Министерство науки и высшего образования Российской Федерации Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования

«Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского»

На правах рукописи

Суркова Ксения Вячеславовна

ТВОРЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ УРСУЛЫ ЛЕ ГУИН: К ПРОБЛЕМЕ СТАНОВЛЕНИЯ ГЕРОЯ В ЖАНРЕ ФЭНТЕЗИ

Специальность 5.9.2. - Литературы народов мира

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук, доцент

Наумчик О.С.

Нижний Новгород — 2024

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Развитие жанровой модели фэнтези в творчестве	
Урсулы Ле Гуин	19
1.1. Фэнтези как жанр литературы	
1.2. Становление и эволюция жанра фэнтези	
1.3. Развитие и переосмысление литературной традиции Дж.Р.	
Толкина в творчестве Урсулы Ле Гуин	
ГЛАВА 2. Основные подходы к изучению системы образов в	
контексте жанровых особенностей фэнтези	63
2.1. Теоретические аспекты изучения литературных героев	63
2.2. Мифологический подход к типологизации литературных	
персонажей	71
2.3. Специфика литературных героев фэнтези	81
ГЛАВА 3. Мифологические основы фэнтези Урсулы Ле Гуин.	89
3.1. Мифологический путь героя как способ становления и	
раскрытия характера в фэнтези Урсулы Ле Гуин	.89
3.2. Архетип культурного героя как основа образов	
протагонистов в цикле о Земноморье 1	00
3.3. Мифопоэтические основы образа поэта в цикле «Легенды	
Западного побережья»1	10
ГЛАВА 4. Формирование нового типа героя в фэнтези Урсулн	Ы
Ле Гуин1	33
4.1. Проблема столкновения и взаимодействия героя с Другим	В
фантастических произведениях Урсулы Ле Гуин 1	33
4.2. Поиск нового канона героя фэнтези в произведениях	
Урсулы Ле Гуин1	50
4.2.1. Трансформация этнического стереотипа о герое-	
протагонисте фэнтези1	50
4.2.2. Переосмысление роли женских образов и феминизация	
фэнтези1	. 54
4.2.3. Изменение роли эпических героев – воинов	71
	70
ЗАКЛЮЧЕНИЕ1 БИБЛИОГРАФИЯ1	
1) V 1)./ V X / I A W V / I	

ВВЕДЕНИЕ

Феномен фэнтези современной занимает значительное место в культуре и, выйдя за рамки литературы, включает себя также кинематограф, живопись, компьютерные и ролевые игры, что способствует его активному функционированию в массовой культуре. В результате термин «фэнтези» вызывает V любого современника достаточно представление о фэнтезийном каноне, его отличительных и ярких чертах, но в то же время в научной среде до сих пор определяется исследователями поразному: как направление искусства (В.Л. Гончаров¹), литература (Н.И. Чёрная 2), разновидность фантастической литературы (В.Л. Гопман 3), «самоценная фантастика» (Т.А. Чернышёва⁴), направление (Д. Лопухов⁵, С.В. Осипов 8), жанр Шамякина 6 , В.С. Толкачёва 7), течение (А.И. Тиммерман 9 , А.М. Приходько 10 , Е.А. Сафрон 11 , Е.М. Неёлов 12 , И.Д. Винтерле 13 , Т.Н. Бреева и Л.Ф. Хабибуллина 14 , О.К. Кулакова 15 , Е.В.

^{1 -}

¹ Гончаров В. Л. Русская fantasy – выбор пути // Если. 1998. № 9. С. 216.

² Черная Н. И. В мире мечты и предвидения // Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. Киев: Наукова думка, 1972. С. 16.

³ Гопман В. Л. Фэнтези // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 1161.

⁴ Чернышева Т. А. Природа фантастики (гносеологический и эстетический аспекты фантастической образности): автореф. дис. . . . д-ра. филол. наук. М., 1979. С. 15.

⁵ Лопухов Д. Что такое фэнтези? [Электронный ресурс.] – Режим доступа: http://www.kmt.graa.ru/textbook_d.php?cr=407&see=1&a=lit&cat=all (Дата обращения 13.12.2021)

⁶ Шамякина С.В. Литература фэнтези: дифференциация понятия и жанровая характеристика [Электронный ресурс.] – Режим доступа: https://www.studmed.ru/shamyakina-s-v-literatura-fentezi-differenciaciya-ponyatiya-i-zhanrovaya-harakteristika 627bd2d2935.html (Дата обращения 11.12.2021)

⁷ Толкачева В. С. Фэнтези: жанр или литературное направление? // Известия ВГПУ. 2010. № 10. С. 172.

⁸ Осипов А. Н. Фэнтези // Фантастика от «А» до «Я»: краткий энцикл. справочник. М.: Дограф, 1999. С. 320.

⁹ Timmerman J. Other worlds: the fantasy genre. –Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1983. 124 p.

¹⁰ Приходько А.М. Жанр «фэнтези» в литературе Великобритании: проблема утопического мышления. Автореф. дисс... канд. филол. Наук, Москва, 2001. 20с.

¹¹ Сафрон Е.А. Поэтика городского фэнтези в русской литературе XX-начала XXI веков. дис. . . . д-ра. филол. наук. Саранск, 2021. 437 с.

¹² Неёлов Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики: Монография. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. 198 с.; Неёлов Е.М. Сказка, фантастика, современность. Петрозаводск: Карелия, 1987. 124 с.

¹³ Винтерле И.Д. Феномен незавершённости в раннем творчестве Дж.Р.Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези Автореф. дис ... канд. филол. наук, Нижний Новгород, 2013. 24c.

¹⁴ Бреева Т. Н., Хабибуллина Л. Ф. «Русский миф» в славянском фэнтези: монография. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. С. 11.

¹⁵ Кулакова О.К. Интертекстуальность в аспекте жанрообразования(на материале жанра фэнтези) дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2011. 242 с.

Жаринов 16 и др.), метажанр (Т.И. Хоруженко 17 , О.С. Наумчик 18).

Стремление определить фэнтези не как жанр, а как направление искусства, вид и т.д. Е.А. Сафрон объясняет (вслед за Е.М. Неёловым¹⁹, отмечавшим схожую тенденцию в связи с научной фантастикой) желанием поднять престиж описываемого явления, а также — в целом тенденцией отказа от выделения жанров в литературе рубежа XX — XXI веков.²⁰

В настоящее время фэнтези становится объектом исследовательского интереса с многочисленных точек зрения, различные его аспекты раскрываются в работах С.В. Беликова²¹, В. Губайловского²², А.Д. Гусаровой²³, Е.Н. Ковтун²⁴, Я.В. Корольковой²⁵, И.В. Лебедева²⁶, О.С. Мончаковской²⁷, Б. Невского²⁸, А.А. Петрова²⁹, С.В. Травкина³⁰, Р. Шидфара³¹, Т.И. Хоруженко³² и других.

16 Жаринов Е.В. Фэнтези и детектив – жанры современной англо-американской беллетристики. М.: Флинта, 2018. 202 с.

¹⁷ Хоруженко Т.И. Путь фэнтези: от жанра к метажанру // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. № 5 (32). С. 107 - 111

¹⁸ Наумчик О. С. Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези: монография. Нижний Новгород: изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. 321с.

¹⁹ Неёлов Е. М. Жанровая специфика научной фантастики и поэтика фольклорной волшебной сказки // Жанр и композиция литературного произведения: Межвузовский сборник. Петрозаводск: РИО Петр. гос. унта им. О. В. Куусинена, 1988. С. 158

²⁰ Сафрон Е.А. Поэтика городского фэнтези в русской литературе XX-начала XXI веков. дис. . . . д-ра. филол. наук. Саранск, 2021. С. 22

²¹Беликов С. В. Жанр «фэнтэзи» как объект концептуально-семантического исследования [Электронный ресурс].URL:https://web.archive.org/web/20140429045656/http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Readin g/2008/II/uch 2008 II 00002.pdf (дата обращения: 10.08.2021).

²² Губайловский В. Обоснование счастья. О природе фэнтези и первооткрывателе жанра // Новый мир. 2002. № 3. С. 174–185.

²³ Гусарова А. Д. Как создается мир фэнтези (к вопросу о требовании психологического правдоподобия в фантастике) // Ученые записки ПетрГУ. 2017. № 1 (162). С. 86–89.

²⁴ Ковтун Е. Н. Научная фантастика и фэнтези - конкуренция и диалог в новой России // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2015. № 4. С. 53-70.

²⁵ Королькова Я. В. О соотношении литературной сказки и фэнтези // Вестник ТГПУ. 2010. № 8. С.142—144. 26 Лебедев И. В. Жанр фэнтези и авантюрно-приключенческая литература // Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. Серия «Филологические науки». 2014. № 3. С. 14—20.

²⁷ Мончаковская О. С. Феномен фэнтези и критерии оценки жанра в эпоху постмодерна // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 19. С.342–349.

²⁸ Невский Б. Русское фэнтези // Мир фантастики [Электронный ресурс]. 2004. № 11. URL: http://old.mirf.ru/Articles/art342.htm (дата обращения: 10.08.2021).

²⁹ Петров А. А. Жанр «фэнтези»: литературное мифотворчество как игра архетипами // Вестник ОмГУ. 2005. № 2. С. 56–59.

³⁰ Травкин С. В. Магическая реальность фэнтезийного мира: к вопросу о жанрообразующих признаках романа фэнтези // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2017. № 6 (777). С. 298 –306.

³¹ Шидфар Р. Бесконечная история. Очерк развития зарубежной фэнтези // Книжное дело. 1997. № 1. С. 86–90.

³² Хоруженко Т. И. Путь фэнтези: от жанра к метажанру // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2014. №5 (32). С. 107–111.

В работах С.А. Гоголевой³³, К.Г. Фрумкина³⁴, А.В. Дёминой³⁵ поднимаются вопросы философских и психологических основ жанра.

Значительное число исследований посвящено выявлению национальных особенностей фэнтези, в первую очередь англоязычного (А.М. Приходько³⁶, О.С. Наумчик³⁷, М.Ф. Мисник³⁸ и др.) и отечественного (Т.Н. Бреева³⁹, А.Д. Гусарова⁴⁰, Е.М. Неёлов, А.Е. Струкова⁴¹, Е. Петухова, И. Чёрный⁴², А.В. Барашкова⁴³, И.В. Лебедев⁴⁴, В.С. Толкачёва⁴⁵, Т.И. Хоруженко⁴⁶ и др.). Также интерес вызывает исследование творческих методов выдающихся представителей жанра, таких, как Дж.Р.Р. Толкин (И.Д. Винтерле⁴⁷, О.С. Потапова⁴⁸, М.А. Штейнман⁴⁹ и др.), Р. Желязны (О.В. Анисимова⁵⁰), Дж.К. Роулинг (Н.И. Васильева⁵¹), Н. Гейман (Е.В.

⁻⁻⁻

³³ Гоголева С. А. Философия жанра фэнтези // Природные ресурсы Арктики и Субарктики Жанр «фэнтэзи» как объект концептуально-семантического исследования [Электронный ресурс]. 2014. № 3 (75). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-zhanra-fentezi (дата обращения: 11.08.2021).

³⁴ Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики. М.: Едиториал УРСС, 2004. 240 с.

³⁵ Демина А. В. Фэнтези в современной культуре: философский анализ: дис.... канд. филос. наук. Астрахань, 2015. 156 с.

³⁶ Приходко А. М. Жанр «фэнтези» в литературе Великобритании: проблема утопического мышления: дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. 199 с.

³⁷ Наумчик О. С. Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези. дис. ... д-ра. филол. наук. Н. Новгород, 2020. 395 с.

³⁸ Мисник М.Ф. Лингвистические особенности аномального художественного мира произведений жанра фэнтези англоязычных авторов: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.02.04. Иркутск, 2006. 20 с.

³⁹ Бреева Т. Н., Хабибуллина Л. Ф. «Русский миф» в славянском фэнтези: монография. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016

 $^{^{40}}$ Гусарова А. Д. Миры русской фэнтези в реальности девяностых. Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2018. 200 с.; Гусарова А. Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики: дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2009. 255 с.

⁴¹ Неѐлов Е. М., Струкова А. Е. Русская фантастика: нерешенные проблемы. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. 71 с.

⁴² Петухова Е., Черный И. Современный русский историко-фантастический роман. М.: Мануфактура, 2003. 136 с.

⁴³ Барашкова А. В. Славянская фэнтези: образно-мотивный ряд: на материале произведений М. В. Семеновой: дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2010. 179 с.

⁴⁴ Лебедев И. В. Жанровая поэтика в русском фэнтези конца 20 – начала 21 веков: дис. ... канд. филол. наук. М., 2016.

⁴⁵ Толкачева В. С. Типология романов М. В. Семеновой: дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2015. 199 с. 46 Хоруженко Т. И. Русское фэнтези: на пути к метажанру: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2015. 217 с.

⁴⁷ Винтерле И. Д. Феномен незавершенности в раннем творчестве Дж. Р. Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези: дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2013. 196 с.

⁴⁸ Потапова О.С. Мифотворчество Дж.Р.Р. Толкина: «Сильмариллион» в контексте современной теории мифа: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.03. Нижний Новгород, 2005. 24 с

⁴⁹ Штейнман М.А. Поэтика английской иносказательной прозы XX века: Дж. Р.Р. Толкиен и К.С. Льюис: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. Москва. 2000.224 с.

⁵⁰ Анисимова О.В. Поэтика «Хроник Эмбера» Роджера Желязны. дис. ... канд. филол. наук. СПб, 2010. 179 с.

Баронова 52), Т. Пратчетт (А.О. Трошкова 53) и др.

Предметом исследования жанрообразующие становятся также признаки фэнтези (Г.И. Лушникова, Е.В. Медведева⁵⁴, С.В. Травкин⁵⁵, А.М. Приходько⁵⁶, О.С. Мончаковская⁵⁷), пространственно-временная структура \square ьяконова⁵⁸). мифологические Ройфе⁵⁹), (E.C. основы жанра (А.Б. межжанровая дифференциация (Е.В. Жаринов 60 , Г.В. Попова 61). Изучаются характерные черты таких поджанров фэнтези, как городское фэнтези 62 , стимпанк фэнтези⁶³ и др.

Актуальными остаются вопросы разграничения фэнтези с другими жанрами, например, c литературной сказкой $Cоломонова^{65}$, Артамонова⁶⁴, Левко⁶⁶, M.B. E.H. A.B. Жучкова⁶⁷),

⁵¹ Васильева Н. И. Фольклорные архетипы в современной массовой литературе: романы Дж. К. Роулинг и их интерпретация в молодежной субкультуре: дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2005. 243 с.

⁵² Баронова Е.В. Дискурс ностальгии в прозе Н. Геймана // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. № 10. С. 83-86

⁵³ Трошкова А.О. Трансформация элементов волшебной сказки в современной литературе фэнтези (на материале романа Т. Пратчетта «Мор, ученик Смерти») // Традиционная культура. 2018. Т. 19. № 3. С. 41-

⁵⁴Лушникова Г.И., Медведева Е.В. Дискурсивное пространство фэнтези (на материале произведений А. Нортон) // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 6. URL: www.scienceeducation.ru/ru/article/view?id=11573 (дата обращения: 15.05.2022).

⁵⁵ Травкин С.В. Магическая реальность фэнтезийного мира: к вопросу о жанрообразующих признаках романа фэнтези // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2017. № 6 (777). C. 298-307.

⁵⁶ Приходько А.М. Жанр «фэнтези» в литературе Великобритании: проблема утопического мышления: дис.

^{...} к. филол. н.: 10.01.03. Москва, 2001. 199 с. 57 Мончаковская О.С. Феномен фэнтези и критерии оценки жанра в эпоху постмодерна // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 19. С. 342–349.

⁵⁸ Дьяконова Е.С. Конструирование единого пространства художественного аномального мира в произведениях жанра фэнтези // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2008. № 1. C. 10–16.

⁵⁹ Ройфе А. Б. Неомифологическая фантазия в фантастике XX века. М.: ООО Международный центр фантастики, 2006. 96 с.

 $^{^{60}}$ Жаринов Е.В. Фэнтези и детектив – жанры современной англо-американской беллетристики. М.: Флинта, 2018. 202 c.

⁶¹ Попова Г.В. Фэнтези и сказка: к вопросу о дифференциации жанров // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: лингвистика и педагогика. 2012. № 2. С. 77–80.

 $^{^{62}}$ Калениченко О. Н. Проблема города и его обитателей в романе Г. Л. Олди «Нам здесь жить» // МНИЖ. 2013. №11-2 (18). С. 104.; Хоруженко Т. И. Тайный город или город тайн: фэнтези на стыке с конспирологическим романом // Уральский филологический вестник. 2017. № 3. С. 130 – 137.; Бондаренко М. И. Образ Лондона в романе Н. Геймана «Никогде» [Электронный ресурс] // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. № 1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/obrazlondona-v-romane-ngeymana-nikogde (дата обращения: 21.03.2021).; Путило О. О. Топология вымышленного пространства «Баклужинского цикла» // Известия ВГПУ. 2019. № 1 (134)..С. 227–231.; Сафрон Е. А. Поэтика городского фэнтези. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2020. 120 с

⁶³ Хоруженко Т. И. Фэнтези на стыке с научной фантастикой: формирование направления стимпанк-фэнтези Вестник Пермского университета, 2014, №1

⁶⁴ Артамонова К.Г. Трансформация жанровых границ литературной сказки и фэнтези в творчестве Дианы Уинн Джонс Автореф. дис ... канд. филол. наук, Москва, 2013. 18с.

определения характерных черт героя (А.Д. Гусарова⁶⁸, Е.А. Иванова⁶⁹, О.Н. Калениченко⁷⁰, Ю.П. Хорошевская⁷¹, Attebery B. ⁷²).

В качестве базовых характеристик фэнтези большинством миф, исследователей выделяются опора на создание детально проработанного функционирующего вторичного мира, ПО законам волшебства и магии, наличие квеста, направленного на решение глобальных мировых задач, а также наличие иррационального волшебного дара героя.

