. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. 656 с.
114. Куделин А.Б. Взаимосвязи литератур Востока и Запада: от Средних веков к Новейшему времени // День знаний в университете: 1 сентября 2016 года. СПб.: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2016. С.20–27.
115. Кузьмина Н.А. Интертекстуальный компонент в структуре языковой личности // Язык. Человек. Картина мира: Материалы Всероссийской научной конференции. Ч. 1. Омск: Омск. гос. ун-т, 2000. С. 107-111.
116. Куропятник А.И. Мультикультурализм: Идеология и политика социальной стабильности полиэтнических обществ // Журнал социологии и социальной антропологии. 2000. Т. 3. № 2. С. 52–66.
117. Курчатова Н. "Террор" Дэна Симмонса // URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/1906/?expand=yes#expand> (дата обращения: 07.09.2018)
118. Лав Н. Когниция и языковой миф // *Studia Linguistica Cognitiva*. 2006. Вып. 1. М.: Гнозис, 2006. С. 105-134.
119. Леви-Стросс К. Мифологии: в 4 т. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. Т. 1. 390 с.
120. Лейдерман Н.Л. Текст и образ // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tekst-i-obraz> (дата обращения: 07.09.2018)
121. Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Екатеринбург: УГПУ, 2010. 904 с.
122. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. 525 с.
123. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиосфера – История. М.: «Языки русской культуры», 1996. 464 с.
124. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Прогресс, 1992. 272 с.
125. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство СПб, 2000. 704 с.
126. Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы. Тарту, 1970. Вып. 1. 106 с.

127. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: «Искусство – СПб», 1998. С. 14–285.
128. Луков Вл. А. Шекспиризация // URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/lukov-shekspirizaciya.htm> (дата обращения: 07.09.2018)
129. Львова М.А. Сущность и содержание феномена национальной идентичности в современных философских, социальных и политических теориях: Дис. ... канд. филос. наук. Архангельск, 2004. 188 с.
130. Мазенова М.В., Шарыпина Т.А. Грани немецкой ментальности и поиски национальной идентичности в социокультурном контексте Германии на рубеже XXI века // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: филология, педагогика, психология. № 2, 2018. С. 59–69.
131. Мазенова М.В., Шарыпина Т.А. Поиски самоидентичности и традиции литературной классики в романах У. Телькампа ("Башня"), Л. Зайлера ("Крузо") // Культура и текст. № 1, 2018. С. 78–90.
132. Маричик Ю.А. Море чёрных чернил. Текст, театр, фильм: к проблеме гибридности в творчестве Маргерит Дюрас. М.: РГГУ, 2012. 299 с.
133. Маркова Т.Н. Проза конца XX века: Динамика стилей и жанров. Материалы к курсу истории русской литературы XX века. Челябинск, 2003.
134. Мартьянова С.А. Персонаж в художественной литературе: учеб. пособие. Владимир: Изд-во ВлГУ, 2014. 84 с.
135. Мелетинский Е.М. Проблемы сравнительного изучения средневековой литературы (Запад/Восток) // URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Article/melet1.php (дата обращения: 01.11.2018)
136. Меньщикова М.К. Античная история и национальный миф в трагедиях Кристиана Дитриха Граббе // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. № 6, 2015. С. 174–179.
137. Меньщикова М.К. Жанровый синтез в драматургии Фридриха Геббеля (к 200-летию писателя) // Российский гуманитарный журнал. Т. 2. № 2, 2013. С. 174–178.
138. Меньщикова М.К. Национальный миф в немецкой драматургии 30-70 гг. XIX века // Российский гуманитарный журнал. Т. 5. № 1, 2016. С. 52–57.
139. Мечковская Н.Б. Семиотика. Язык, природа, культура. 2-е изд., испр. М.: Академия, 2007. 432 с.
140. Митрошенков О.А. Философия: учебник // URL: http://polbu.ru/mitroshenkov_philosophy/ (дата обращения: 07.09.2018)
141. Моль А. Социодинамика культуры. М.: Прогресс, 1973. 406 с.
142. Назмеева Н. И. Особенности функционирования национальных стереотипов в английской литературе конца XX века (на примере романа Иэна

- Макьюэна «Невинный, или Особые отношения») // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сборник статей по материалам III Всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием (8 февраля 2013 г.). Ч. 2. Екатеринбург: УрФУ, 2013. С. 177-183.
143. Наумчик О.С. Принципы мифологизации в романе Нила Геймана «Американские Боги» // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. № 7-1 (160), 2016. С. 105–108.
144. Национальные коды в европейской литературе XIX-XXI веков: коллективная монография. Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2016. 677 с.
145. Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность: коллективная монография. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2018. 626 с.
146. Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи: коллективная монография. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского, 2017. 611 с.
147. Несмелова О.О., Зуева Е.В. Записки натуралиста как жанр художественно-документальной литературы // Филология и культура. 2016. № 4 (46). С. 243–249.
148. Несмелова О.О., Карасик О.Б. Образ Анны Франк в массовой культуре: фикционализация личности // Филология и культура, 2014. № 3 (37). С. 157–162.
149. Несмелова О.О., Коновалова Ж.Г. Концепция творческой личности в литературе нон-фикшн // Филология и культура. 2015. № 3 (41). С. 238–241.
150. Никифоров А.А. Афроамериканская литература о Второй мировой войне в историко-социальном контексте // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. 2013. № 10. С. 22-26.
151. Новикова В.Г. Британский социальный роман в эпоху постмодернизма. Нижний Новгород: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2013. 369 с.
152. Новикова В.Г. Проблема национальной идентичности в британской «околофутбольной» литературе // Филология и культура. № 4 (30), 2012. С. 143–147.
153. Новикова В.Г. Традиция романа воспитания в постмодернистском романе Джулиана Барнса «Англия, Англия» // Грехнёвские чтения: словесный образ и литературное произведение, 2010. С. 176–180.
154. Носикова Д.В. Проблема «другого» в повести Алана Лелчука «На своём поле» // Пушкинские чтения-2016. Художественные стратегии классической и

новой литературы: жанр, автор, текст. Материалы XXI международной научной конференции. 2016. С. 320-325.

155. Носикова Д.В. Спорт и литература как два объединяющих начала в американской культуре // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. № 28. 2014. С. 95-105.

156. Павлова О.А. Столкновение колониального и постколониального пространства в романе К. Исигуро «Остаток дня» / Профессиональное образование и общество. № 1(21). 2017. С. 141-147

157. Панова О.Ю. "Соединенноштатовец": Уильям Карлос Уильямс в поисках "американской реальности" // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2011. № 2. С. 69-77.

158. Пенцова М.М. Проблема культурного кода в семиотике Ю.М. Лотмана // Вестник МГИМО Университета. 2013. № 3 (30). С. 226-228.

159. Пименова М.В. Коды культуры и принципы концептуализации мира // *Studia Linguistica Cognitiva*. Вып. 1. М., 2006. С. 172-186.

160. Полосина Л.В. Влияние новоанглийского пуританизма на формирование "американскости" // Инновационные процессы и технологии в современном мире. 2015. № 1 (3). С. 23-26.

161. Полуяхтова И.К. Национальные коды в драме Пиранделло (к 150-летию Луиджи Пиранделло) // Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность: коллективная монография. Нижний Новгород: ООО Издательство «Деком», 2018. С. 433–443.

162. Пономарева А.А. Литературные сюжетные коды в беллетристике 1850-х годов. Дис. ... к. филол. н. Новосибирск, 2017. 196 с.

163. Попова М. К. Проблема национальной идентичности и литература. Вестник ВГУ. Серия 1, Гуманитарные науки. 2001. N. 2. С. 45-46.

164. Попова М.К. Национальная идентичность и ее отражение в художественном сознании. Воронеж. 2004. 169 с.

165. Пospelов Г.Н., Николаев П.А., Волков И.Ф. и др. Введение в литературоведение // URL: <https://scibook.net/teoriya-literaturyi-istoriya/natsionalnoe-svoeobrazie-literaturyi-46535.html> (дата обращения: 07.09.2018)

166. Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. и науч. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. 1040 с.