Создаваемый в фэнтези детально проработанный вторичный мир сочетает В себе условность И фантастичность с реалистичностью изображения. Это – особая реальность, обладающая специфичными чертами. Следовательно, требуется и иной герой, нежели в произведениях других Называемые обычно в качестве предшественников готический роман и литература романтизма, а также оказавшие значительное влияние на развитие жанра миф, сказка, рыцарский и приключенческий роман сформировали каждый свой тип героя. Сказка, рыцарский и приключенческий роман имели дело со статичным героем, героем-типом, героем-функцией. Фэнтези во многом наследует эту традицию, но литература фэнтези создаётся в 20 веке и не может избежать влияния реалистической литературы, психологической прозы. Вопросы специфики и принципов создания героев, а также степени психологической разработки характеров в

⁶⁵ Соломонова М.В. Границы жанров фэнтези и волшебной литературной сказки в современной англоязычной детской литературе // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, 2015. № 1 (4). С. 74 -81

⁶⁶ Левко Е.Н. От сказки к фэнтези. Как взрослеет читатель // Педагогический дискурс в литературе. Материалы седьмой всероссийской научно-методической конференции. 2013. С. 60 - 62

 $^{^{67}}$ Жучкова А.В. Сказка — роман, или снова о жанре фэнтези // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2018. № 1. С. 60-66

⁶⁸ Гусарова А.Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики: дисс, ... канд. филол. наук: 10.01.01 Петрозаводск, 2009. 255 с.

⁶⁹ Иванова Е. А. Трансформация понятия «герой» в произведениях Джо Аберкромби // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2020. Т. 20, вып. 4. С. 478–482.; Иванова Е. А. Трансформация традиционных персонажей фэнтези в трилогии Джо Аберкромби «Первый закон» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2021. Т. 13, вып. 1. С. 90–98.

⁷⁰ Калениченко О.Н. Типология героев американского фэнтези 1960-х годов // Наука. Искусство. Культура. 2015, вып. 4(8) С. 25-34.

⁷¹ Хорошевская Ю. П. Герой фэнтези в художественном мире science fiction: Рауль Эндимион в тетралогии Дэна Симмонса «Песни Гипериона» // В поисках границ фантастического: на пути к методологии. Вроцлав, 2017. 220 с.

⁷² Attebery B. Strategies of Fantasy. Indiana University Press, 1992. 152 p.

литературе фэнтези, являются недостаточно изученными в настоящее время.

Актуальность исследования связана с необходимостью теоретического осмысления феномена фэнтези: выявление и исследование универсальных черт жанра, национальной специфики, трансформации жанровой модели, типологии и принципов создания героев. Важным в этой связи представляется изучение наследия авторов, в произведениях которых жанр фэнтези получает своё развитие, в частности, творчества Урсулы Ле Гуин, охватывающего более полувека и наполненного множеством новаций и экспериментов. Сравнение ранних и поздних произведений писательницы позволит выявить специфику и проследить эволюцию её творческого метода, в первую очередь с точки зрения развития и изменения принципов построения героев фэнтези.

Американская писательница Урсула Крёбер Ле Гуин (Ursula Kroeber Le Guin; 21.10.1929 – 22.01.2018), работавшая в самых разных литературных жанрах, получает наибольшую известность как писатель-фантаст и считается признанным мастером в области научно-фантастической литературы и фэнтези. Специфическими eë произведений чертами являются ИХ обращение философской культурологическая направленность И К проблематике.

Особенности творческого метода писательницы обусловлены, частности, её биографией. Дочь известного антрополога и этнографа Альфреда Крёбера и этнографа и преподавательницы психологии Теодоры Крёбер, Урсула Крёбер Ле Гуин с детства интересовалась литературой, её любимыми книгами были древнескандинавские мифы и «Сказки мечтателя» лорда Э.Дж. Дансени, ирландского писателя конца XIX – начала XX веков. Позже она интересовалась научной фантастикой, в 12 лет прочитала «Дао дэ дзин», ставшую также одной из любимых, а затем увлекалась русской литературой, особенно творчеством Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. Урсула Ле Гуин была профессиональным филологом, окончила Рэдклиф Колумбийский университет в Нью Йорке, колледж, затем где

специализировалась в области романской филологии. По окончании университета преподавала французскую литературу и язык в университете Мерсер (г. Мэкон, штат Джорджия) и университете штата Айдахо. Урсула Крёбер продолжила образование в Париже, где в 1953 году вышла замуж за французского историка Шарля Ле Гуина. Затем проживала со своей семьёй в США, городе Портленд, штат Орегон, где и скончалась в январе 2018 года.

Свой первый рассказ Урсула Ле Гуин написала в 9 лет, а первой публикацией в профессиональном журнале Fantastic стал рассказ «Апрель в Париже» (1962 год). За более чем пятьдесят лет творческой деятельности писательницей создано множество произведений: романы, рассказы, поэтические сборники, переводы, эссе, сценарии и др. Работы Урсулы Ле Гуин удостоены многочисленных наград, в том числе премий Небьюла и Хьюго, наград в области детской и юношеской литературы, премии американского ПЕН — центра. Урсула Ле Гуин выступала и как теоретик литературы, издав сборники литературоведческих эссе⁷³.

Произведения Ле Гуин отличаются детальной проработкой культуры, быта, общественного устройства, языка, литературы и истории описываемого мира. Используя знание философии, этнографии, мифологии, писательница конструирует различные типы общественного устройства. Эти построения необходимы не сами по себе, а как наглядные модели, способствующие поиску ответов на поставленные в произведениях вопросы. Центральное место занимают размышления о жизни и смерти, человеке и природе, культуре и цивилизации, личности и социальных ролях, месте и судьбе женщины в патриархальной культуре, цели человеческого существования. Это обуславливает акцент на внутреннем развитии персонажа, а основой сюжета становится процесс становления героя. Важным становится и анализ культурной функции главного героя.

-

⁷³ Le Guin Ursula K. The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction. Putnam, 1979, 270 p.; Le Guin, Ursula K. Dancing at the Edge of the World. New York: Grove Press, 1989; Le Guin Ursula K. Steering the Craft: Exercises and Discussions on Story Writing for the Lone Mariner and the Mutinous Crew. The Eighth Mountain Press, 1998 180 p.

Творчество писательницы охватывает более 50 лет (с 60-х годов XX века по 10-е годы XXI века) и характеризуется не только обращением к широкому спектру философской проблематики, но и поиском новых путей развития жанра фэнтези.

На протяжении своей творческой деятельности Урсула Ле Гуин значительно развивает заложенный Дж.Р.Р. Толкином канон жанра, но в то же время и изменяет, трансформирует его, формируя облик современного фэнтези и намечая новые пути для его развития. Сравнение ранних и поздних произведений писательницы может продемонстрировать изменение её подходов к созданию вторичного мира и образов героев произведений, что, в свою очередь способно наметить тенденции развития фэнтези в целом и определить некоторые границы его жанровой модели.

Степень изученности темы. К творчеству Урсулы Ле Гуин обращаются в своих работах как зарубежные (B. W. Aldiss⁷⁴, B. Attebery⁷⁵, J.W. Bittner⁷⁶, T. Burns⁷⁷, M. Cadden⁷⁸, E. Cummins⁷⁹, W. Rochelle⁸⁰, G.E. Slusser⁸¹, Ch. Spivack⁸² и др), так и отечественные (И.О. Тогоева⁸³, В. Гаков⁸⁴, Е. Озерова⁸⁵, Н.И. Криницкая⁸⁶, Л.Г. Михайлова⁸⁷ и др.) исследователи.

⁷⁴ Aldiss B.W., Wingrove D. Trillion Year Spree: The History of SF. N.Y., Athenium, 1986. 511 p.

⁷⁵ Attebery B. The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin. - Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 212.

⁷⁶ Bittner J.W. Approaches to the Fiction of Ursula K. Le Guin // Studies in Speculative Fiction. Michigan, UMI Research Press, 1984, p. 160.

⁷⁷ Burns T. Political theory, science fiction, and utopian literature: Ursula K. Le Guin and The dispossessed. Lanham: Lexington Books, 2008. 319 p.

⁷⁸ Cadden M. Ursula K. Le Guin beyond genre: fiction for children and adults. New York: Routledge, 2005. 203 p.

⁷⁹ Cummins E. Understanding Ursula K. Le Guin. Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 1990. 216 p.

⁸⁰ Rochelle W. Communities of the heart: the rhetoric of myth in the fiction of Ursula K. Le Guin. Liverpool: Liverpool University Press, 2001. 195 p.

⁸¹ Slusser G.E. The farthest shores of Ursula K. Le Guin. San Bernardino, Calif.: Borgo Press, 1976. 60 p.

⁸² Spivack Ch. Ursula K. Le Guin. Boston: Twayne Publishers, 1984. 182 p.

 $^{^{83}}$ Тогоева И. О Ястребе, Ясене, Холме и Мече — об истинных Именах и Великих Магах /И.О.Тогоева// Урсула Ле Гуин. Волшебник Земноморья. — М.: Мир, 1993. — С. 5—28.

⁸⁴ Гаков В. Виток спирали. Зарубежная научная фантастика 60-70-х годов. – М., 1980.

⁸⁵ Озерова Е. Философия нового экологического мышления в творчестве американских писательницфантастов (У.Ле Гуин, А.Нортон)/ Е. Озерова // Литература в контексте культуры. Тезисы конференции ОИКС. МГУ, 1998, С.135-136.

⁸⁶ Криницкая Н.И. Выбор и жертва в фантастических произведениях У.Ле Гуин // Проблема свободы выбора в американской цивилизации. Материалы 30 Международной конференции ОИКС. МГУ, 2004, c.358–366

Основное внимание зарубежных учёных направлено на анализ произведений зрения теории К.Г. Юнга, а также исследование влияния феминистских взглядов писательницы на тематику её произведений. Диссертационное исследование А.В. Ломаковой⁸⁸ (Москва, 2005) направлено на изучение особенностей прозы Урсулы Ле Гуин (цикл о Земноморье и «Хайнский» цикл) с точки зрения её культурологической значимости, в частности специфики конструирования писательницей «культурного мифа». Ряд работ посвящён исследованию цикла о Земноморье с лингвистической точки зрения. 89 Рассмотрению мифологических и интертекстуальных кодов в произведениях У. Ле Гуин посвящены статьи С.Н. Арзуманян⁹⁰ и Н.В. Шолиной⁹¹. Однако в большинстве работ, посвящённых изучению творчества писательницы, объектами исследования являются два самых её известных цикла произведений: «Хайнский цикл» и цикл о Земноморье (причём в отечественном литературоведении чаще всего рассматривается первая трилогия, написанная в 60-70 годы XX века). Позднее же творчество Урсулы Ле Гуин, в частности цикл «Легенды Западного побережья», представляется недостаточно изученным.

Исследователи творчества писательницы обращают большое внимание на рассмотрение культурологической составляющей её произведений, однако специфике образов героев придаётся, на наш взгляд, недостаточно значимости, в то время как центральным в фэнтези Урсулы Ле Гуин

S.

⁸⁷ Михайлова Л.Г. Новые тенденции в современной английской и американской научной фантастике.:Дис...канд.филол. наук//М., 1980. 277с.

 $^{^{88}}$ Ломакова А.В. Культурный миф в художественном творчестве Урсулы К. Ле Гуин: дис.... канд. культурологии: 24.00.01. – М., 2005. – 228с.

⁸⁹ Приходько В.С. Имена собственные и экзотизмы как элементы стилистического приёма перевода с несуществующего языка в романе Урсулы Ле Гуин «Всегда возвращаясь домой» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/imena-sobstvennye-i-ekzotizmy-kak-elementy-stilisticheskogo-priema-perevoda-s-nesuschestvuyuschego-yazyka-v-romane-ursuly-k-le-guin-vsegda; Печагина Т.В. Цветообозначения как один из способов вербализации концептов добро и зло // Вестник Челябинского государственного университета 2009 № 17 – С. 52-55

⁹⁰ Арзуманян С. Н. Эсхатологический характер образа Богини – Матери в рассказе Урсулы Ле Гуин «Кости земли». // Yearbook of Eastern European Studies №6/2016 С. 178 - 189

⁹¹ Шолина Н.В. Интертекстуальный код «Энеиды» в романе Урсулы Ле Гуин «Лавиния»// Диалог с античностью в междисциплинарном контексте: коллективная монография. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского госуниверситета, 2023. С. 168-175

оказывается процесс становления и внутренней трансформации главных персонажей. С другой стороны, писательница в своих выступлениях и эссе неоднократно заявляла о целенаправленной работе над изменением канона героя фэнтези, в первую очередь с точки зрения феминизации, что находится в русле современных тенденций гиноцентризма. Однако только систематическое исследование творчества писательницы с точки зрения эволюции вторичного мира и образов героев позволит выявить, чем обусловлены данные изменения, носят ли они формальный характер, или затрагивают в целом специфику жанра.

Научная новизна исследования обусловлена в первую очередь обращением к анализу позднего творчества Урсулы Ле Гуин. Исследование мифопоэтической основы образов главных героев, а также сравнение принципов создания героев в ранних (цикл о Земноморье) и поздних (трилогия «Легенды Западного побережья») произведениях писательницы позволяет проследить эволюцию подходов к созданию образов героев в творчестве Урсулы Ле Гуин, выявить особенности творческого метода писательницы, а также динамику развития жанра в целом.

Методологическую основу исследования составляют труды Б.В. Томашевского, Л.Я. Гинзбург, М.М. Бахтина, В.Я. Проппа, С.А. Мартьяновой, посвящённые изучению литературных героев; работы К.Г. Юнга об архетипах; исследования О.М. Фрейденберг, Дж. Кэмпбелла, Е.М. Мелетинского, К. Воглера по мифопоэтике, работы Цв. Тодорова, Дж.Р.Р. Толкина, Е.Н. Ковтун, Т.А. Чернышёвой, посвящённые изучению феномена фантастического.

Объектом исследования являются два цикла произведений Урсулы Ле Гуин в жанре фэнтези:

• «Земноморье» (Earthsea): «Волшебник Земноморья» (A Wizard of Earthsea, 1968), «Гробницы Атуана» (The Tombs of Atuan, 1971), «На дальнем берегу» (The Farthest Shore, 1972), «Техану. Последнее из сказаний о Земноморье» (Tehanu: The Last Book of Earthsea, 1990), «Сказания

Земноморья» (Tales from Earthsea, 2001), «На иных ветрах» (The other wind, 2001)

• «Легенды Западного побережья» (*The Annals of the Western Shore*): «Проклятый дар» (*Gifts*, 2004), «Голоса» (*Voises*, 2006), «Прозрение» (*Povers*, 2007).

Предмет исследования – принципы создания литературных героев в циклах о Земноморье и «Легенды Западного побережья» в контексте эволюции жанра фэнтези.

Цель – рассмотреть в вышеназванных произведениях трансформацию канона фэнтези, реализующуюся в изменении подходов к созданию системы образов.

Задачи:

- 1. Систематизировать современные подходы к определению фэнтези.
- 2. Выявить специфику творческого метода Урсулы Ле Гуин в сравнении с каноном фэнтези, заложенным в произведениях Дж. Р.Р. Толкина
- 3. Рассмотреть литературоведческие категории «герой» и «литературный характер», проанализировать имеющиеся подходы к типологизации литературных героев.
- 4. Определить принципы создания героев в рассматриваемых произведениях.
- 5. Проследить эволюцию подходов к созданию образов героев в творчестве У. Ле Гуин
- 6. Выявить и проанализировать мифопоэтические основы образов главных героев в ранних и поздних произведениях писательницы.

Методами исследования являются сравнительно-исторический, сравнительно-типологический, биографический, мифопоэтический.

Теоретическая значимость связана с систематизацией современных подходов к пониманию и определению феномена фэнтези, анализом истории его развития и эволюции принципов создания литературных героев, начиная с творчества Дж.Р.Р. Толкина, сформировавшего определенный

канонический набор персонажей, и заканчивая творчеством Урсулы Ле Гуин, переосмыслившей устоявшиеся стереотипы. Выводы, полученные в процессе исследования могут иметь значение для дальнейших исследований принципов создания героев в литературе фэнтези, а также эволюции канона жанра.

Практическая значимость определяется тем, что материалы исследования могут быть использованы при чтении курсов по истории зарубежной литературы второй половины XX-начала XXI века, а также спецкурсов по истории американской литературы XX-XXI веков и истории развития фантастической литературы.

Положения, выносимые на защиту:

- 1. Ранние произведения Урсулы Ле Гуин создаются с опорой на канон фэнтези, сформированный в творчестве Дж.Р.Р. Толкина. Писательница строит свои романы в соответствии с принципами «высокого» фэнтези, представляя читателю самодостаточный вторичный мир с подробно разработанной географией, историей и культурой, причём этот подход сохраняется на всём протяжении её творчества. В ранней трилогии о Земноморье («Волшебник Земноморья», 1968; «Гробницы Атуана», 1971; «На иных ветрах», 1972) прослеживается характерная для фэнтези квестовая структура и опора на базовую дихотомию добра из зла. Также Урсула Ле Гуин развивает характерные для творчества Дж.Р.Р. Толкина идеи лингвоцентризма и текстоцентризма
- 2. Сохраняя в целом опору на канон английского фэнтези, сложившийся к середине XX века, Урсула Ле Гуин уже на раннем этапе своего творчества значительно расширяет его. Писательница наполняет фэнтези актуальной социокультурной проблематикой, что характерно в целом для литературного процесса США 60 годов XX века. Действуя в русле тенденций Новой волны фантастики, Урсула Ле Гуин обогащает произведения достижениями таких гуманитарных наук, как антропология, культурология и психология (идеи юнгианской психологии), что обуславливает, в частности, усиление

психологизма при создании образов центральных персонажей. Писательница привносит в фэнтези элементы восточной философии, в первую очередь даосизма, и философии ненасилия, что воплощается в идее о необходимости поддержания баланса противоположных сил во вторичном мире. Урсула Ле Гуин не использует традиционную систему фэнтезийных рас, создавая антропоцентричный вторичный мир, многообразие которого обуславливается этнокультурными различиями населяющих его народов, а вопросы межэтнического взаимодействия вводятся в круг рассматриваемых проблем, осмысляемых в рамках фэнтези.