167. Потапова (Наумчик) О.С. Поиски Святого Грааля как элемент британского национального кода ("Король-рыбак" Т. Гиллиама) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. № 2-3, 2014. С. 120–125.

168. Почкай Е.П. Виды «ложного» нарратива в научно-популярной документалистике // Век информации. № 2, 2016. С. 142–144.

169. Проблема национальной идентичности в литературе и гуманитарных науках XX века: Лекции и материалы Зимней школы (Воронеж, 24 янв.–4 февр. 2000 г.) / отв. ред. М.К. Попова. Воронеж: ЦЧКИ, 2000. Т. 2. 203 с.
170. Прощина (Нефедова) Е.Г. «Неужели всегда нужно быть настолько немцем?»: иронический контекст немецкой идентичности в романе Д. Кельмана «Измеряя мир» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. № 6-2, 2011. С. 561–564.
171. Пушкарёв Л.Н., Пушкарёва Н.Л. Ментальности (менталитет) // URL: http://encyclopaedia.big.ru/enc/liberal_arts/MENTALNOSTI_MENTALITET.html (дата обращения: 07.09.2018)
172. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.
173. Режабек Е.А., Филатова А.А. Когнитивная культурология: учебное пособие. СПб.: Алетейя, 2010. 316 с.
174. Резник В.А. Лингвокультурный типаж в системе научного знания // Модернизация культуры: идеи и парадигмы культурных изменений: Материалы международной научно-практической конференции: в 2 частях. Самара: Самарский государственный институт культуры, 2013. С. 274–277.
175. Ремаева Ю.Г. «Английскость» в творчестве Сью Таунсенд (на примере «Дневников Адриана Моула») // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. № 2-2, 2015. С. 193-197.
176. Руднев В. Словарь культуры 20 века. М.: Аграф, 1999. 384 с.
177. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 2009. 544 с.
178. Русскоязычная литература в контексте славянской культуры: проблемы национальной идентичности. Томск: Национальный исследовательский Томский государственный университет, 2011. 310 с.
179. Сальникова Е.В. «Докумиф», или погони за реальностью // Наука телевидения. № 11, 2014. С. 48-84.
180. Сатюкова Е.Г. Английскость в мультикультурном контексте сборника рассказов Грэма Свифта "Уроки плавания" // Гуманитарные исследования. 2015. № 3 (55). С. 74-78.
181. Сатюкова Е.Г. Концептосфера английскости в сборнике рассказов Г. Свифта "Уроки плавания" // Гуманитарные исследования. 2012. № 2 (42). С. 252-255.
182. Сатюкова Е.Г. Лингвокультурный типаж «английский чудак» в рассказе Грэма Свифта «Антилопа Хоффмайера» // Гуманитарные исследования. 2017. № 1(61). С. 51-54.

183. Сидорова О.Г. Азиатский «акцент» в современной литературе США / Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2007. Т. 53. № 14. С. 242-252.
184. Сидорова О.Г. Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании. Екатеринбург: Изд. Урал. ун-та, 2005. 262 с.
185. Смирнов И.П. Олитературенное время. (Гипо) теория литературных жанров. СПб: Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, 2008. 264 с.
186. Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа. СПб.: СПбГУ, 1995. 193 с.
187. Степаненко О.А. Национальная идентичность как сюжет немецкой художественной литературы // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, 2011. Т. 1, № 1. С. 193-201.
188. Степанова Н.И. Интертекстуальность и интермедиаальность в текстах культуры. Обсерватория культуры. 2012. № 3. С. 110-115.
189. Степанова Н.И. Коды культуры: семиотический и культурологический аспекты // Идеи и идеалы. 2012. Т. 2. № 1. С. 130-136.
190. Стулов Ю.В. Переосмысление истории в современном афроамериканском романе // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. № 12. 2010. С. 140-154
191. Субботин М.М. Гипертекст. Новая форма письменной коммуникации // Итоги науки и техники. Сер. "Информатика". М. 1994. Т. 18. 403 с.
192. Суворова П.Е. Конструирование культурных миров и языковая картина мира // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 78. С. 143-154.
193. Суворова П.Е. Культурный код стихотворной речи в социокультурном пространстве // Вестник Самарского муниципального института управления. 2012. № 1 (20). С. 133-139.
194. Супрун А.Е. Текстовые реминисценции как языковое явление // Вопросы языкознания. 1995. № 6. С. 17–29.
195. Таланова А.Н. Проблема культурного концепта "английскость" в драматургии Г. Пинтера // Грехнёвские чтения: сборник научных трудов, 2005. С. 58–62.
196. Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2011. 256 с.