- 3. К середине творческого пути, под влиянием идей феминизма, Урсула Ле Гуин предпринимает попытку представления вторичного мира Земноморья с точки зрения женского персонажа (роман «Техану. Последнее из сказаний о Земноморье», 1990), что выявляет патриархальные принципы построения фэнтези. Стремясь изменить скрытые маскулинные паттерны, заложенные в самом жанре, и сделать женщину центральной героиней фэнтези, писательница приходит к необходимости изменения самих принципов канонических построения вторичного мира. поздних произведениях («Сказания Земноморья», 2001; «На иных ветрах», 2001; трилогия «Легенды Западного побережья», 2004 -2007) возрастает роль исторического дискурса, происходит обращение к постмодернистским идеям о ветвлении истории, роли в ней личности и случайностей, возможностях альтернативного развития. Вторичный мир постепенно лишается магических характеристик, герой – протагонист не только отказывается от традиционного иерархического движения, но и лишается волшебного дара (Гед), или не обладает магическими способностями (герои «Легенд Западного побережья»). Отказ от прямой схватки со злом влечёт постепенное вытеснение типа героя-воина, в цикле «Легенды Западного побережья» писательницей демонстрируется полная нежизнеспособность данного типа персонажей.
 - 4. У. Ле Гуин вводит гендерную проблематику в круг тем

литературой фэнтези. Выделив сформулировав поднимаемых И традиционные характеристики фэнтезийного героя и ограниченный круг женских образов в литературе фэнтези, У. Ле Гуин ставит задачу заменить традиционные маскулинные принципы построения героев феминистскими ценностями. Писательница обращается к рассмотрению темы женской дружбы, возможности женской коалиции и единства. Образ новой героини связан как с далёким прошлым Земноморья (образы Эльфарран, Элеаль, женщин Руки и др,), так и с будущим (образы Ириан, Техану), приход которого требует изменения ряда принципов созданного мира, а поэтому остаётся за рамками произведения. Важным становится то, что женщина обретает право выбора, возможность самой определять и реализовывать свой дальнейший путь

- 5. На протяжении всего творчества в центре внимания Урсулы Ле Гуин находится становление главного героя, процесс формирования и развития его характера. В основу образа главного героя кладётся архетип, имеющий мифопоэтическую основу. В цикле о Земноморье таким архетипическим образом является культурный герой, в «Легендах Западного побережья» – поэт. Причём один персонаж может выполнять несколько архетипических функций Помимо В рамках одного произведения. архетипической основы характеров героев онжом выделить черты романтического и экзистенциального героев.
- 6. Для изображения процесса становления личности главного героя используется мифологический путь героя (в основе которого лежит процесс инициации), содержащий в себе два уровня: социальный и психологический. Урсула Ле Гуин синтезирует инициальный путь героя с даосским представлением о Пути, естественном для всех живых существ представляющем собой бесконечный ПУТЬ самопознания И самосовершенствования. Для Урсулы Ле Гуин принципиальным является непрерывность и бесконечность становления героя, который, совершив полный круг, начинает новый путь. Используется приём «ложного пути», а

влияние социума признаётся значительным, но не единственным и отнюдь не главным. Только сам герой оказывается способен выбрать направление своего движения, а также отказаться от предложенного ему пути и начать свой новый путь.

7. Важнейшую роль в становлении персонажей играет преодоление ими различных границ: собственного сознания, общественных стандартов, социальных ролей, культурных и религиозных традиций и т. д. Урсула Ле Гуин последовательно трансформирует образы главных героев в направлении от Я к Другому, выделяемому этнически, гендерно (женщина как Другой) и культурно. В результате инициации, толчком к которой становится ситуация травмы (смерть близкого человека, рабство, война, плен), главные герои обретают функцию медиации – становятся проводниками между различными обществами и культурами, прошлым и настоящим (через сохранение культурной памяти), реальным и текстовым пространствами. Характер центральных персонажей показан в противоречиях, что обуславливает наличие внутренних коллизий. Используются психологически достоверные состояний описания таких кризисных личности, как депрессия, посттравматический синдром и т. д.

Достоверность исследования обеспечивается тщательным анализом первоисточников, использованием как традиционных, так и современных подходов к изучению литературного процесса, обобщением широкого круга художественных, историко-литературных и теоретических трудов.

Апробация исследования проводилась на конференциях и семинарах Международного и Всероссийского уровней, таких как: Поволжский научнометодический семинар по проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла (Нижний Новгород, 2019, 2021, 2023); Международная научная конференция «Национальные коды в языке и литературе» (Нижний Новгород, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023); Всероссийский научнопрактический семинар «Литература и проблема интеграции искусств» (Нижний Новгород, 2020, 2021); Международная междисциплинарная

конференция «В поисках границ фантастического: средства передвижения и перемещения в пространстве» (Москва, 2020), V международная междисциплинарная конференция «В поисках границ фантастического: видимое vs невидимое» (Самара, 2023), «Фантастическое в литературе и культуре: поэтика пространства в фантастической литературе» (Москва, 2024).

Основные положения работы изложены в 16 публикациях, из которых 3 напечатаны в изданиях, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ.

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности, по которой она рекомендуется к защите. Диссертация соответствует специальности 5.9.2. — «Литературы народов мира» и выполнена в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности:

- 1. История литератур народов мира (за исключением русской литературы, литератур народов РФ и литературы русского зарубежья XX века). Динамика и закономерности литературного процесса за рубежом, его периодизация.
- 2. Генезис, развитие, функционирование и типология литературных явлений (жанров, стилей, форм, направлений, течений, школ, приемов, образов, тем и т.д.) в литературах народов мира.
- 3. Поэтика писателей, литературных произведений, тропов, приемов, жанров, литературных направлений, течений, школ, художественных систем в литературах народов мира.
- 7. Статус выдающихся зарубежных писателей прошлого и современности в национальной и мировой литературе, тематика, проблематика и поэтика их творчества.

Структура работы включает введение, четыре главы с параграфами, заключение, библиографию, насчитывающую 266 позиций.

ГЛАВА 1. Развитие жанровой модели фэнтези в творчестве Урсулы Ле Гуин

1.1. Фэнтези как жанр литературы.

Фэнтези – относительно молодой литературный жанр, и в современном литературоведении до сих пор продолжается его теоретическое осмысление, а также дискуссии, ведущиеся вокруг определения данного термина и

выделения его базовых характеристик.

Теоретическое осмысление фэнтези в зарубежном литературоведении начинается во второй половине XX века и представлено, в частности, в работах В. Attebery⁹²; J. Modly⁹³; C. Manlove⁹⁴; R.Tymn, H. Lanorsky, R.Bayer⁹⁵; J.Timmerman⁹⁶; P. Perret; C. Sullivan⁹⁷.

Отечественное литературоведение обращается к рассмотрению феномена фэнтези позже зарубежного, что связано, по мнению ряда исследователей, с тем, что в течение длительного времени наивысшим этапом развития фантастики в нашей стране считалась научная фантастика, а не фантастическая проза сверхъестественного и невозможного.

Попытки теоретического осмысления жанровой природы фэнтези предпринимают и сами авторы: Дж.Р.Р. Толкин, Роджер Желязны, Урсула Ле Гуин, Анджей Сапковский, Станислав Лем и другие.

Также характерно стремление к осмыслению фэнтези и внутри фанатского сообщества: существует большое количество материалов, созданных поклонниками фэнтези, и направленных как на развитие жанра (различные варианты творчества на основе имеющихся фэнтезийных миров), так и на его теоретическое рассмотрение. Большинство таких сетевых публикаций посвящено описанию истории развития фэнтези и

⁹² Attebery B. Strategies of Fantasy. Indiana University Press, 1992. 152 p

⁹³ Modly J. Towards a Definition of Fantasy Fiction // Extrapolation. 15, 1974. P. 117-128.

⁹⁴ Manlove C. Modern Fantasy. Cambridge University Press, 1975. 316 p.

⁹⁵ Tymn R., Lanorsky H., Bayer R. Fantasy Literature. N.Y., London, 1979.

⁹⁶ Timmerman J. Other worlds: fantasy genre. Bowling Green University Popular Press, 1983. 124 p

⁹⁷ Sullivan C. Folklore and Fantastic Literature. California Folklore Society, 2001. 279 p.

классификации его подвидов на основе проблемно-тематического подхода, что обуславливает преобладание в них описательности. При этом единой классификации субжанров фэнтези на данный момент нет, так как для классификации используются разные основания: в зависимости от принципов миромоделирования выделяют высокое и низкое фэнтези; построения сюжета позволяют говорить об эпическом, героическом, историческом, городском и прочих видах фэнтези; также добавляются классификации ПО национальному (славянское, японское, англоамериканское), гендерному (женское) и возрастному (юношеское и детское) признакам.

Несмотря на растущее число литературоведческих работ, посвящённых феномену фэнтези, актуальным остаётся вопрос его дефиниции. До сих пор сохраняется подход определения фэнтези как подвида фантастической литературы через его противопоставление научной (рациональной) фантастике.

В «Энциклопедии фантастики» под редакцией В. Гакова фэнтези определяется, в противоположность научной фантастике, как «мифологическая», «сказочная», «героическая», «фантастика меча и волшебства», «ужасная», «игровая» и т. д. 98 Подобный подход встречаются и в зарубежной фантастоведческой литературе. 99

В ряде работ определение фэнтези производится через перечисление частных признаков (зачастую признаков, характерных для отдельных подвидов фэнтези). Так, в справочнике А.Н. Осипова «Фантастика от А до Я (Основные понятия и термины. Краткий энциклопедически справочник)» фэнтези характеризуется как разновидность фантастической сказки, в которой представлен мир, не имеющий ничего общего с привычной реальностью и населенный часто вымышленными героями; в фэнтези широко

⁹⁸ Энциклопедия фантастики: ок. 1300 статей / Под ред. Вл. Гакова. Минск: ИКО Галаксиас, 1995.

Wollheim D. The Universe makers: Science fiction today. N.Y., 1971.

используется элемент ирреального, божественного, потустороннего; в этом направлении почти всегда присутствуют битвы, сражения, ужасы и т.п. 100

В «Словаре литературоведческих терминов» С. Белокуровой фэнтези атрибутируется «разновидность фантастики, произведения, как изображающие вымышленные события, в которых главную роль играет иррациональное, мистическое начало, и миры, существование которых нельзя объяснить логически. В фэнтези действуют боги, демоны, добрые и злые волшебники, гномы, великаны, говорящие животные предметы, привидения, вампиры, мифологические и сказочные существа и т. п...» 101

Эффективным представляется выявление специфики фэнтези через изучение особенностей фантастической посылки, предпринимаемое в исследованиях Т. А. Чернышовой, Е.Н. Ковтун.

Т.А. Чернышёва определяет специфику фантастической литературы через анализ фантастических посылок: «детерменированной» в рациональной фантастике и «адетерменированной» в фэнтези. В то время, как в рациональной фантастике посылка единична, в фэнтези фантастических допущений может быть сколько угодно, поскольку читатель вступает в особый мир, где возможно всё.

E.H. рассматривает фэнтези (fantasy) Ковтун как один ИЗ самостоятельных типов художественной условности, наряду с рациональной мифологической, (научной) фантастикой, сказочной, сатирической философской условностями формирующими соответствующие жанровые структуры. 102 Е.Н. Ковтун понимает под фэнтези произведения, в которых мотивация посылки, как правило, убрана за пределы текста и, опираясь на принципы мифологического мышления, конструирует особую модель мира реальность». Исследовательница анализирует особенности «истинную посылки (формирующего сюжет допущения о том, что необычайные события

 $^{^{100}}$ Осипов А.Н. Фантастика от «А» до «Я» (Основные понятия и термины). Краткий энциклопедический справочник. М.: Дограф, 1999. С. 320

¹⁰¹ Белокурова С. Словарь литературоведческих терминов. СПб: Паритет, 2007. С.193

 $^{^{102}}$ Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. М., 1999. С. 61

происходили или могли произойти «на самом деле»), ее мотивацию (как обосновывается автором появление необычайного и обосновывается ли вообще), формы выражения необычайного, особенности образной системы; пространственно-временной континуум, задачи и функции данного типа вымысла. В fantasy мотивация посылки становится интертекстуальной, выносится за пределы текста, поскольку опирается на имеющиеся вненаучные представления о мире и не требует доказательств. Fantasy преподносит иной мир как артефакт, вечно длящуюся данность. 103 Фабула в fantasy может впоследствии оказаться сном, бредом, видением, розыгрышем и даже научным экспериментом (например, с применением психотропных средств), но пока длится восприятие текста, новый мир, окружающий героев, и есть для них настоящий мир, искаженной интерпретацией которого была прежняя общепринятая концепция мироздания.

- Е.Н. Ковтун выделяет четыре группы произведений fantasy, различающихся по задачам f-посылки и её роли в развитии действия:
- 1. мистико-философская fantasy, где f-посылка определяет саму суть и смысл повествования. От создаваемой посылкой «истинной реальности» зависит судьба героя и выбор им жизненного пути. «Истинная реальность» предстает как сложная и многомерная концепция бытия, вбирающего в себя и скрытые «сверхъестественные» слои, доступные лишь избранным.
- 2. метафорическая fantasy воплощает авторскую мечту об идеале, отражает романтически приподнятое восприятие «настоящего», т. е. истинно человеческого, душевного и духовного в жизни. f-посылка предстаёт как квинтэссенция удивительного, непостижимого, «чудесного», содержащегося в реальной действительности или скрытого в глубинах человеческой психики. Герои метафорической fantasy чаще всего одинокие мечтатели тонко чувствующие и остро переживающие несовершенство реального мира люди.

¹⁰³ Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа М., 1999. С. 117

3. «ужасная» или «черная» fantasy, в которой «истинная реальность» вторгается в обыденность в своей зловещей и недоступной для понимания простого смертного ипостаси.

4. «героическая» fantasy («меча и волшебства») составляет наиболее многочисленную группу. F-посылка и фантастика как элемент необычайного оформления превращается декорацию, принцип пространственновременного континуума, в котором развивается приключенческий сюжет. Целью изображения становится цепь авантюрных похождений героя. Мировоззренческие основы f-посылки уходят на второй план, а главной выступает изображение вымышленного мира, не похожего на обычный (используются как штампы различных литературных жанров от циклов о затерянных мирах Э. Планкетта, Р. Говарда, А. Меррита и Г. Р. Хаггарда до романтической фантастики Э. Т. А. Гофмана и Г. Х. Андерсена, так и в целом современный интерес к мифологическим моделям). F-посылка, несмотря на неизбежную неточность мотивации, вводится в жесткие рамки, мир существует на основе магических законов, более или менее корректно сформулированных автором. 104

На основе анализа современных подходов к определению феномена фэнтези, можно, несмотря на различия точек зрения исследователей, выделить основные жанровые характеристики.

В качестве одной из важных основ жанра называется **опора на воображение**, выступающее как «способ расширения границ сознания» ¹⁰⁵ и дающее человеку возможность «преодолеть ситуационную ограниченность, преодолеть детерминирующее его поведение влияние лишь здесь и сейчас данной ситуации». ¹⁰⁶ О.К. Яковенко отмечает, что лексема «fantasy» в

¹⁰⁴ Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа М., 1999. С. 121

¹⁰⁵ Сафрон Е.А. Поэтика городского фэнтези в русской литературе XX-начала XXI веков. дис. ... д-ра. филол. наук. Саранск, 2021. 437 с.

 $^{^{106}}$ Натадзе Р. Г. Воображение как фактор поведения [Электронный ресурс]. Тбилиси, 1972. URL: http://evartist.narod.ru/text14/100.htm (дата обращения: 13.02.2023).

английском языке синонимична лексеме «imagination» - «воображение». 107 Т.И. Хоруженко подчёркивает, что фэнтези ориентируется на чистый вымысел – «то, чего вообще не может быть». По мнению И.В. Лебедева, для фэнтези характерен адетерминированный тип изображения действительности, глобально соответствующий не законам нашей реальности¹⁰⁸, В.Л. Гопман говорит, что фэнтези основано на «сюжетном допущении иррационального характера» 109

Е.Н. Ковтун считает, что основной задачей модели мира, создаваемой средствами fantasy, является воплощение мира во всей полноте, в единстве «повседневного» (рационального) и «необычайного» (чудесного). «Истинная реальность» чаще всего предполагает резкую поляризацию сфер Добра и Зла, выступающих как категории вселенского масштаба. Мироздание одухотворяется, ему приписывается нравственный абсолют, а природе - человеческие помыслы и оценки. Fantasy, по мнению Е.Н. Ковтун, создаёт особый художественный мир, где фантастические события становятся не только естественными, но важнейшими, выражающими смысл данной модели факторами. 110

О.К. Кулакова относит фэнтези к «безусловной фантастике, характеризующийся иррациональностью и отсутствием выраженной временной соотнесенности с реальным миром и объединяющий тексты на основе признаков художественности, фантастичности и интертекстуальной связи с мифом»¹¹¹.

Большинство исследователей сходятся во мнении, что фэнтези реализует **архетипы мифологического сознания** и формируется в рамках

¹⁰⁷ Яковенко О. К. Жанровые особенности фэнтези (на основе анализа словарных дефиниций фэнтези и научной фантастики // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета [Электронный ресурс]. 2008. № 1. С. 142. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_11763192_90252053.pdf (дата обращения: 20.05.2023).

 $^{^{108}}$ Лебедев И. В. Жанровая поэтика в русском фэнтези конца 20 — начала 21 веков: дисс... канд. филол. наук. М., 2016. С. 40

 $^{^{109}}$ Гопман В. Л. Фэнтези // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 621

 $^{^{110}}$ Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа М, 1999. С. 127

¹¹¹ Кулакова О.К. Интертекстуальность в аспекте жанрообразования (на материале жанра фэнтези) дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2011. 242 с.