197. Тер-Минасова С. Г. Личность и коллектив в языках и культурах // Вестник Московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2003. Т. 19. № 2. С. 7.
198. Тлостанова М.В. Жить никогда, писать неоткуда. Постсоветская литература и эстетика транскulturации. М.: УРСС, 2004. 416 с.
199. Тлостанова М.В. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М.: ИМЛИ РАН "Наследие", 2000. 400 с.
200. Тойнби А.Дж. Исследование истории: В 3 т. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та: «Издательство Олега Абышко», 2006. 1333 с.
201. Толкачёв С.П. Гибридная образность в русской и английской постколониальной литературе / Филология и культура. №2 (48). 2017. С. 193-200.
202. Толкачев С.П. Мультикультурный контекст современного английского романа. Дис.... д. филол. наук. М., 2003. 381 с.
203. Толкачев С.П. Проблемы гибридной идентичности в современной мультикультурной литературе // Знание. Понимание. Умение. №2. 2013. С. 177-182.
204. Толкачев С.П. Смещение культур и чуждых этических систем как источник тематики постколониальных романов // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2015. №2-2. С. 248–254.
205. Толстая С.М. К понятию культурных кодов // URL: <http://www.rastko.rs/rastko/delo/13594> (дата обращения: 07.09.2018)
206. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие. М.: Аспект-пресс, 1996. 334 с.
207. Тороп П. Проблема интекста. – Труды по знаковым системам XIV. Текст в тексте. Ученые записки Тартуского госуниверситета. Тарту, 1981. Вып. XIV (567). С. 33-44.
208. Трофимова Е.Б. Статус языка в концепции У. Матураны // *Studia Linguistica Cognitiva*. Вып. 1. М.: Гнозис, 2006. С.20–30.
209. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Издательский центр «Академия», 2009. 336 с.
210. Фарино Е. Введение в литературоведение: учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 640 с.
211. Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Изв. РАН. Сер. лит. и языка. 1998. Т. 57. № 5. С. 25–38.
212. Федоров А.А. Литература постмодернизма конца XX века: человек в мире современной культуры // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/literatura-postmodernizma-kontsa-xx-veka-chelovek-v-mire-sovremennoy-kultury> (дата обращения: 07.09.2018)

213. Филюшкина С.Н. Национальный стереотип в массовом сознании и литературе (опыт исследовательского подхода) // Логос. 2005. № 4 (49). С. 141-155.
214. Фихте И.Г. Сочинения в 2-х томах. СПб.: Мифрил, 1993. 1485 с.
215. Фролов Г.А., Хабибуллина Л.Ф. К смене литературных эпох на западе: теоретический аспект // Филология и культура. 2014. № 3 (37). С. 187-194.
216. Хабибуллина Л.Ф. Концептуализация образа Америки в английской литературе XX века // Филология и культура. 2011. № 4 (26). С. 250-257.
217. Хабибуллина Л.Ф. Национальный миф в английской литературе второй половины XX века. Дис.... д. филол. наук. Казань, 2010. 392 с.
218. Хабибуллина Л.Ф. Национальный миф в современной английской литературе // Филология и Культура. 2010. № 20. С. 186.
219. Хабибуллина Л.Ф. Постколониальная проблематика в английской литературе середины XX века / Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. № 1(19). 2010. С. 106-111.
220. Хабибуллина Л.Ф., Бреева Т.Н. Национальный миф в русской и английской литературе. Казань: Изд-во ТГГПУ, 2009. 612 с.
221. Хализев В.Е. Теория литературы // URL: <https://lit.wikireading.ru/43809> (дата обращения: 07.09.2018)
222. Хантингтон С. Кто мы?: Вызовы американской национальной идентичности. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. 635 с.
223. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. М.: АСТ, 2014. 571 с.
224. Хатчеон Л. Историографическая метапроза: Пародийность и интертекстуальность истории // URL: <http://gefter.ru/archive/8455> (дата обращения: 07.09.2018)
225. Хлебникова О.В. Семиотические коды в философском тексте // Электронный научный журнал «Вестник Омского государственного педагогического университета», 2006. URL: <http://www.omsk.edu/article/vestnik-omgru-11.pdf>; (дата обращения: 07.09.2018)
226. Хорошевская Ю.П. «Дилемма Авраама» и её интерпретация в романе Дэна Симмонса «Гиперион» // Литература в диалоге культур: Межвузовский научный сборник. Ростов-на-Дону: ООО «Фонд науки и образования», 2015. С. 279–285.
227. Хорошевская Ю.П. Мифологизация пространства в тетралогии Дэна Симмонса «Песни Гипериона» // Диалог культур: поэтика локального текста. Материалы V международной научной конференции: в 2-х томах. Горно-Алтайский государственный университет, 2016. С. 80–89.