«общекультурного явления, ремифологизация, такого как свидетельствующего об интересе общества к своим архаическим корням» (А.Б. Ройфе). 112 Связь фэнтези с мифом называется жанрообразующей в работе О.К. Кулаковой. 113 Т.И. Хоруженко говорит о присущей фэнтези эпической широте и ориентации на воспроизведение структуры мифов, в частности космогонических. По мнению Е.В. Жаринова, следование канонам древней мифологической системы или создание автором своего собственного мифа определяет саму структуру жанра¹¹⁴. И.Д. Винтерле называет миф этико-эстетической и структурополагающей основой фэнтези, создающей «единое пространство реального и фантастического во Вторичном мире фэнтези, который основан на собственных законах, к которым читатель имеет абсолютное доверие, как архаичный человек к мифу». 115

В качестве второй генетический основы жанра фэнтези называется **сказка.** Е.А. Сафрон отмечает, что в волшебной сказке наследуется установка на встречу с чудом, что обеспечивает доминирование динамической формы сюжета над адинамической. Т.И. Хоруженко указывает то, что традиция волшебной сказки обуславливает введение постоянных версий героев в фэнтези. 116

Опора на сказочно — мифологическую традицию в фэнтези (анализируется в работах Е.А. Чепур, И.Д. Винтерле, О.С. Наумчик, Е.М. Неёлова и др.), обуславливает и то, что сюжет чаще всего строится вокруг борьбы оппозиционных начал, основанных на бинарных мифологических оппозициях. В зависимости от периода создания произведения и мировозренческих позиций автора, это может быть противостояние Добра и Зла, Порядка и Хаоса.

 $^{^{112}}$ Ройфе А. Б. Неомифологическая фантазия в фантастике XX века. М.: ООО Международный центр фантастики, 2006. 96 с.

 $^{^{\}bar{1}\bar{1}\bar{3}}$ Кулакова О.К. Интертекстуальность в аспекте жанрообразования (на материале жанра фэнтези) дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2011. С. 6

 $^{^{114}}$ Жаринов Е.В. Фэнтези и детектив — жанры современной англо-американской беллетристики. М.: Флинта, 2018 C 14

¹¹⁵ Винтерле И.Д. Феномен незавершённости в раннем творчестве Дж.Р.Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези: дисс, ... канд. филол. наук: 10.01.03, Нижний Новгород, 2013. 196 с.

¹¹⁶ Хоруженко Т. И. Путь фэнтези: от жанра к метажанру // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2014. №5 (32). С. 108

Исследователи отмечают также, что фэнтези заимствует элементы **рыцарского** (Е.А. Чепур, И.Д. Винтерле и др.) и авантюрноприключенческого романов (Т.И. Хоруженко, И.Д. Винтерле), оккультномистической литературы (Е.А. Чепур). Важным для жанра становится и наследие **романтизма.**

И.Д. Винтерле подробно рассматривает связь фэнтези с литературой романтизма, проводя аналогию с точки зрения свойственной и тому, и другому рубежности: время зарождения романтизма — начало XIX столетия, фэнтези оформляется в качестве самостоятельного жанра на рубеже XIX и XX веков, а на границе XX и XXI веков преобразуется уже мультимедийное культурное явление. По мнению исследовательницы, подобно тому, как «романтизм стал своего рода реакцией на усиление давления рационального подхода, так и фэнтези становится выражением стремления личности выйти из-под контроля установок и ограничений современного общества, обретения свободы фантазии и возможности ее реализации». Генетическое родство с литературой романтизма обуславливает свойство принцип незавершённости, подробно такое фэнтези, как И.Д. рассмотренный Винтерле, отмечающей, что фрагментарность становится одновременно выражением безграничности человеческой мысли художественного мира, но вместе с тем сохраняет стремление к целостности и единству. Принцип незавершенности в фэнтези отражается в построении особого Вторичного мира, способного к постоянному развитию, своеобразии игровой природы жанра, обуславливает стремление жанра к Вместе сериальности И цикличности. c тем принципиальная незавершенность отражает общую подчеркивает И целостность художественного мира в тексте, произведения или всего творчества автора. 117 И.Д. Винтерле делает вывод, что именно «принципиальная незавершенность фэнтези как жанра даёт ему возможность трансформироваться в новые,

¹¹⁷ Винтерле И.Д. Феномен незавершённости в раннем творчестве Дж.Р.Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези: дисс, ... канд. филол. наук: 10.01.03, Нижний Новгород, 2013. 196 с.

мультимедийные явления культуры», а следствием тенденции к незавершенности является склонность жанра в целом к цикличности, что приводит к возникновению феномена одновременности читательского восприятия произведения и авторской работы над текстом. 118

По мнению О.С. Наумчик, незавершённость и серийность фэнтези обусловлены как коммерческой направленностью массовой литературы, так и феноменом сотворчества, позволяющим включиться в процесс создания фэнтезийной вселенной большому количеству участников. 119

То, что фэнтези наследует черты различных жанров, ставит перед исследователями проблему жанрового канона. По мнению Т.И. Хоруженко фэнтези обладает своей «памятью жанра» (по Н.Л. Лейдерману) – оживляет в сознании читателя воспоминания o рыцарском авантюрноприключенческом романах (многогеройность и полифоничность), а также базовые знания об эпосе, мифе и сказке. 120 Е.А. Сафрон говорит об особым образом переработанном каноне мифа, фольклорной волшебной сказки, элементах рыцарского романа, благодаря узнаванию которых «выстраиваются особого типа («доверительные») отношения между автором и читателем» 121. Е.М. Неёлов в качестве жанровых доминант называет сказочную реальность (наследуемую от фольклорной волшебной сказки) и индивидуальноавторскую составляющую, отражающую своеобразие творческой манеры писателя. 122 А.М. Приходько также считает, что в фэнтези «содержится определённый шаблон, матрица, на которую наслаиваются индивидуальные авторские конструкции» 123. О.К. Кулакова на основании анализа словарных дефиниций, посвящённых фэнтези, выделяет такие онтологические

¹¹⁸ Винтерле И.Д. Феномен незавершённости в раннем творчестве Дж.Р.Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези: дисс, ... канд. филол. наук: 10.01.03, Нижний Новгород, 2013. 196 с.

¹¹⁹ Наумчик О. С. Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези: монография. Нижний Новгород: изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. 321с.

¹²⁰ Хоруженко Т. И. Путь фэнтези: от жанра к метажанру // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2014. №5 (32). С. 108

 $^{^{121}}$ Королькова П. В. Модификация жанра авторской сказки в современной чешской литературе: дис. ... канд. филол. наук. М., 2011. С. 5.

¹²² Неёлов Е. М., Струкова А. Е. Русская фантастика: нерешенные проблемы. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. 71 с.

 $^{^{123}}$ Приходько А.М. Жанр «фэнтези» в литературе Великобритании: проблема утопического мышления: дис. ... к. филол. н.: 10.01.03. Москва, 2001. С. 21

характеристики фэнтези, как принадлежность к художественным произведениям; принадлежность к фантастическим мирам, интертекстуальная связь с мифом. 124

Кроме того, Т.Н. Бреева и Л.Ф. Хабибуллина указывают на то, что «жанровый канон фэнтези постоянно осложняется включением предельно широкого круга иных жанровых моделей, которые свободно сопрягаются между собой, при этом их инерционная логика определяет в значительной степени характер репрезентации авторской идеологии» 125, а Т.И. Хоруженко говорит об интеграции фэнтези с другими жанрами, тяготении к метажанру, а также синтетичности его художественной системы и пограничности в литературном процессе, когда «авторы берут уже сложившийся канон массового жанра (например, дамского розового романа) и переносят его на почву фэнтези» 126.

B важной эстетической составляющей фэнтези качестве исследователями часто называется эскапизм (Т.И. Хоруженко, И.Д. Винтерле, О.С. Наумчик и др.). В связи с этим выделяется и такая характерная черта жанра, как игровая составляющая, по словам Т.И. Хоруженко «разомкнутость в настоящее» в фэнтези проявляется именно в игровой форме. 127 И.Д. Винтерле говорит о том, что игровое начало жанра реализуется на нескольких уровнях: как игра автора в построение возможного мира, игра читателя в побег от реальности, а также «ролевая игра» в воссоздание мира того или иного произведения. ¹²⁸ По мнению А.Д. Гусаровой. природа фэнтези игровая проявляется образотворчества (игра с образом – стандартом), так и на сюжетообразования – многоходовая игра «как с интерпретацией и

 $^{^{124}}$ Кулакова О.К. Интертекстуальность в аспекте жанрообразования (на материале жанра фэнтези) дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2011. 242 с.

 $^{^{125}}$ Бреева Т. Н., Хабибуллина Л. Ф. «Русский миф» в славянском фэнтези: монография. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. С. 11

¹²⁶ Хоруженко Т. И. Путь фэнтези: от жанра к метажанру // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2014. №5 (32). С. 110.

¹²⁷ Хоруженко Т. И. Путь фэнтези: от жанра к метажанру // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2014. №5 (32). С. 108

¹²⁸ Винтерле И.Д. Феномен незавершённости в раннем творчестве Дж.Р.Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези: дисс, ... канд. филол. наук: 10.01.03 – Нижний Новгород, 2013. 196 с.

последействием (ролевая игра) чужого авторского текста, так и интерпретацией известного мифологического сюжета, поставленного в рамки игрового преодоления запрета» 129. Подробный анализ игрового начала в фэнтези предпринят в работе О.С. Наумчик, выделяющей следующие уровни его проявления: игровые принципы моделирования фэнтезийной вселенной, проблемнонекой которая формируется согласно системе правил; тематическое поле, в котором однозначно усматриваются темы играющих богов и играющих людей; интертекстуальная игра с исходными текстами. Всё это подтверждает огромный игровой потенциал фэнтези и демонстрирует миромоделирующие функции игры в художественной системе фэнтези. ¹³⁰ Исследователи также отмечают, что игровое начало, присущее фэнтези, во многом обуславливает такую его структурную черту, как квестовое построение сюжета (что в свою очередь детерминирует незавершённость и сериальность жанра).

Важным структурно-семантическим признаком является и создаваемый фэнтези особый хронотоп, «в основе которого лежит построение нового вымышленного мира»¹³¹. Т.И. Хоруженко говорит о том, что фэнтези описывает созданный авторским воображением мир, в котором хронотоп дороги сочетается с хронотопом авантюрного романа («вдруг» и «как раз»). О.К. Кулакова рассматривает возможный мир фэнтези в качестве проекции реального мира на мир, создаваемый автором. Вымышленный мир фэнтези, определяемый как «вторичный мир» (И.Д. Винтерле, О.С. Наумчик и др.) выступает в качестве важнейшей категории фэнтезийного текста, «через способы его построения реализуется жанровая природа фэнтези»¹³².

¹²⁹ Гусарова А.Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики: дисс, ... канд. филол. наук: 10.01.01 Петрозаводск, 2009. 255 с.

¹³⁰ Наумчик О. С. Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези: монография. Нижний Новгород: изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. С. 81

¹³¹ Сафрон Е.А. Поэтика городского фэнтези в русской литературе XX-начала XXI веков. дис. ... д-ра. филол. наук. Саранск, 2021. 437 с.

¹³² Винтерле И.Д. Феномен незавершённости в раннем творчестве Дж.Р.Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези: дисс, ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2013. 196 с.

Важным для понимания специфики вторичного мира фэнтези является его опора на мифологические структуры, И.Д. Винтерле отмечает, что вторичный мир фэнтези «подобен мифу в отношении подлинной реальности для воспринимающего сознания».

А.Д. Гусарова указывает на значимость хронотопа «иного» мира и образа границы между «своим» и «чужим» мирами, обладающей двойной маркировкой в поэтике фэнтези (художественная оппозиция «рациональное – иррациональное» и фольклорная семантика границы) 133

Вторичный мир непротиворечив и убедителен, обладает собственной проработанной историей, географией, мифологией детально представлена история творения мира) и/или религией, культурой, этническим составом и социально-политической системой (Т.И. Хоруженко, И.Д. Винтерле, О.С. Наумчик и др.)

Вторичный мир способен к расширению и развитию, причём в разных направлениях (благодаря своему многоэлементному составу) и даже без непосредственного участия автора.

Таким образом, до сих пор нет единого общепризнанного определения фэнтези, различные точки зрения существуют и в отношении его типологии, чему способствует как относительная молодость феномена, так и его неоднородность. В своём исследовании мы будем придерживаться точки зрения на фэнтези как жанр литературы, основными чертами которого являются: созданный автором внутренне непротиворечивый вторичный мир произведения, для которого характерно наличие чудесного, магического и/или фантастического; детальная проработка вторичного мира; опора на сказочно-мифологическую традицию; квестовая структура; принцип незавершённости; игровой принцип; а также обращение к философским вопросам и их решение с позиций конкретной личности.

¹³³ Гусарова А.Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики: дисс, ... канд. филол. наук: 10.01.01 Петрозаводск, 2009. 255 с.

1.2. Становление и эволюция жанра фэнтези.

В качестве предшественников жанра фэнтези, сложившегося в XX столетии, обычно называют поэтизировавший таинственное и ужасное готический роман (X. Уорпол, У. Бекфорд, Ж. Казот, М. Льюис) и эстетизировавшую вымысел теорию и литературу романтизма. ¹³⁴ На формирование жанровых принципов фэнтези большое влияние оказали также миф, сказка, рыцарский и приключенческий роман.

Первыми фэнтезийными произведениями, появившимися на рубеже XIX – XX веков, называются, как правило, романы Джорджа Макдональда (George MacDonald, 1824-1905), Уильяма Морриса (William Morris, 1834 – 1896) и лорда Эдварда Дансейни (Edward Dunsany, 1878 – 1957). Дж. создаёт, помимо многочисленных Макдональд реалистических викторианских романов, волшебные истории, наиболее известные из которых: «Фантастес» (1858), «Сердце великана» (1863), «Золотой ключ» (1867), «Легковесная принцесса» (1864), «За спиной Северного ветра» (1871), «Принцесса и гоблин» (1872), «Принцесса и Кёрди» (1883), «Мальчик дня и девочка ночи» (1882), «Лилит» (1895). Будучи ценителем и поклонником философии и литературы немецкого романтизма, Дж. Макдональд «первым среди английских писателей Нового времени почувствовал силу мифа как слагаемого литературного процесса и научился использовать эту силу в своём творчестве» 135, наметив траекторию развития жанра фэнтези и оказав огромное влияние на других его основоположников. К.С. Льюис называл Дж. Макдональда своим учителем, «крестившим его воображение», а Дж. Р.Р. Толкин, в юности увлекавшийся волшебными историями шотландского писателя (исследователи отмечают влияние Дж. Макдональда на изображение подземного мира в «Хоббите» и образа Голлума во «Властелине колец»)¹³⁶, позже предпринимает попытку написать предисловие к «Золотому ключу», которое затем ложится в основу сказки

¹³⁴ Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе 20 века. М., 2008. С. 83

¹³⁵ Эппле Н. Волшебная страна и её окрестности. М.: Иллюминатор, 2024. С. 34

¹³⁶ Эппле Н. Волшебная страна и её окрестности. М.: Иллюминатор, 2024. С. 34

«Кузнец из большого Вуттона».

У. Моррис создаёт серию романов о «Доме сынов волка» (1880-90 е гг); ирландский аристократ Э. Дансейни пишет роман «Дочь короля Эльфландии» (1924г.), а в сборниках рассказов «Боги Пеганы» (*The Gods of Pegana*, 1905) и «Время и боги» (*Time and the Gods*, 1906) создаёт образ вымышленной страны Пегана. Творчески перерабатывая ирландский эпос, Э. Дансейни формирует ряд черт, ставших впоследствии характерными для произведений фэнтези.

Исследователи отмечают в качестве одной из характерных особенностей фэнтези 1920-1930-х годов эстетическую реабилитацию зла, что находит отражение в творчестве Говарда Филипа Лавкрафта (1890—1937), на которое впоследствии во многом опирается тёмное фэнтези.

В 1930 годах появляются произведения Роберта Говарда (*Robert Ervin Hovard*, 1906 — 1936), повествующие о Конане из Киммерии и отличающиеся достаточно подробной проработкой вторичного мира, в котором каждая из несуществующих стран (Атлантида, Лемурия, Киммерия, Гиперборея, Му) имеет свои культурные особенности и колорит. Умерший в 1936 году Р. Говард оставляет лишь один роман о бесстрашном и непобедимом воине Конане — «Час дракона» (*The Hour of the Dragon*), впоследствии опубликованный под названием «Конан Завоеватель» (*Conan the Conquerior*) и ряд рассказов, но эти произведения становятся основой для героического фэнтези (heroic fantasy), или фэнтези «меча и магии» (sword and sorcery), получившем развитие и широкое распространения в многочисленных произведениях более поздних авторов (Фриц Лейбер, Ларри Нивен, Лин Картер, Стив Перри, Пол Андерсон).

Однако классический образ фэнтези складывается в английской литературе к 1950-м годам XX века и связан с творчеством Джона Рональда Руэла Толкина (*John Ronald Reuel Tolkien*, 1892 - 1973) и Клайва Степлза Льюиса (*Clive Staples Lewis*, 1898 — 1963). Дж. Р.Р. Толкин в 1937 году публикует повесть «Хоббит, или туда и обратно» (*The Hobbit or There and*

Back Again, 1937), а затем в течение нескольких лет работает над созданием трилогии «Властелин колец» (The Lord of the Rings, 1954 – 1955) и литературно-мифологического эпоса «Сильмариллион» (The Silmarillion, 1977). В своих произведениях Дж.Р.Р. Толкин создаёт масштабный мир с подробно проработанной географией, историей, культурой и системой языков; формирует систему фэнтезийных рас (эльфы, гномы, орки, тролли, хоббиты, энты), которая впоследствии становится одним из характерных свойств жанра. В произведениях Дж. Р.Р. Толкина оформляется канон эпического фэнтези, рисующего перед читателями самодостаточный детально проработанный вторичный мир. Ставя целью создание мифологии для Англии, Дж.Р.Р. Толкин конструирует литературно-мифологическую реальность в первую очередь на основании языковой, когда созданные писателем языки становятся источником развития вторичного мира. Как замечает Н. Эппле, «уникальность книг Толкина и всего его мира состоит в том, что они основаны на реальности, и эта реальность – языковая». ¹³⁷ Также вторичного мира становятся материалом ДЛЯ создания германоскандинавские и англосаксонские мифы и сказания, например, сюжеты о проклятом сокровище отсылают к древнегерманскому эпосу («Прорицание Вёльвы», Старшая и Младшая Эдды), а эпизод с похищением чаши, пробуждающим дракона – к второй части «Беовульфа». Исследователи поразному интерпретируют наличие и значение христианских идей и картины мира в произведениях Дж.Р.Р. Толкина. Например, Е.В. Жаринов отрицает присутствие христианского подтекста 138; К. Килби говорит о христианском восприятии мира при внешнем отсутствии религиозности 139; Н. Эппле характеризует художественный мир Дж.Р.Р. Толкина как лишённый религиозной составляющей, НО В время соответствующий TO же христианской этике (действие Провидения; победа любви и смирения; зло,

-

¹³⁷ Эппле Н. Волшебная страна и её окрестности. М.: Иллюминатор, 2024. С. 220

¹³⁸ Жаринов Е.В. Фэнтези и детектив – жанры современной англо-американской беллетристики. М.: Флинта, 2018, 202 с.

¹³⁹ Kilby C. Mythic and Christian elements in Tolkien // Myth, allegory and gospel.Minneapolis, Bethany fellowship, 1974. P. 130-150

не обладающее творческим потенциалом, а лишь искажающее то, что сотворено добром и т.д.) 140 ; М.А. Штейнман указывает на сочетание языческих и христианских мотивов 141 .

Интересной особенностью является то, что Дж.Р.Р. Толкин говорил о своём творческом процессе как об исследовании уже существующего, но скрытого, а не сочинении нового. Такая точка зрения с одной стороны представляет собой игровой посыл (впоследствии игровая составляющая фэнтези выступает как одна из жанрообразующих), а с другой – обусловлена работой не c первичной реальностью, a c eë вторичными, антропологическими проявлениями (языковая и культурная, в частности, литературная, традиции), имеющими свои внутренние законы. Ещё одной важной для всего дальнейшего развития жанра особенностью становится тенденция к десакрализации вторичного мира, что особенно видно в «Сильмариллионе», где рассказывается, по сути, история отдаления от божественной сущности и затухания магии. Исследователи отмечают, что ранние произведения Дж.Р.Р. Толкина, такие как «Книга Утраченных сказаний», «Неоконченные сказания» и «Утраченный путь» реализуют принцип незавершённости в фэнтези, а эволюция развития авторской мифологии идёт по направлению от разрозненных мифов к целостной системе, в которой новые тексты и фрагменты расширяют и углубляют картину Вторичного мира. 142

К.С. Льюис, как и Дж.Р.Р. Толкин – оксфордский профессор (позднее – профессор Кембриджа) и член литературного кружка Инклингов, в который входили также такие христианские писатели и мыслители, как Чарльз Уильямс, Оуэн Барфильд, Уоррен Льюис, Хьюго Дайсон и другие. С конца 1940-х по 1956 год К.С. Льюис работает над созданием «Хроник Нарнии» (*Narnia*), включающих семь книг: «Лев, колдунья и платяной

¹⁴⁰ Эппле Н. Волшебная страна и её окрестности. М.: Иллюминатор, 2024. С. 220

¹⁴¹ Штейнман М.А. Поэтика английской иносказательной прозы XX века: Дж. Р.Р. Толкиен и К.С. Льюис: дис. . . . канд. филол. наук: 10.01.05. Москва. 2000. 224 с.

¹⁴² Винтерле И.Д. Феномен незавершённости в раннем творчестве Дж.Р.Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези: дисс, ... канд. филол. наук: 10.01.03 – Нижний Новгород, 2013. 196 с.

шкаф» (The Lion, the Witch and the Wardrobe, 1950), «Конь и его мальчик» (The Horse and His Boy, 1954), «Принц Каспиан» (Prince Caspian: The return to Narnia, 1951), «Покоритель зари, или Плавание на край света» (The Voyage of the Dawn Treader, 1952), «Серебряное кресло» (The Silver Chair, 1953), «Племянник чародея» (The Magician's Nephew, 1955), «Последняя битва» (The Last Battle, 1956). Книги содержат в себе черты христианской апологетики, в чём К.С. Льюиса часто упрекали, а сам писатель называл Нарнии притчей или «гипотезой» (supposal), которая должна ответить на вопрос: «Каким был бы Христос, если бы мир, подобный Нарнии, действительно бы существовал и Он избрал бы этот мир, чтобы воплотиться в нём, умереть и воскреснуть, как Он сделал это в нашем мире?». 143 В этом прослеживаются игры/ высказывании также черты исследования/ эксперимента, формирующиеся в качестве базовых для жанра. В качестве источников для создания вторичного мира Нарнии К.С. Льюис использует античную мифологию, библейскую образность, европейскую, в том числе средневековую литературу (например, «Королеву фей» Эдмунда Спенсера и «Потерянный рай» Джона Мильтона). Нарния не сводится к аллегоризму, притчевости И наполненности аллюзиями, но представляет собой самодостаточный вторичный мир, а К.С. Льюис «переизобретает заново европейский миф»¹⁴⁴. Тогда как Дж.Р.Р. Толкин формирует традицию эпического фэнтези, рисующего вторичный мир, не связанный никоим образом с миром читателя, К.С. Льюис, соединяя реальный и вторичный миры с помощью системы перехода (платяной шкаф и Лес-между-мирами (Wood between Worlds)) закладывает основы для развития portal – fantasy.

В то же время в теоретических работах родоначальников фэнтези начинает формироваться концепция нового жанра. Дж. Макдональд в эссе «Сказочное воображение» (*The fantastic imagination, 1893*) сравнивает

¹⁴³ Lewis C.S. The Collected Letters/ ed. By W. Hooper. HarperCollins, 2007. Vol. III. Р. 1004 Цит. По: Эппле Н. Волшебная страна и её окрестности. М.: Иллюминатор, 2024. С. 206

¹⁴⁴ Эппле Н. Волшебная страна и её окрестности. М.: Иллюминатор, 2024. С. 215

воздействие волшебной истории с музыкой (вслед за ним к такому же сравнению будет прибегать и К.С. Льюис), отмечает многозначность мифа и выделяет два уровня законов, действующих при создании вымышленных миров: законы воображения (непротиворечивость) и нравственные законы (единые для мира реального и воображаемого). Важным для писателя, по мнению Дж. Макдональда, становится пробуждение в читателе собственных творческих сил и привлечение его к сотворчеству. В работах, посвящённых творчеству Дж. Макдональда, К.С. Льюис рассуждает об искусстве мифотворчества и определяет его как самодостаточное и более широкое, чем литература. Дж.Р.Р. Толкин в эссе «О волшебных сказках» формулирует такие признаки создаваемого жанра, как создание достоверного Вторичного мира, наличие в волшебных историях Магии и Фантазии, Бегства и Утешения (эскапизма), а также отсутствие возрастных ограничений для читателя.

Таким образом, основной канон фэнтези, а также разновидности жанра (высокое, эпическое, героическое / меча и магии, portal-fantasy) складываются к 50-м годам XX века. Опора на мифологическую традицию в сочетании с христианским мировоззрением Дж.Р.Р. Толкина и К.С. Льюиса обуславливают то, что центральным в развитии сюжета (в каноне, сложившемся к середине XX века) становится противостояние Добра и Зла (сил Света и Тьмы), ставящее под угрозу существование вторичного мира.

До середины XX века наиболее востребованной в фантастической литературе является научная фантастика, переживающая в 1930-1950 е годы свой Золотой век. В 1960 – 1970 годы происходит новый виток в развитии фантастического, так называемая Новая волна (New Wave) фантастики, формирующаяся в Великобритании и США. Причины кризиса научнофантастической литературы, исчерпавшей к 1950-м годам свою проблематику, кроются и в разочаровании в техническом прогрессе, и в антисциентизме, и в зарождении постмодернизма. В США в 60-е годы возникают и получают развитие различные общественные движения (за

права и свободы, феминизм, пацифизм, битники, хиппи и т.д.), а писатели, стремясь осмыслить актуальные проблемы современности, обращаются к таким активно развивающимся гуманитарным наукам, как психология, социология, антропология, философия, этнография. Также на литературный процесс влияет значительно возросший интерес к восточным философским учениям, привносящим новый взгляд на взаимодействие различных сил и явлений в мире. В период Новой волны происходит размывание жанровых границ между научной фантастикой и фэнтези, недаром выдающиеся представители New Wave работали и в том, и в другом жанре, создавая свой индивидуальный стиль и расширяя возможности жанров.

Ярчайшим представителем Новой Волны в Великобритании является Майкл Муркок (Michael John Moorcock, 1939), возглавивший, после ухода Дж.Карелла, журнал «Новые миры» (New Worlds). М.Муркок редактирует журнал с 1964 по 1971 гг. и делает его центром притяжения новых фантастов. В произведениях писателя характерная для предыдущего этапа развития фэнтези борьба между Добром и Злом трансформируется в противостояние Порядка и Хаоса, в которой человек зачастую оказывается игрушкой в руках высших сил. М. Муркок модифицирует героическое фэнтези, вводя в свои произведения («Хроники Корума» (The Chronicles of Corum, 1971 -1974), «Хроники Эрикозе» (Chronicles of Erekose, 1962 – 1986), «Хроники Хокмуна» (Наwkтооп, 1967 – 1975), «Хроники семьи фон Бек» (Von Bek Family, 1974- 1995), «Сага об Элрике из Мелнибонэ» (The Elric Saga, 1961- 2010)) концепцию Мультивселенной и образ антигероя.

Британская писательница Д.У. Джонс (1934 — 2011) создаёт романы («Замок» (*The Castle, 1986 — 2008*), «Крестоманси» (*The Chrestomanci,* 1977-2006), «Сказки города времени» (*A Tale of Time City,* 1987), «Зачарованный лес» (*Hexwood,* 1993), «Игра» (*The Game,* 2007)), в которых важное место занимает игра (интертекстуальная, языковая, с пространством и временем). Исследователи отмечают влияние на сюжеты произведений Д.У. Джонс настольных (роман «Игра») и компьютерных (роман «Зачарованный лес»)

ролевых игр, популярных в это время¹⁴⁵. В романах Д.У. Джонс вторичный мир расширяется, как и в произведениях М. Муркока, до Мультивселенной, а игра с читателем выражается, помимо прочего, в смешении различных жанровых форм (научная фантастика, фэнтези, сказка, детская литература, антиутопия и т.д.). Вместе с тем, писательница уделяет существенное внимание раскрытию характеров персонажей (использование персонажей двойников) и внутреннему конфликту героев, который преобладает над внешним противостоянием.¹⁴⁶

В США ведущим представителем Новой волны становится Роджер Желязны (Roger Jozeph Zelazny 1937-1995), для творчества которого также характерно стирание границ между научной фантастикой и фэнтези, интерес к психоанализу и юнгианской психологии, дзен-буддийской философии, активное использование и переосмысление литературно-мифологического наследия (обращение к кельтской, германо-скандинавской античной, индийской мифологиям, христианству, фольклору индейцев и т.д.). произведениях Р. Желязны, как и в работах многих других представителей Новой волны, происходит дальнейшее становление героя фэнтези, который, в противоположность центральным персонажам научной фантастики, не является шаблонным. В цикле «Хроники Амбера» (The Chronicles of Amber, 1970-1991), прослеживается влияние постмодернизма, воплощающееся как в начале (карточная игра), так И В насыщенности интертекстуальными отсылками. Также одной ИЗ центральных творчества Р. Желязны исследователи называют определение природы творчества и творца. 147

У. Ле Гуин (*Ursula Kroeber Le Guin* 1929–2018), работавшая в различных жанрах фантастики, также входит в литературу в период Новой волны и, с одной стороны, испытывает влияние новых тенденций, а с другой

¹⁴⁵ Наумчик О. С. Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези: монография. Нижний Новгород: изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. С.172

¹⁴⁶ Артамонова К.Г. Трансформация жанровых границ литературной сказки и фэнтези в творчестве Дианы Уинн Джонс Автореф. дис ... канд. филол. наук, Москва, 2013. 18с.

¹⁴⁷ Анисимова О.В. Поэтика «Хроник Эмбера» Роджера Желязны. дис.... канд. филол. наук. СПб, 2010. 179

– сама формирует облик современной фантастики. В середине – второй половине 60-х годов выходят её романы научно-фантастического Хайнского цикла («Планета Роканнона», 1966; «Планета изгнания», 1966, «Город иллюзий», 1967; «Левая рука тьмы», 1969) и первые произведения о Земноморье (рассказы «Правило имён» и «Освобождающее заклятье», 1964; роман «Волшебник Земноморья», 1968)

К разным фантастическим жанрам обращалась в своём творчестве и американская писательница Эндре Нортон (Andre Alice Norton, 1912 – 2005), в 1963 начавшая создавать «Колдовской мир» (Witch world), включающий более десятка произведений, и работавшая над ним свыше тридцати лет (поздние произведения цикла создавались в соавторстве). Э. Нортон творит параллельную реальному миру волшебную вселенную Колдовского мира, ставшую необычайно популярной у читателей. Значимость фигуры А. Нортон для развития фантастической литературы заключается, кроме прочего, в самой фигуре писательницы, ставшей первой женщиной в объединении авторов героического фэнтези SAGA и в Зале славы научной фантастики и фэнтези, а также первой женщиной, удостоенной в 1984 году титула «Grand Dame of Science Fiction and Fantasy», аналога Грандмастера у мужчин. Творчество А. Нортон тяготеет к принципам, характерным для Золотого века фантастики, писательница создаёт динамичные сюжеты и образ сильного героя, а в качестве одной из центральных функций фантастической литературы рассматривает эскапистскую. А. Нортон вынуждена была публиковаться под мужским псевдонимом и говорила, что является женщиной на мужской территории, поскольку фантастика на тот момент рассматривалась и издателями, и читателями, как литература, написанная мужчинами для мужчин. Сама А. Нортон говорила о том, что женщинам удаётся более правдоподобно создавать характеры героев обоего пола, а её успех становится важным для развенчания стереотипов и утверждения образа женщины фантаста. Урсула Ле Гуин с большим уважением относилась к А. Нортон и с благодарностью вспоминала письмо

писательницы с положительным отзывом о своём раннем рассказе. Сама Урсула Ле Гуин занимала активную социальную позицию и неуклонно отстаивала право женщин – писательниц сочинять фантастику. Урсула Ле Гуин организовывала мастер-классы для писательниц -фантастов, входила в Феминистского конгресса любителей число учредителей фантастики штат Висконсин) и разработала метод отбора Уисконт (Мэдисон, претендентов на премию Типтри-младшего (вручаемую авторам, пишущим гендера). Писательница стала второй после обладательницей титула «Grand Dame of Science Fiction and Fantasy» и сделала необычайно много как для выравнивания гендерного баланса в литературе, так и для развития фантастики в целом.

В 1980-е годы, в связи с активным развитием постмодернизма (для которого характерны такие черты, как эпистемологическая неуверенность, восприятие мира как текста, игровая природа, интертекстуальность) появляются тенденции к ироническому переосмыслению жанровой модели фэнтези и формируется его юмористическая разновидность. С 1983 по 2015 Терри Пратчетт (Terence David John Pratchett, 1948 – 2015) пишет цикл романов о Плоском мире (Discworld), в котором сочетаются традиции высокого фэнтези (детально проработанный вторичный мир) и сатиры. Четыре подцикла произведений о Плоском мире охватывают разные формы и типы социальной реальности и содержат отклик на острые вопросы современности. Писатель использует столкновение сюжетных линий и языковую игру и многочисленные шутки. Вместе с описываемый мир подчинён строгим физическим, мифологическим, этическим и литературным законам, а основной движущей силой Discworld Т. Пратчетт называет «повествовательный императив» (narrative imperative), о чём говорит в книге «Наука Плоского мира», написанной в соавторстве с популяризатором науки Иэном Стюартом и Джеком Коэном. Т. Пратчетт, также как и Урсула Ле Гуин, позволяет читателю увидеть вторичный мир под другим углом, переосмысливая сложившиеся штампы жанра, но в то же

время возвращаясь в итоге к таким центральным проблемам фэнтези, как вопросы о добре и зле, месте человека в мире и т.д.

Осмысление и переосмысление феномена фэнтези приводит к попытке определения места магии во вторичном мире, в результате чего Т. Пратчетт делает заключение, что подлинной основой магии является понимание И мыслей. Такой вывод собой человеческих чувств представляет обыгрывание сюжета волшебных историй о преодолении героем магии фэйри (на это указывает Н. Эппле¹⁴⁸), а также соответствует модели фэнтези, поскольку уже в произведениях родоначальников жанра чистая магия всегда Интересной уступает значимости силе духа героев. соприкосновения между творчеством У. Ле Гуин и Т. Пратчетта становится обращение последнего к рассмотрению образов волшебниц и специфики женского колдовства в подцикле «Плоского мира» о ведьмах. Писатель противопоставляет женскую магию, основанную на силе земли и понимании человеческой натуры (головология/ headlogy), эффектному классическому волшебству, сомнительным образом воздействующему на мир, а главной задачей ведьм называет сохранение границ реальности. Эти принципы необычайно созвучны идеям, привнесённым в фэнтези Урсулой Ле Гуин, а несомненно темы женского колдовства продолжает развитие разрабатываемый писательницей путь феминизации фэнтези.

В юмористическом фэнтези глобальное противостояние высших сил в какой бы то ни было форме (Добра и Зла, Порядка и Хаоса, Света и Тьмы) становится невозможным, и тема борьбы противоположных начал возникает в предельно десакрализованном виде: роман Т. Пратчетта и Н. Геймана «Благие знамения» (Good Omens, 1990), роман Р. Желязны и Р. Шекли «История рыжего демона» (The Millennial Contest, 1991-1995) и др.

Влияние постмодернизма обуславливает как усиление игровой составляющей, так и тенденцию к разрушению стереотипов классического фэнтези, что выражается, в свою очередь, в дегероизации, замене этических

41

¹⁴⁸ Эппле Н. Волшебная страна и её окрестности. М.: Иллюминатор, 2024. С. 260

моральной неоднозначности установок, героев, усилении натуралистичности изображаемого («Ведьмак» Анджея Сапковского (1986-1998), «Песнь льда и пламени» Дж. Мартина и др.). В 1990-е годы называемое grimdark фэнтези появляется так (Дж. Мартин, Джо Аберкромби, Р.С. Бейкер, С. Эриксон и др.), которое изображает антигероя, «способного на трусливые и жестокие поступки, руководствующегося эгоистическими интересами, а не благородными идеалами» ¹⁴⁹.

Важными событиями конца XX – начала XXI веков становится появление цикла о Гарри Поттере Джоан Роулинг и «Тёмных начал» Филипа Пулмана.