228. Хорошевская Ю.П. Мифопоэтика фантастического в романе Нила Геймана «Американские боги» и тетралогии Дэна Симмонса «Песни Гипериона». Дис.... к. филол. н. Ростов-на-Дону, 2018. 205 с.
229. Хорошевская Ю.П. Мотив искупительной жертвы как дискурсоформирующий элемент в тетралогии Дэна Симмонса Песни Гипериона // Эволюция и трансформация дискурсов. Самара: Самарский государственный университет, 2016. С. 392–399.
230. Хохлова Е.В. Биографический миф о Конан Дойле в романе Джулиана Барнса «Артур и Джордж» // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. №3 (39), 2016. С. 117–126.
231. Хохлова Е.В. Мокьюментари: синтез документального и художественного (на примере романа Дж. Барнса «Артур и Джордж») // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. №6–2, 2013. С. 296–300.
232. Цветкова М.В. Английское // Межкультурная коммуникация. Учебное пособие. Н. Новгород: Изд-во НГЛУ, 2001. С. 158–182.
233. Чернявская В.Е. Какие текстовые границы нужны лингвисту? Поликодовые и гибридные тексты // URL: <http://www.rastko.rs/filologija/stil/2008/09Cernjavska.pdf>
234. Чудаков А.П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986. 379 с.
235. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 291 с.
236. Чхартишвили, Г.Ш. Но нет Востока и Запада нет. О новом андрогине в мировой литературе // Иностранная литература 1996. - № 9. С.254-263.
237. Шайтанов И.О. Триада современной компаративистики: глобализация – интертекст – диалог культур // Вопросы литературы. 2005. № 6. С. 130-137.
238. Шапинская Е. Н. Проблема Другого в современной культуре и культурологи // Ориентиры... – 2006. – № 3. – Режим доступа: http://www.intelros.ru/readroom/orientiry-metafizicheskie-issledovaniyacheloveka/orientiry_3/8446-problema-drugogo-v-sovremennoj-kulture-i-kulturologii.html (дата обращения: 05.03.2013)
239. Шарыпина Т.А. Античность в литературной и философской мысли Германии первой половины XX века. Нижний Новгород: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 1998. 136 с.
240. Шарыпина Т.А. К проблеме трансформации античных сюжетов и образов в немецкоязычной литературе XX века // Российский гуманитарный журнал. Т. 5. № 1, 2016. С. 22–28.