Семикнижие о Гарри Поттере британской писательницы Джоан Роулинг (Joanne Rowling, 1965), выходившее на протяжении десяти лет (26 июня 1997 – 21 июля 2007), приобретает необыкновенную популярность как среди детей и подростков, так и среди взрослой аудитории и способствует новому всплеску массового увлечения жанром фэнтези. Для цикла о Гарри Поттере характерно размыкание границ между мирами внутри вторичного мира: реальный мир маглов и мир волшебной страны разделены некоторыми границами, которые, однако, в каждом последующем романе становятся всё более взаимопроникаемыми. В результате речь идёт не о двух разделённых мирах, а об одном мире, в котором некоторые локусы просто являются невидимыми для части персонажей. Как и другие произведения жанра, «Гарри Поттер» наполнен множеством мифологических (в первую очередь античной И германо-скандинавской мифологий), литературных («Божественная комедия» Данте Алигьери, «Кентерберийские рассказы» Д. Чосера, «Повесть о двух городах» Ч. Диккенса, произведения Дж. Остин, сестёр Бронте, Э. Несбит, Д. Сайерс и др.) и культурных (аллюзии на фабианское общество в «Ордене феникса») отсылок. Значимую роль играет и лингвистическая составляющая: многие заклинания и имена собственные

¹⁴⁹ Иванова Е. А. Трансформация понятия «герой» в произведениях Джо Аберкромби // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2020. Т. 20, вып. 4. С. 479

сконструированы на основе древних языков. Дж. Роулинг при создании своего мира опирается в целом на христианскую этику и наполняет, вместе с тем, произведения правозащитным пафосом, поднимая вопросы расового и социального неравенства. Несомненно, цикл о Гарри Поттере испытывает явное влияние всей предыдущей традиции фэнтези, в частности, строится на целом ряде принципов, введённых или разрабатывавшихся У. Ле Гуин. Например, Дж. Роулинг обращается к образам подростков – волшебников, показывая путь их взросления и становления; строит сюжет вокруг образа школы волшебников 150; уравнивает женских и мужских персонажей – волшебников и т.д.

Трилогия «Тёмные начала» Филипа Пулмана (Philip Nicholas Pullman, 1946) начинает публиковаться в одно время с «Гарри Поттером», оказываясь немного в тени ошеломляющего успеха произведений Дж. Роулинг, и включает в себя романы «Северное сияние» (Northern lights, 1995), Чудесный нож (The Subtle Knife, 1997) и Янтарный телескоп (The Amber Spyglass, 2000). Дальнейшее развитие вселенная «Тёмных начал» должна получить во второй трилогии («Книга пыли»), которая к настоящему моменту ещё не завершена (роман «Прекрасная дикарка»/ La Belle Sauvage вышел в 2017 году). Атеист и адепт идей Просвещения, Ф. Пулман выступает против института церкви и религиозной этики, старается пересмотреть традиционные представления о грехе, противопоставляет науку и магию. Вторичный мир состоит из множества измерений (важным является вопрос их взаимопроницаемости) и описывается в научных категориях, а одним из центральных образов выступает пыль – обладающие сознанием элементарные частицы. Одной из основ при построении вселенной «Тёмных начал» становится переосмысление образов и идей

_

¹⁵⁰ Впервые образ школы волшебства использовался Т.Х. Уайтом, но был детально разработан и стал играть важную роль в повествовании именно в цикле о Земноморье Урсулы Ле Гуин (школа на острове Рок / Roke). Впоследствии школы волшебников будут возникать во многих произведениях жанра, от Хогвартса Дж. Роулинг до комического переосмысления волшебного образования в Плоском мире Т. Пратчетта

«Потерянного рая» Дж. Мильтона и внутренняя полемика с христианскими писателями, в первую очередь – К.С. Льюисом. Как и другие произведения фэнтези, «Тёмные начала» содержат многочисленные отсылки и аллюзии. Ф. Пулман обращается как к произведениям мыслителей эпохи романтизма (Уильям Блейка и его диалектика разума и творчества, Генрих фон Клейста), так и к идеям Просвещения (что достаточно ново и нетипично для фэнтези), поднимает вопросы противостояния рационального и эмоционального (интуитивного). Полемизируя с религиозными доктринами, писатель обращается к религиозным сюжетам и решет их по-новому: в истории Лиры и Уилла воспроизводится сюжет грехопадения, а затем герои даруют свободу обитателям царства мёртвых. Нельзя не отметить, что к вопросу переосмысления взаимодействия между мирами живых и обращаются и другие авторы фэнтези на рубеже XX и XXI веков, так У. Ле Гуин разрабатывает подобный сюжет в романе «На иных ветрах», заключительном в цикле о Земноморье, где главные герои даруют душам умерших освобождение и покой вместо бледного подобия жизни в сумеречной стране, помогая завершить тем самым цикл рождение – жизнь – умирание – возвращение в мир в другом качестве.

Авторской находкой Ф. Пулмана являются деймоны (животное – спутник, воплощающие в себе частицу личности человека) и отношения с ними героев, образно представляющие внутренний мир персонажей и степень его гармоничности. В то же время такой подход имеет мифологические основы (тотемные предки и животные-покровители) и используется и другими писателями, поскольку позволяет визулизировать психологические свойства личности: волшебники в Земноморье У. Ле Гуин способны превращаться в животных, обладающих схожими качествами, а в мире Гарри Поттера Дж. Роулинг — вызывать патронуса, также принимающего облик животного и отражающего внутренний мир героя.

В настоящее время важным становится расширение феномена фэнтези, включающего в себя не только литературные произведения, но и

кинематограф, живопись и графику, компьютерные и ролевые игры, и представляющего собой мультимедийное явление современной культуры.

Продолжается эволюция фэнтези в русле расширения жанровой модели и создания новых межжанровых разновидностей, развитие детского фэнтези, усиление игровой составляющей жанра. Важной тенденцией мультивселенной¹⁵¹ дальнейшее развитие концепции становится Муркок, Р. Желязны, Д.У. Джонс, А. Сапковский, Ф. Пулман и др.). Мифологическое восприятие реальности оказывается созвучным переплетается в произведениях с экологическим мышлением конца ХХ начала XXI веков. На рубеже веков писатели всё чаще обращаются к образам книги, библиотеки, читателя и сказителя («Бесконечная история» М. Энде, Чернильная трилогия К. Функе, «Легенды Западного побережья» У. Ле Гуин и др.). Часто возникают мотивы утраты вторичным миром магических характеристик и ностальгии по ушедшим мифическим временам (H. Гейман, А. Сапковский, С. Кларк и др.), а также обращение к «более древним знаниям», основанным зачастую на знании законов природы и хтонической магии (Дж. Роулинг, Т. Пратчетт, У. Ле Гуин и др.). Авторы отказываются от простого столкновения добра со злом и утверждают в своих произведениях сложность человеческой натуры, а переосмысливая и трансформируя традиционные сюжетные ходы фэнтези, всё же приходят в произведениях итоге утверждению В своих первостепенность нравственного закона. Развитие жанра продолжается, помимо творчества вышеперечисленных авторов, также в произведениях Н. Геймана (Neil Richard MacKinnon Gaiman, 1960), Р. Риггза (Ransom Riggs, 1979), Дж. Мартина (George Raymond Richard Martin, 1948), А. Сапковского (Andrzej Sapkowski, 1948), К. Функе (Cornelia Funke, 1958), М.А.Л. Огден (Margaret Astrid Lindholm Ogden; публикуется под псевдонимами Мэган Линдхольм / Megan Lindholm, и Робин Хобб / Robin Hobb, 1952), Д. Симонса (Dan

 $^{^{151}}$ Наумчик О.С., Смирнов В.Н. Концепция Мультивселенной в литературе фэнтези: от М.Муркока до А. Сапковского // Учёные записки Петрозаводского государственного университета. 2020. Т. 42. № 3. С. 43 - 51

Simmons, 1948), Д. Аберкромби (Joe Abercrombie, 1974) и многих других.

Необходимо особо отметить влияние на процесс развития современного фэнтези Урсулы Ле Гуин, которая, по словам Терри Пратчетта, является одним из архитекторов мира фэнтези. Влияние писательницы на литературный процесс происходит в нескольких аспектах. Во – первых, У. Ле Гуин развивает фантастическую литературу и собственно жанр фэнтези, расширяя границы жанровой модели, формируя новый психологизм в фантастике и закладывая принципы феминизации (в настоящее время психологически разработанные женские персонажи характерны для произведений самых разных авторов, а Дж. Мартин, например, разрабатывает введённый Ле Гуин мотив родства героинь с драконами). Во-вторых, Урсула Ле Гуин оказывает большое влияние на литературный процесс в целом, способствуя тому, что важными темами для осмысления современными писателями становятся экология и феминизм. Влияние творчества и личности У. Ле Гуин испытали, в частности, Т. Пратчетт, Н. Гейман, Р. Хобб, Ч. Мьевиль, Дж. Мартин, Д. Митчелл, М. Этвуд, З. Смит, О. Батлер, Д. Летем, И. Бэнкс, М. Шейбон и многие другие. В-третьих, активная общественная позиция писательницы (Н. Гейман замечал, что именно У. Ле Гуин пробудила в нём политическую сознательность) и её деятельность по развитию литературных институций (объединения писателей-фантастов, литературные премии, семинары по опытом и т.д.) способствовали как развитию диалога саморефлексии внутри писательского сообщества, так и увеличению возможностей для становления женщин-писательниц (важную роль У. Ле Гуин в своём профессиональном становлении отмечают, в частности, К. Линк, П. Мерфи, К.Д. Фаулер, Н. Хопкинсон и др.).

1.3. Развитие и переосмысление литературной традиции Дж.Р.Р. Толкина в творчестве Урсулы Ле Гуин

Творческий метод Урсулы Ле Гуин складывался под несомненным влиянием предшествующей литературной традиции. Будущая писательница с детства обожала волшебные истории («Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла, «Ветер в ивах» К. Грэма, «Книга джунглей» Р. Киплинга), читала «Змея Уробороса» Э.Р. Эддисона, а книги лорда Дансейни открыли ей, по её собственным словам, мир чистой фантазии («pure fantasy»). В юношеском возрасте У. Ле Гуин увлекалась научно-фантастическими произведениями А. Азимова, Т. Старджона, К. Смита, однако круг её чтения был необычайно широк. Филолог по образованию, У. Ле Гуин приводила целый список авторов, повлиявших на неё в той или иной степени: П.Б. Шелли, Д. Китс, У. Вордсворт, Д. Леопарди, В. Гюго, Р.М. Рильке, Ч. Диккенс, Л.Н. Толстой, И.С. Тургенев, А.П. Чехов и другие. Многие темы и идеи европейской традиции романтизма и реализма писательница мастерски переплела с даосийской философией (У. Ле Гуин в 1997 году опубликовала перевод на английский язык центральной книги даосизма – «Дао Дэ Цзин», которую называла рукописью о том, как смотреть на жизнь – «handle on how to look at life») и перенесла на почву фэнтези, видоизменяя уже сформировавшийся канон жанра.

Несмотря расхождения относительно предшественников на родоначальников фэнтези, все исследователи сходятся во мнении, что канонический образ, послуживший образцом для дальнейшего развития жанра, был создан Дж.Р.Р. Толкином («Властелин колец», 1954 - 1955, «Сильмариллион», 1977). Поэтому уместным будет рассмотреть использование и развитие У. Ле Гуин традиции, сформированной именно Дж.Р.Р. Толкином. Сама писательница, наряду с восхищением творчеством оксфордского профессора, отмечала и его влияние на собственный стиль. Об опоре на толкиновский канон говорит уже само название вторичного мира, созданного писательницей: Земноморье (Earthsea) У. Ле Гуин перекликается в Средиземьем (Middleearth) Дж.Р.Р. Толкина, и содержит в себе значение срединного положения, идею синтеза во вторичном мире ряда неоднородных и противоположных черт, сочетание которых и должно составлять целостную гармонию.

В соответствии с традицией, идущей от Дж.Р.Р. Толкина, одной из характерных черт литературы фэнтези является детальная проработка создаваемого писателем вторичного мира. Подробно разрабатывается его география (в том числе используется визуализация в виде карт волшебного мира), мифология, история, социальная организация и культура. В качестве основы для развития вторичного мира можно выделить пространственный (введение, описание и осмысление новых пространств) и временной (история развития и изменения описываемого мира) аспекты, каждый из которых, также целом пространственно-временная как И В организация художественного мира фэнтези, является в настоящее время предметом активного изучения. 152 И цикл о Земноморье, и «Легенды Западного побережья» написаны Урсулой Ле Гуин по канону «высокого» фэнтези, и представляют читателю самодостаточный вторичный мир с подробно разработанной географией, историей и культурой.

Урсула Ле Гуин наследует и развивает такие принципы построения фэнтези, заложенные Дж. Р.Р. Толкином во «Властелине колец», как лингвоцентризм и текстоцентричность. С одной стороны, эти качества обусловлены игровым характером фэнтези, и многие предметы и явления вторичного мира возникают из языковой игры и лингвистического эксперимента. С другой стороны, в концепции языка как важнейшей основы бытия, являвшейся для Дж. Р.Р. Толкина базовой при создании вторичного

¹⁵² Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. М, 1999. 308с.; Кострова О. А. Пространственно-временная организация художественного мира в произведениях Дж. К. Роулинг. [Электронный ресурс]. Режим доступа https://docplayer.com/26005108-O-a-kostrova-prostranstvenno-vremennaya-organizaciya-hudozhestvennogo-mira-v-proizvedeniyah-dzh-k-rouling.html (дата обращения 20.08.2021); Наумчик О. С. Пространственно-временные модели фэнтези // Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве 19–21 вв.: коллективная монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Лобачевского, 2019. С. 356–362.; Чигиринская О. А. Фантастика: выбор жанра, выбор хронотопа [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.rusf.ru/star/doklad/2008/chigr.htm (дата обращения 11.08.2021).

мира, прослеживается несомненная опора на мифологические представления: в различных мифологиях присутствует идея магической силы слова / имени, в результате многие божества имеют множество описательных имён, но скрывают своё подлинное имя (история о том, как Исида выведывает истинное имя у Ра в египетской мифологии, а также другие аналогичные сюжеты). Представления о единстве имени предмета и его сущности близки и философским идеям А.Ф. Лосева (1893–1988)¹⁵³.

Несмотря на то, что в Средиземье существует общий язык, Дж. Р.Р. Толкин наделяет каждую из рас своим собственным языком (эльфийский, язык гномов и т.д.). Каждый язык, предлагая различные наименования одного и того же предмета или явления, вместе с тем высвечивает разные грани, качества этого самого предмета. В то же время каждое наименование обогащает понимание называемого явления или предмета, углубляет и расширяет его. Язык содержит в себе также и культурные характеристики носителя языка, особенности его мировосприятия.

Дж. Р.Р. Толкин обращается к идее неразрывного магического единства предмета и его имени. Во «Властелине колец» Фангорн – энт – более древнее существо, чем хоббиты или люди, упоминает о настоящих именах, что является удивительным и не совсем понятным для разговаривающих с ним хоббитов, поскольку Фангорн обращается к пласту древних мифологических представлений, говоря: «А я пока подожду говорить вам своё имя, да, подожду <...> Во-первых, это заняло бы слишком много времени: моё имя ведь росло вместе со мной, а я жил долго, очень долго; так что моё имя – это, считай, история. Настоящие имена рассказывают историю вещей, которым принадлежат, – так это в моём языке, старом энтском, как бы вы сказали. Это замечательный язык, но нужно очень много времени, чтобы сказать на нём что-нибудь. Поэтому мы не говорим на нём ничего, кроме достойных долгих речей для долгого слушания <...> так, чего доброго, своё настоящее имя

 $^{^{153}}$ Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. М., 1993. 958с.

выболтаешь, если вовремя не спохватишься» 154

Следует отметить, что интерес к проблемам взаимодействия языка и мышления характерен в целом для науки XX века: гипотеза лингвистической относительности Э. Сепира (1881 – 1939) и Б. Уорфа (1897 – 1941); исследования языка и речи в работах психологов Ж. Пиаже (1896 – 1980), Л.С. Выготского (1896 – 1934) и др.; формирование интегральной парадигмы современной лингвистики, в качестве важных составляющих которой антропоцентризм, выступают семантикоцентризм И текстоцентризм; выделение отдельные области знания таких направлений, психолингвистика, этнолингвистика и когнитивная лингвистика.

В творчестве Урсулы Ле Гуин вопросы соотношения языка и мышления, формирования картины мира посредством языка занимают одно из центральных мест¹⁵⁵ и находят разные способы воплощения в научнофантастических романах и в фэнтези писательницы. В произведениях Хайнского цикла Урсула Ле Гуин создаёт множество инопланетных миров, жители каждого из которых имеют собственный язык, культуру, социальную структуру, систему верований и т.д. Причём язык становится одним из ключевых факторов, влияющих на формирование картины мира того или иного социума и ключом для понимания мировосприятия местных жителей со стороны инопланетных путешественников и исследователей. Так, в романе

_

 $^{^{154}}$ Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец: Две крепости. // Толкин Дж.Р.Р. Сочинения: В 3 т. Т. 2/ Пер. с англ. Н. Григорьевой, В. Грушецкого. М.: ТЕРРА, 2003. С. 263

¹⁵⁵ Нельзя не упомянуть, что родители Урсулы Ле Гуин в силу своей профессиональной деятельности были связаны с изучением различных аспектов языковой картины мира. Отец писательницы — Альфред Крёбер — выдающийся американский этнограф, антрополог, культуролог и лингвист, основатель факультета антропологии в Калифорнийском университете (г. Беркли). Научное наследие А. Крёбера по изучению культуры индейских народов Северной Америки связано в первую очередь с именем Иши — индейца племени яхи, последнего носителя языка яна, проведшего последние пять лет своей жизни при антропологическом музее Калифорнийского университета под руководством А. Крёбера. История жизни Иши легла в основу книги «Иши в двух мирах», написанной матерью У. Ле Гуин — Теодорой Крёбер, которая, будучи психологом и знатоком мифологии, помогала мужу во время экспедиций и также занималась вопросами индейских культур. Благодаря работе родителей будущая писательница с детства была погружена в среду исследователей языка и культур, а затем продолжила изучение филологии в Колумбийском университете (студенческие работы У. Ле Гуин были посвящены литературе эпохи Возрождения, а неоконченная диссертация — творчеству французского поэта XV века Жеана Ле Меремде Бельж, жившему а рубеже Средневековья и Ренессанса), по окончании которого преподавала французскую литературу и язык в нескольких университетах.

«Левая рука тьмы» непонимание между героями, влекущее за собой драматические последствия, возникает в результате недопонимания (из-за невозможности подобрать точной аналогии в родном языке) главным героем – инопланетным посланником Джентли Аи одного из базовых слов и понятий кархайдской культуры: «шифгретор — совершенно непереводимое слово, обозначающее одновременно престиж, авторитет, общественное лицо человека и благородное происхождение, — всеобъемлюще важный фактор социальной значимости как в Кархайде, так и во всех прочих государствах планеты Гетен.» 156

В фэнтези Урсула Ле Гуин наследует и развивает лингвоцентризм Дж.Р.Р. Толкина. Каждый из народов Земноморья обладает собственным языком: жители Центрального Архипелага говорят на ардическом наречии (the Hardic language), карги – на каргадском (the Kargish tongue), жители острова Осскил и ещё двух северных островов – на осскильском (the Osskili tongue). Древнейшим языком, лежащим в то же время в основе магии вторичного мира, выступает Истинная Речь (the Old Speech), являющаяся языком творения (Language of the Making), с помощью которого Сегой создал в начале времён острова Земноморья. Истинная Речь является родной для драконов, тогда как волшебники, обладающие особой магической силой, специально изучают слова этого древнейшего языка, чтобы познать сущность процессов окружающего мира, понять принципы мироздания и овладеть искусством магии (обрести способность влиять на предметы и явления). То, что естественное владение Истинной Речью свойственно именно драконам – древнейшим и мудрейшим существам Земноморья, владеющим знанием о мироустройстве («The name and the dragon are one» – «имя и дракон едины» 157), подчёркивает главенствующую роль Слова во вторичном мире. В

¹⁵⁶ У. Ле Гуин Левая рука тьмы: романы, рассказы; пер. с англ. И.Гуровой, Э.Раткевич, С. Славгородского, И.Тогоевой. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 432

¹⁵⁷ У. Ле Гуин Волшебник Земноморья: романы, рассказы; пер. с англ. И. Тогоевой. СПб.: Азбука, Азбука – Аттикус, 2018. С. 958

мире Западного побережья также существует множество языков (правда заявленных, но подробно не разработанных, писательницей), а проблема перевода выступает как одно из частных воплощений центрального для цикла вопроса диалога культур (сцена, в которой Мемер выносит из тайной комнаты-библиотеки древнюю книгу на аританском языке, чтобы обучать ему Оррека, становится символическим воплощением как произошедших с героиней изменений, так и перемен в мире).

Развивая идею магической силы слова, Урсула Ле Гуин делает связь между сущностью предмета и его именем миромоделирующим принципом и основой магии, существующей в Земноморье, где вещь и её имя предстают как нерасторжимое целое. В первых рассказах о Земноморье, написанных в 1964 году, за четыре года до «Волшебника Земноморья», вторичного мира только намечаются, но уже достаточно подробно описываются принципы действия магии истинного имени: «... подлинное имя воплощает самую суть вещи. Назвать имя – значит обрести над этой вещью власть.» ¹⁵⁸ В отличие от других принципов построения Земноморья, изменявшихся в процессе работы над циклом, идея магической силы слова остаётся неизменной. В случае потери имени происходит утрата самой способности к жизни, что изображается писательницей в романе «На последнем берегу», где в результате действий антагониста Коба жители Земноморья забывают слова истинной речи, а вместе с ней теряют свои знания и имеющиеся навыки, утрачивают разум, становясь послушными марионетками в руках тёмного мага. Поскольку язык обеспечивает возможность рефлексии, его утрата становится равносильной смерти героя.

Лингвистическая основа магии Земноморья, мифологическом единстве предмета или живого существа и его имени многократно подчёркивается на протяжении всего цикла. Общедоступное персонажа может выражать некоторые его характеристики имя

¹⁵⁸ Там же. С. 528

социальные роли, так главный герой Ястреб (Sparrowhawk) имеет во внешности и в характере черты этой птицы, а также может превращаться в неё в случае опасности. Подобные тотемные связи есть и у других героев, например, Медры, именуемого также Выдрой (Otter) и Крачкой (Tern) и способного преображаться в соответствующих живых существ. Тенар получает разные имена в разных социумах: на острове Атуан она является жрицей Арой (Arha), в Хавноре её называют Белой Дамой (White Lady), а во время замужества «Flint had called her Goha, which is what they call a little white web-spinning spider on Gont. That name fitted well enough, she being white-skinned and small and a good spinner of goat's-wool and sheep fleece». Характерной деталью, подчёркивающей первичность и незыблемость языковой основы вторичного мира, является то, что, в отличие от других мастеров острова Рок, только мастер, изучающий и преподающий истинные имена предметов (Истинную речь) – Namer (Ономатет) всегда носит одно и то же имя – Киггетмагтегик (Курремкармеррук).

Писательница использует элементы языковой Стрекоза игры: (Dragonfly) – героиня одноимённого рассказа из сборника «Сказания Земноморья», получила своё прозвище благодаря бойкому нраву, однако важно, что в английском слова dragonfly (стрекоза) и dragon (дракон) – однокоренные, поскольку это намекает как на сущность героини, которая в конце повествования обнаруживает свою драконью сущность, так и на дальнейшее развитие сюжета, в котором драконы оказываются одной из важнейших сил трансформации вторичного мира. Урсула Ле Гуин, обладая поэтическим дарованием (первый из двенадцати сборников стихотворений – «Дикие ангелы» вышел в 1975), не только делает поэтические фрагменты частью цикла, но и очень внимательно относится к наименованиям, вкладывая в них глубокий смысл, что зачастую вызывает трудности при

-

¹⁵⁹ «Флинт звал её Гоха — так на острове Гонт зовут белого паучка, замечательного ткача. Прозвище это ей подходило, потому что она была невысокая, белокожая и отлично умела прясть козью и овечью шерсть.» - перевод И. Тогоевой: У. Ле Гуин Волшебник Земноморья: романы, рассказы. СПб.: Азбука, Азбука — Аттикус, 2018. С. 421

переводе. 160

Текстоцентричность мира Земноморья воплощается в постоянном соотнесении происходящего В произведении c различного вымышленными текстами: цитаты из «древних» произведений и сказаний, трактовка предсказаний, обращение к текстам, которые будут написаны на основе событий. Урсула Ле Гуин создаёт «Описание Земноморья» (в период с 1968 по 2001 год, опубликовано в издании «Книги Земноморья» – «The Books of Earthsea» в 2018 году) – справочник по миру Земноморья, в котором описываются народы архипелага, языки и письменность, литература и исторические источники. Отдельный раздел посвящён истории архипелага (включает такие разделы, как «Короли Энлада», «Морред», «Короли Хавнора», «Махарион и Эррет-Акбе», «Тёмные времена», «Братство Руки», «Школа волшебников» и др.) и Каргадских земель. «Описание Земноморья» соответствует стилистике официальной истории и даёт целостную картину исторического развития.

Описывая историю Земноморья, писательница следует традиции Дж.Р.Р. полностью имитирует Толкина и стилистику исторических нарративов, указывая точные даты тех или иных событий, а также давая Интересно, ссылки на источники. ЧТО указываемые В качестве первоисточников документы позиционируются как абсолютно древние и подлинные, но в то же время не абсолютно достоверные. Например, апеллируя к двум «наиболее ранним историческим трактатам» («Подвиг Энланда» и «Сказания о подвигах Молодого короля»), У. Ле Гуин достаточно

_

¹⁶⁰ Например, исследователи отмечают невозможность абсолютно точного перевода названия романа «The Dispossessed» («Обделённые» в переводе И. Тогоевой), содержащего как значение «лишённый имущества», так и «свободный от одержимости чем-либо», и, кроме того, отсылающего к роману Ф.М. Достоевского «Бесы» («The Possessed»).

Подобная проблема возникает и с фэнтези: часть семантики (важное для цикла значение именно книжной культуры) теряется в русском переводе названия «The Annals of the Western Shore» / «Легенды Западного побережья», а поэтика названия, также как и многозначность, присутствующая в оригинале, стирается при переводе наименований романов цикла: «Gifts» / «Проклятый дар», «Voises» / «Голоса», «Povers» / «Прозрение».

противоречиво называет их то историческими трактатами, то циклом мифов, размывая тем самым грань между художественным историческим (научным) нарративами. «Подвиг Энланда», повествующий о временах до правления Морреда – легендарного героя и правителя Земноморья, писательница сначала упоминает как один из наиболее ранних исторических трактатов, но чуть позже замечает, что он «по большому счёту представляет собой просто цикл мифов» 161 Такая же двойственная жанровая характеристика даётся и другому произведению – «Сказанию о подвигах Молодого Короля», о котором говорится как о «поэме или, скорее, историческом трактате». 162 Ощущение неустойчивости усиливается также за счёт того, что некоторым произведениям даётся несколько названий, которые употребляются в зависимости от места бытования, например, «Сказание о подвигах Молодого Короля» «часто носит название «Подвиг Морреда». 163

Кроме того, исторические источники, упоминаемые в «Описании Земноморья», включаются также и в ритуально-мифологический цикл вторичного мира, поскольку отмечается, что «Сказания о подвигах Молодого короля» «исполняются ежегодно во время праздника зимнего солнцестояния, когда солнце снова поворачивает к югу», а героическую поэму «Подвиг Эррет-Акбе» «всегда исполняют июньской ночью во время праздника Долгого Танца». ¹⁶⁴ Миф, история и литература действуют во вторичном мире на равных условиях, сливаясь в единое синкретичное течение времени, из которого невозможно вычленить и однозначно разделить между собою сверхъестественное и вымышленное. Значение Земноморья», представляющего собой систематически изложенные знания о Архипелага И Пределов И помогающего «памяти... перемещаться вверх и вниз по временной оси, сквозь годы и века, по возможности не нарушая порядка событий и стараясь свести всяческие

_

¹⁶¹ Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе / пер. с англ. И. Тогоевой. СПб.: Азбука, 2020. С. 988

¹⁶² Там же. C.988

¹⁶³ Там же. С.988

¹⁶⁴ Там же. C.992

противоречия и несуразности к минимуму», 165 сама У. Ле Гуин соотносит с функциями первой большой карты Земноморья, позволившей обрисовать пространственные границы вторичного мира.

Текстоцентричность характерна и для цикла «Легенды Западного побережья», в котором все центральные персонажи в той или иной степени связаны с созданием (Оррек Каспро), изучением (Мемер Галва) и трансляцией (Гэвир Айтано) различных текстов, а образ книги играет центральную роль в сюжете всех трёх романов.

Урсула Ле Гуин создаёт в своих произведениях мир, в котором не действуют традиционные фэнтезийные расы (эльфы, гномы, орки и т.д.), берущие начало в Средиземье Дж. Р.Р. Толкина, получившие развитие в других произведениях фэнтези и ставшие одним из маркеров жанра в массовом сознании. Следует отметить, что фэнтезийные расы как правило символизируют тот или иной набор нравственно-психологических качеств: гномы обладают практичностью и мастеровитостью, а для эльфов характерно чувство прекрасного и глубинная связь с растительным миром. У Дж. Р.Р. Толкина расы делятся на положительные И отрицательные, противопоставленные по принципу наличия или отсутствия созидательного, творческого начала, но в то же время для всех рас характерна двойственная природа, и даже те из них, кто служит добру, не являются идеальными героями, а обладают как достоинствами, так и недостатками. В то же время каждая из рас способна развиваться и изменяться только в определённых рамках. Урсула Ле Гуин не использует в своих произведениях традиционную систему фэнтезийных рас: мир Земноморья населяют люди и драконы, а мир Западного побережья полностью антропоморфен. Жители Земноморья представляют собой сложное сочетание различных этносов, отличающихся друг от друга не в силу тех или иных врождённых особенностей и предпосылок, а за счёт культурных традиций, основанных, как правило, на природно-климатических условиях местности проживания. Вторичный мир,

¹⁶⁵ Там же. С.588

созданный в «Легендах Западного побережья», антропоморфен и населён рядом этносов, качества каждого из которых базируются на природно-климатических особенностях, культурных традициях, системе верований и религиозных представлениях. Можно, с определённой долей условности, говорить о том, что У. Ле Гуин вводит в фэнтези антропологию, в то время как Дж. Р.Р. Толкин создал эльфоцентричный мир.

Писательница опирается на заложенную Дж. Р.Р. Толкином базовую дихотомию добра и зла, но углубляет её, привнося в фэнтези идеи восточной философии, что характерно для «новой волны» фантастики и в целом американской литературы середины XX века, а также философии ненасилия, получившей развитие в работах М. Ганди и широко разрабатывавшейся в русской философии. Влияние восточной философии, в первую очередь даосизма, проявляется как в особенностях организации вторичного мира, так и в специфике образов главных героев. Одним из важнейших в даосизме является принцип равновесия и взаимосвязи противоположных начал, которые могут рассматриваться как ян (мужское) и инь (женское). Именно постоянное взаимодействие, уравновешивание, взаимопроникновение этих противоположностей создаёт баланс и гармонию в мире. Философия единства бинарных оппозиций воплощается уже в эпиграфе к «Волшебнику Земноморья», первому роману цикла: «Only in silence the word, only in dark the light, only in dying life: bright the hawk's flight on the empty sky». 166 Миры, созданные Урсулой Ле Гуин, построены на балансе противоположных сил: света и тьмы, суши и моря, человеческого и природного, космического и хтонического, мужского и женского. В то же время писательница сохраняет систему этических установок, идущую из классического английского фэнтези, проникнутого духом христианства: нарушение законов мироздания, безудержное стремление к власти, угнетение и порабощение других

_

¹⁶⁶ «В молчании – слово, А свет – лишь во тьме; И жизнь после смерти Проносится быстро, Как ястреб, что мчится По сини небесной Пустынной, бескрайней...» перевод И. Тогоевой: Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе. СПб.: Азбука, 2020. С. 16

рассматриваются как несомненные преступления и влекут неизбежное наказание. В то же время как в Земноморье, так и в мире Западного Побережья нет изначально оформленных сил света (добра) и тьмы (зла), как нет и предопределённости для героев, поступки которых становятся результатом выбора персонажа. Тьма и свет, космические и хтонические силы, мужское и женское начала противопоставлены, но не враждебны друг другу. Гед, вызывающий в мир живых тёмные тени сумеречной страны, должен в итоге осознать и инкорпорировать эту теневую сторону в структуру собственной личности. Особое внимание писательница уделяет взаимодействию мужского и женского начал, соотносимых с даосскими ян и инь. Утверждая феминистские ценности, Урсула Ле Гуин никогда не транслирует точку зрения женского превосходства (показательно в этой связи, что гробницы Атуана, являющиеся женским пространством, вход в которое мужчинам запрещён под страхом смерти, в конце одноимённого романа оказываются разрушены). Важное для писательницы единство мужского и женского начал передано в фантастическом романе Хайнского цикла «Левая рука тьмы» с помощью образов жителей планеты Гетен, имеющих андрогинную природу. Даже во время воплощения в женщину или мужчину, происходящее в определённые дни месяца, гетениане представляют собой существа, не ограниченные рамками одного пола. В фэнтези Урсула Ле Гуин сохраняет традиционные рамки гендерных различий, и, строя мир Земноморья, изначально опирается на модель мира классической фэнтези, для которой характерен дисбаланс в сторону усиления значимости мужских качеств, ценностей и персонажей. Стремясь выровнять этот дисбаланс вторичного мира, писательница вводит гиноцентрическую точку зрения, расширяет пространство женского во вторичном мире, утверждает важность женской истории в общем нарративе. В фэнтези Урсулы Ле Гуин важно взаимодействие между мужскими и женскими персонажами: дружба, ученичество, любовь, обеспечивающее как целостность их личности, так и устойчивость вторичного мира. Оппозиция мужского и женского усиливается

также этническими (Гед и Тенар, Ириан и Азвер, Лебаннен и Сессеракх) и социальными (Роза и Диамант) различиями. Писательница переплетает западный и восточный подходы, так что пары персонажей могут быть рассмотрены и в рамках обретения единства инь-ян, и как объединение юнгианских архетипов анимы и анимуса.

Центральной категорией философии даосизма выступает первопричина мира и его сущность, начало всех вещей, не поддающееся словесному определению. Идея невозможности полноценной вербальной артикуляции первичной сущности удивительным образом сочетается с лингвоцентризмом и текстоцентричностью, присущими произведениям В мире Земноморья, основой магии которого служит Урсулы Ле Гуин. единство предмета и его имени, эта невозможность исчерпывающего необходимости бесконечного объяснения реализуется В познания окружающего мира и истинных имён предметов, которым занимаются все великие волшебники. Волшебник Огион имеет прозвище Молчаливый (Ogion the Silent), а каждый Мастер Ономатет (Namer) на острове Рок неизменно Kurremkarmeruk (Курремкармеррук), носит имя словно воплощая непрерывность процесса познания истинных имён предметов, которым занимается. С другой стороны, к концу цикла становится ясно, что личность человека не может быть выражена лишь одним именем¹⁶⁷, а для понимания сущности некоторых предметов необходимо обращение к разным языкам (что происходит в заключительном романе цикла). В цикле «Легенды Западного побережья» эта идея бесконечности познания и невыразимости сущности мира преломляется в поэтическую плоскость: герои творят, изучают, сохраняют и транслируют книжное, поэтическое искусство, но в то же время постоянно ощущают бесконечность этого процесса и невозможность исчерпывающего определения ΤΟΓΟ ИЛИ иного явления (BCe

-

¹⁶⁷ Например, оказывается, что личность Тенар объединяет в себе разнородные части, каждая из которых носит своё имя: Ара, Тенар, Гоха, Белая Дама. Ириан, имевшая детское прозвище Стрекоза, получает своё истинное имя, но понимает, что оно не выражает полностью её сущность, и, пройдя путь испытаний, открывает в себе сущность дракона и обретает драконью часть имени — Орм Ириан.

сверхъестественные способности героев не могут быть вербально объяснены, будь то дар рода Каспро, способность Мемер слышать голоса, или воспоминания – путешествия Гэвира).