241. Шатин Ю.В. Границы текста как семиотическое понятие // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2011. Т. 10. № 6. С. 93-98.
242. Шатин Ю.В. Медиатекст vs художественный текст: семиотическое пограничье // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2014. Т. 13. № 6. С. 81-85.
243. Шатин Ю.В. Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака // Критика и семиотика. Вып. 8. Новосибирск, 2005. С. 213-219.
244. Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 года / Моск. гуманит. ун-т. Ин-т гуманит. исследований. М., 2005. // URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/lukov-shekspirizaciya.htm> (дата обращения: 07.09.2018)
245. Шеметова Т. Б. Биографический миф о Пушкине в русской литературе советского и постсоветского периодов: автореф. дис. ... д. филол. н. Москва, 2011. 50 с.
246. Шестаков В.П. Английская литература и английский национальный характер. СПб.: Нестор-история, 2010. 312 с.
247. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Пер. с франц. и послесл. С.Н. Зенкина. М.: Едиториал УРСС, 2010. 192 с.
248. Шиловский В. Дэн Симмонс. "Гиперион" // URL: <http://lib.ru/SCIFICT/FREELANCER/simmons.txt> (дата обращения: 07.09.2018)
249. Широкова Е.Н. Дискурсивность и интертекстуальность как источники поликодовости художественного текста // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2-2. С. 597-600.
250. Широкова Е.Н. Спецификация терминов "код" и "темпоральный код" в лингвистике // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. № 4-2. С. 51-54.
251. Шмид В. Нарратология. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
252. Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольта. М.: КомКнига, 2006. 216 с.
253. Щепачева И.В. Традиции афроамериканской литературы в творчестве Персиваля Эверетта // Учёные записки Казанского университета: гуманитарные науки. Т. 157, № 2. 2015. С. 254-260.
254. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Symposium, 2004. 544 с.
255. Эпштейн М. Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX-XX веков. М.: «Советский писатель», 1988. 416 с.
256. Юнг К. Психологические типы // URL: <http://www.lib.ru/PSIHO/JUNG/psytypes.txt> (дата обращения: 07.09.2018)

257. Ярмахова Е.А. Лингвокультурный типаж «английский чудак»: Автореф. дисс. ... канд. филол. н. Волгоград, 2005. 19 с.
258. Andrews Stephen E., Rennison Nick. 100 Must-Read Science Fiction Novels: Bloomsbury Good Reading Guides. A&C Black Academic and Professional, 2006.
259. Bacon Simon, Bronk Katarzyna. Undead Memory: Vampires and Human Memory in Popular Culture. Peter Lang AG, 2013.
260. Bale J. Anti-Sport Sentiments in Literature: Batting for the Opposition. Oxon, New York: Routledge, 2008. p. 3.
261. Barrett H.C. On the functional origins of essentialism. *Mind and Society*, 3, Vol. 2, p. 1–30.
262. Bhabha Homi K. The location of culture. Routledge, 1994.
263. Bhabha Homi K. DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation. *Nation and narration*. London; New York: Routledge, 1990.
264. Britain Through American Eyes. Ed. by H. S. Commager. N. Y., 1974. P. 751
265. Budor D., Geerts W. Le texte hybride. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
266. Cookman S. Iceblink: The Tragic Fate of Sir John Franklin's Lost Polar Expedition. New York: John Wiley & Sons, 2000.
267. Drood by Dan Simmons // URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2009/02/23/drood> (дата обращения: 07.09.2018)
268. Geerts W. Les “livres paralleles” de Giorgio Manganelli // http://books.google.ru/books?id=CcUO_xLcizoC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 07.09.2018)
269. Hobsbawm E., Ranger T. The Invention of Tradition. Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
270. June 2011 Message From Dan // URL: http://www.dansimmons.com/news/message/2011_06.htm (дата обращения: 07.09.2018)
271. Kozlovskiy D. Intertextual connections in Dan Simmons' post-apocalyptic novel “Flashback” // ProfMarket: Education. Language. Success: Сборник материалов I Молодёжного научного форума с международным участием. ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет», 2017. С. 134–136.
272. LaValle V. Book review: "The Abominable" by Dan Simmons // URL: http://www.washingtonpost.com/entertainment/books/book-review-the-abominable-by-dan-simmons/2013/11/03/2395cca2-3c11-11e3-b7ba-503fb5822c3e_story.html (дата обращения: 07.09.2018)
273. Palmer C. From theory to practice – Experiencing the nation in everyday life // *Journal of Material Culture*. 1998. V. 3. № 2. P. 176.

274. Powers Katherine A. Flashback by Dan Simmons // URL: <http://www.barnesandnoble.com/review/flashback> (дата обращения: 07.09.2018)
275. Rae J. Dr Rae's report // Charles Dickens Household Words: A Weekly Journal. London, 30 December 1854, № 248. P. 433–437.
276. Rambo C. Interview: Dan Simmons / A.V.Club, 2009. URL: <http://www.avclub.com/article/dan-simmons-24253> (дата обращения: 10.04.17).
277. Rogers Brett M., Stevens Benjamin Eldon. Classical traditions in science fiction. Oxford University Press, 2014.
278. Ronald L. Jepperson, Alexander Wendt, and Peter J. Katzenstein, "Norms, Identity, and Culture in National Security". New York: Columbia University Press, 1996. p. 59.
279. Saricks, Joyce G. Readers' Advisory Guide to Genre Fiction (2nd Edition). American Library Association Editions, 2009.
280. Senst A.M. Regional and National Identities in Robert Frost's and T.S. Eliot's Criticism // CLCWeb: Comparative literature and culture: A WWWeb J. 2001. N. 3.2 (June 2001) // URL: <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb01-2/senst01.html>. (дата обращения: 07.09.2018)
281. Spratford, Becky Siegel. Readers' Advisory Guide to Horror (2nd Edition). American Library Association, 2013.
282. Twain M. Letters from the Sandwich Islands (Hawaii) // URL: <http://www.twainquotes.com/sduindex.html> (дата обращения: 07.09.2018)
283. The New York Times // URL: <https://www.nytimes.com/elections/results/texas> (дата обращения: 07.09.2018)
284. Van Dusen J. Nunavut shipwreck confirmed as Sir John Franklin's HMS Terror / CBC news, 2016 // URL: <http://www.cbc.ca/news/canada/north/hms-terror-confirmed-1.3779127> (дата обращения: 10.04.17).
285. Whiteman G., Phillips N. The Role of Narrative Fiction and Semi-fiction in Organizational Studies // Sage Handbook of New & Emerging Approaches to Management & Organization. 2006. 29 p.
286. Woodman D. Unravelling the Franklin Mystery: Inuit Testimony. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1992.
287. The Abominable by Dan Simmons // URL: <https://www.publishersweekly.com/978-0-316-19883-7> (дата обращения: 07.09.2018)
288. Ickstadt H. Constructing Self – Inventing Other in North American Fiction // Проблема «Мы – Другие» в контексте исторического и культурного опыта США: Материалы VII международной научной конференции Ассоциации изучения США. Исторический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, г. Москва, 5-6 февраля 2001 г. М.: Изд-во «Путь», 2002. С. 90.

289. Gates H.L. Canon Formation, Literary History, and the Afro-American Tradition: From the Seen to the Told // Afro-American Literature Study in the 1990s. – Chicago: Univ. Chicago Press, 1989. – P. 14–39.
290. Gray R. A History of American Literature. Malden, MA; Oxford; Carlton, Victoria: Blackwell Publishing, 2004. P. 684.
291. Gugelberger G.M. Postcolonial Cultural Studies // The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism / Ed. by M.Groden and M.Kreiswirth. Baltimore; L.: The John Hopkins UP, 1994. P.581-585.
292. Hall S. Cultural Identity and Diaspora // P. Williams and L. Chrisman (eds.). Colonial Discourse and Postcolonial Theory. New York, 1994. 394 p.
293. Palmeri F. Other than Postmodern? – Foucault, Pynchon, Hybridity, Ethics. Miami, 2001. 120 p.
294. Senst A.M. Regional and National Identities in Robert Frost's and T.S. Eliot's Criticism // CLCWeb: Comparative literature and culture: A WWWeb J. – 2001. – N. 3.2 (June 2001). // URL: <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb01-2/senst01.html>. (дата обращения: 07.09.2018)
295. Stepto R.B. Teaching Afro-American Literature: Survey or Tradition. The Reconstruction of Instruction // Afro-American Literature: The Reconstruction of Instruction. N. Y.: Modern Lang. Assoc. of America, 1979. P. 8–24.
296. Vendler H. The Art of Shakespeares Sonnets. The Belknap Press/Harvard University Press, 1997. 675 p.
297. White C.E. A Conversation with Dan Simmons / The Internet Writing Journal, 2001. URL: <http://www.writerswrite.com/journal/sep01/a-conversation-with-dan-simmons-9012> (дата обращения: 10.04.17).