Дао определяется через метафору пути и воплощается в постоянном движении и изменении на пути самосовершенствования. Урсула Ле Гуин соединяет в своих произведениях даосское понятие о пути духовного поиска и мифологический путь героя, что обуславливает специфику квеста, проходимого персонажами её произведений, когда на первый план выступает внутреннее самосовершенствование героя и бесконечность его пути. Характерной деталью является наличие у волшебников посоха, который не только является волшебным артефактом, помогающим творить заклинания, но чаще используется в качестве обычного посоха для путешествий.

Важной чертой даосизма выступает созерцательное отношение к жизни, познание мира через наблюдение и осмысление, а не через преобразование. Влияние принципа созерцательности находит отражение в образах главных героев фэнтези У. Ле Гуин. Совершать простые заклинания и демонстрировать иллюзии могут обычные колдуны и ученики школы волшебников, однако подлинное магическое искусство заключается в понимании мировых законов и важности идеи баланса. По мере развития подчёркивается, сюжета многократно что искусные заклинаниях волшебники, в частности мастера Заклинатели (само наименование магической способности – Changer, говорит о том, что эти мастера изменяют реальность тем или иным образом), владеющие искусством изменения, трансформации реальности, оказываются и наиболее подверженными ошибкам и заблуждениям. Торион Заклинатель, достигший сумеречной страны и вернувшийся из неё, теряет свою подлинную сущность; а Бранд Заклинатель в последнем романе цикла дольше всех других героев не может понять суть происходящего и изо всех сил противится благотворным переменам. В противоположность Заклинателям и другим мастерам иллюзий, совершающим ошибки, неизменно положительными персонажами, более

глубоко и точно понимающими происходящее, являются мастера, чья деятельность связана с созерцанием и познанием: мастер Привратник Doorkeeper, мастер Ономатет (Namer) и мастер Путеводитель (Patterner)¹⁶⁸. Мастер Путеводитель, блуждающий в Имманентной роще, самом сакральном месте на острове, и наблюдающий природу, обретает способность видеть связи, неподвластные обычному взгляду.

В результате осмысления идей восточной философии в рамках фэнтези, важной в произведениях У. Ле Гуин становится не абсолютная победа добра над злом, а сохранение баланса между противоположными началами мира. Всё в мире влияет друг на друга, и важнейшей угрозой существованию Земноморья становится не целенаправленная деятельность тёмных сил, а нарушение мирового равновесия, связи человека с природой и другими людьми.

образом, обзор современных Таким подходов определению специфики фэнтези позволяет говорить о том, что в литературоведении продолжается теоретическое осмысление данного феномена, равно как и атрибуции и выделения дискуссии, ведущиеся вокруг его базовых характеристик. Фэнтези определяется разными исследователями фантастической направление искусства, литература, разновидность литературы, «самоценная фантастика», направление, течение, жанр метажанр. В нашем исследовании представляется уместным придерживаться точки зрения на фэнтези как жанр литературы, основными чертами которого являются: созданный автором внутренне непротиворечивый вторичный мир произведения, для которого характерно наличие чудесного, магического и/или фантастического; детальная проработка вторичного мира; опора на сказочно-мифологическую традицию; квестовая принцип структура; незавершённости; игровой принцип; а также обращение к философским

¹⁶⁸ В английском оригинале наименование магической способности мастера — Patterner может быть переведено приблизительно как «мастер образов», «мастер узоров», что отсылает к принципу созерцательности, лежащем в основе познания мира. В то же время в русском переводе этот мастер носит наименование Путеводитель, что соотносится с пониманием дао как пути, постоянного изменения.

вопросам и их решение с позиций конкретной личности. Следует отметить актуальность стоящей перед исследователями проблемы жанрового канона фэнтези, которое, с одной стороны, наследует и синтезирует в себе черты различных жанров, а с другой – имеет тенденцию к постоянному расширению за счёт включения иных жанровых моделей. В результате исследователи (Т.И. Хоруженко) указывают на синтетичность художественной системы фэнтези и его пограничность в литературном процессе.

Эволюция фэнтези демонстрирует, что на всех этапах развития оно испытывает влияние современных социальных, культурных и литературных процессов, которые пропускает через свою жанровую модель, попытки трансформации которой (новая волна, юмористическое фэнтези и т.д.), выявляют наличие некоторых базовых неизменных черт (но между тем не все из них воспринимаются в качестве маркёров жанра в массовом сознании). К таким характеристикам, помимо квестовой структуры и тенденции к детальной проработке вторичного мира и его расширению, можно отнести и проблемно-тематическое поле (вопросы личностного становления, проблемы жизни и смерти и т.д).

Сравнительный анализ принципов создания вторичных миров у Дж.Р.Р. Толкина и У. Ле Гуин позволяют проследить направления развития и трансформации традиции Дж.Р.Р. Толкина в творчестве писательницы, а также выделить ряд таких базовых свойств жанра, как лингвоцентризм, текстоцентричность, наличие нравственно-ориентированной координат, диалектичность развития вторичного мира (борьба добра со злом или достижение баланса между между порядком и хаосом, человеческим и Характерным также и многообразие, природным и т.д.). является многосоставность и неоднородность вымышленного мира, выражающаяся в произведениях Дж.Р.Р. Толкина в системе фэнтезийных рас, а у У. Ле Гуин, творившей антропоцентричные миры, в разнообразии этносов.

ГЛАВА 2. Основные подходы к изучению системы образов в контексте жанровых особенностей фэнтези.

2.1. Теоретические аспекты изучения литературных героев.

Литературный герой является концептуальным образом, с помощью произведения. Исследование которого выражается идея принципов построения персонажей фэнтези предполагает предварительное разграничение терминов, используемых для обозначения субъекта действия в также выявление сложившихся В предшествующей произведении, литературной традиции подходов к созданию героев.

В современном литературоведении продолжается осмысление понятий, обозначающих субъект действия в литературном произведении. Используются такие термины, как «персонаж», «литературный герой», «действующее лицо», «литературный характер», трактовки которых отличаются в разные исторические эпохи и в разных литературоведческих школах.

Ш.О. Сент-Бёв рассматривал персонаж как непосредственного выразителя психологических особенностей и внутреннего мира автора.

В культурно-исторической и социологической школах происходит отождествление литературного героя с социальным типом, формирующимся под воздействием условий социально-исторического развития. Персонажи рассматриваются как отпечатки и документы эпохи. В социологическом литературоведении начала XX века литературный герой также интерпретируется в качестве некой устойчивой сущности, обусловленной социально-психологическими закономерностями.

В противоположность подходам культурно-исторической и социологической школ, рассматривавших персонажа в качестве устойчивой сущности, воплощающей социально-психологические типажи, представители формальной школы и структурализма стремятся к выявлению собственно

литературной специфики персонажа.

Представители формальной школы рассматривают героя как функцию или носителя мотива, элемент композиционного построения произведения.

В. Пропп в своей работе «Морфология волшебной сказки.» уравнивает персонаж с его функцией в сюжете¹⁶⁹ и эти идеи получают развитие в работах зарубежных исследователей (Ц. Тодоров, Р. Барт, А. Греймас).

Через призму выполняемых в тексте сюжетных функций рассматривает персонажей Ю. Лотман в исследовании «Структура художественного текста». Он отмечает взаимообусловленность между типом картины мира, типом сюжета и типом персонажа. Ю. Лотман выделяет две группы литературных героев: действователи и условия и обстоятельства действия. Для того, чтобы обе эти группы сюжетных функций «очеловечились», требуется особый тип осмысления мира — представление о том, что действующей силой является человек и человек же составляет его препятствие.

Б. Томашевский в работе «Теория литературы. Поэтика» определяет героя как носителя тех или иных мотивов¹⁷¹, появляющегося в процессе сюжетного оформления произведения и являющегося не принадлежностью фабулы, а «с одной стороны средством нанизывания мотивов, с другой – как бы воплощённой и олицетворённой мотивировкой связи мотивов».

Иного мнения придерживается М. Бахтин, отмечая, что герой «только тогда и может нести композиционные функции, если он является тематическим элементом». М. Бахтин говорит также о равноправии голосов, мировоззренческих позиций автора и героя. В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» учёный указывает на то, что персонаж является носителем идеи, «голосом». 172

О. Фрейденберг на основании анализа мифологического и фольклорного сюжетосложения приходит к выводу, что «значимость,

¹⁶⁹ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001.

¹⁷⁰ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. Спб.: Азбука, 2016. 704с

¹⁷¹ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М., 1999. 334с.

¹⁷² Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. М., 1979. 151с.

выраженная в имени персонажа... развёртывается в действие, составляющее мотив; герой делает то, что семантически сам значит». ¹⁷³ Здесь прослеживается связь с концепцией А.Ф. Лосева, в которой имя (и шире – наименование предмета и явления) содержит в себе его суть (миф представляет собой развёрнутое магическое имя).

Концепция динамического литературного героя (способного к развитию, изменению) была выдвинута Ю. Тыняновым в книге «Проблема стихотворного языка». ¹⁷⁴ Затем идеи о динамическом герое получили развитие в работе «Психология искусства» Л. Выготского ¹⁷⁵ и в исследовании Л. Гинзбург «О литературном герое». ¹⁷⁶

Л. Гинзбург под литературным героем понимает «единство, не сводимое к частному, единичному случаю ... обладающее расширяющимся символическим значением, способное поэтому представлять идею» 177 при помощи которого писатель выражает своё понимание человека. В качестве средств создания литературного героя называются экспозиция героя, синтаксический строй произведения, имя персонажа, точка зрения, первичная установка отношения к герою.

Л. Гинзбург обращает внимание на то, что литературный герой может представлять собой воплощение социальной или психологической роли, но в то же время не может быть равен социальному или психологическому типу. Уместно говорить о соотнесенности с социальной действительностью (социальные роли), с существующими представлениями о человеке (типы или характеры). Также персонаж соотнесён со своей литературной ролью, своей типологической формулой, со своими контекстами (контекстом произведения, контекстом творчества писателя в целом и т. д.).

Л. Гинзбург обозначает два подхода к созданию литературных героев: герой как тип и герой как характер. В работе «О литературном герое» Л.

¹⁷³ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. 449с.

¹⁷⁴ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. М.: Советский писатель, 1965. 303 с.

¹⁷⁵ Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987. 344 с.

¹⁷⁶ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. О литературном герое. – Спб. Азбука, 2016. 704с.

¹⁷⁷ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. О литературном герое. – Спб. Азбука, 2016. С. 473.

Гинзбург определяет тип как одномерное, единонаправленное сочетание качеств персонажа, а характер — как сочетание противоречивое и динамическое. Типологические (формализованные) персонажи имеют опосредованное отношение с социальной действительностью, а также стилевое отношение с контекстом данного произведения, совокупностью произведений данного автора, с контекстом литературного направления.

В ходе развития литературы вырабатываются такие модели литературных героев, как маска, тип, характер, герой-идея, герой-символ, герой, практически идентичный процессу сознания. Всё это можно рассматривать как способы литературного моделирования человека.

Изначальный подход к герою как к маске, обладающей константными признаками и устойчивой сюжетной функцией, сложился в мифе и фольклоре. Эти древнейшие типологические формулы, изначальные архетипы находят отражение во всей последующей литературе. Герой может быть ориентирован на традиционные формулы (роли, маски, типы) как прямо, так и пародийно. Исследователи отмечают, что литературная эволюция характеризуется переходом от явного, открытого существования типологических формул к скрытому.

Рационалистическая поэтика XVII-XVIII веков создаёт типологию героев, базирующуюся на социально-моральных характеристиках. В реалистической литературе узнавание героя обеспечивается социальной типологией. Социальный тип получает воплощение в героях очерков натуральной школы. Такой герой одномерен, состоит из социальных признаков и представляет определённую среду. В психологическом романе типологические основы личности обуславливают характер персонажа; социальное и личное являются взаимопроникаемыми.

Типологические формулы обеспечивают первоначальную идентификацию героя и в дальнейшем способствуют его динамическому единству. Эти формулы могут быть явными, обуславливающими поведение персонажа, а могут являться скрытыми, когда традиционные литературные

роли разыгрываются по-другому.

Изображение героя как характера появляется позднее, чем изображение его как типа. Долгое время литературный герой состоял, как отмечает Л.Я. Гинзбург, из совокупности однонаправленных признаков, а иногда даже одного признака-свойства. Питературный герой, воплощающий многогранную и противоречивую личность, появляется в литературе Эпохи Возрождения. Но ещё в литературе 18 века психологические противоречия достаточно схематичны, а просветительский роман использует социальноморальную типизацию. Чем более многомерным становится персонаж, тем более разнонаправленны его элементы, а потому нуждаются в организующих единство героя доминантах, страсти, идеи.

Исследователи обращают особое внимание на значение ценностного компонента в структуре литературного героя. Понимая литературного героя как динамическую структуру, Л.Я. Гинзбург отмечает в то же время, что литературный герой воплощается в первую очередь в своём поведении, а управляют этим поведением ценности (определяющие в свою очередь конфликты, цели и мотивы). В произведении всегда присутствует несколько ценностных инстанций: ценности автора, героя (могут совпадать с авторскими ценностями, отклоняться или противостоять им), читателя.

С.А. Мартьянова, определяя персонаж как «объективированный автором в слове вершитель действия, носитель материально-телесной целостности, который обладает внутренней сущностью (духовным ядром или его подобием)», также указывает на важнейшую роль ценностного компонента в его структуре. В работе «Персонаж в художественной литературе» С.А. Мартьянова говорит о том, что персонаж есть воплощённый в действии устойчивый образ сознания автора, одна из форм художественного воплощения авторской позиции и прежде всего – представлений о человеке и его месте в миропорядке, сущности и смысле человеческих действий. 179

178 Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. О литературном герое. – Спб:Азбука, 2016. – 704с.

¹⁷⁹ Мартьянова С. А. Персонаж в художественной литературе: учеб. пособие; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. Владимир: Изд-во ВлГУ, 2014. –84 с.

Таким образом, можно выделить два глобальных подхода, согласно которым персонаж понимается либо как воплощение социально-психологического типа, либо как функция, литературный приём.

В большинстве работ термины персонаж и литературный герой используются как синонимы, что продолжает традицию литературоведения 19 века. Однако термин персонаж (фр. personnage, от лат. persona — особа, лицо, маска, которую надевал актер в античном театре) зачастую тяготеет к понятию типа. В то же время термин герой несёт в себе значение героического.

Литературный характер иногда не разграничивается с понятием литературного героя, а иногда понимается как его составная (но не неотъемлемая) часть.

В учебном пособии «Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины» Л.В.Чернец указывает на то, что число характеров и персонажей в произведении, как правило, не совпадает (существуют персонажи, не представляющие собой характера, а выполняющие лишь сюжетную роль). 180 «Словарь литературоведческих терминов» обозначает литературный характер как «изображение человека в словесном искусстве, определяющее своеобразие содержания и формы художественного произведения». Однако не всякий образ в литературном произведении представляет собой характер.

Рассматривая героя как носителя мотивов, Б.В. Томашевский под характеристикой героя понимает «систему мотивов, неразрывно связанных с данным персонажем». Эти мотивы и определяют психологическую характеристику героя, его характер. Потребность в разработке характера персонажа объясняется Б.В. Томашевским необходимостью психологической мотивировки поступков. В своей книге «Теория литературы. Поэтика» учёный выделяет два пути построения характера в литературном

 $^{^{180}}$ Чернец Л. В. Литературные жанры: проблемы типологии и поэтики. М.: Изд-во МГУ, 1982. 19 2 с

произведении: прямая и косвенная характеристики персонажа. 181 К прямой характеристике относятся непосредственное описание и оценка черт персонажа автором, другими героями, самохарактеристика. Под косвенной характеристикой понимается отражение характера персонажа в его поступках, а также приём масок (включает также речь героя).

Б.В. Томашевский выделяет два типа литературных характеров: неизменные (остающиеся одними и теми же на всём протяжении фабулы) и изменяющиеся (на протяжении фабулы происходит изменение характера действующего лица, понимаемое как перелом характера, «раскаяние злодея», являющееся изменением фабульной ситуации). Также характеры подразделяются на положительные и отрицательные, в зависимости от эмоционального отношения к герою, задаваемого автором.

С.Г. Бочаров говорит о характере как виде литературного образа и необходимости различения понятий «характер» И «персонаж», «сущности» и «формы» художественной личности¹⁸². Е.П. Барышников внутреннее определяет характер как содержание персонажа, обуславливающее его поведение и поступки. Часто литературный характер не разграничивается с типом. Так, Л.В. Чернец определяет характер как общественно значимые черты, И называет ТИП высшей степенью характерности.

Л.Я. Гинзбург понимает под характером динамическую, многомерную систему, «в ней существенны уже не сами по себе свойства, которые можно перечислить, но отношения между ними. Характер — это отношение между признаками». Создавая литературный характер, писатель частью сам называет и объясняет конфигурации свойств, частью предоставляет читателю разгадывать их на основе поведения персонажей.

М. М. Бахтин понимает под характером «такую форму взаимодействия героя и автора, которая осуществляет задание создать целое героя как

¹⁸¹ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М., 1999. 334с.

¹⁸² Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства// Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод. Характер. М., 1962. С. 312 – 451

определенной личности <...> герой с самого начала дан как целое <...> все воспринимается как момент характеристики героя, несет характерологическую функцию, все сводится и служит ответу на вопрос: кто он» 183 .

Ю.М. Лотман определяет характер персонажа как «набор всех данных в тексте бинарных противопоставлений его другим персонажам (другим группам), вся совокупность включений его в группы других персонажей, то есть набор дифференциальных признаков...характер – это парадигма» ¹⁸⁴.

В работе С.А. Мартьяновой характер определяется как наличие «структурированности, цельности, расчлененности, многоплановости в образе действующего лица» 185.

В качестве средств раскрытия характера исследователями выделяются:

- экспозиция, с помощью которой создаётся определённый образ персонажа, формируется первое впечатление читателя от героя. Л.Я. Гинзбург в работе «О литературном герое» называет экспозицию индексом, организующий дальнейшее построение 186;
- сюжет, создающий условия для формирования и раскрытия характеров персонажей;
- характеристика, авторская называемая В диссертационном B.A. Свительского «Герой исследовании И его оценка русской психологической прозе 60-70х годов 19 века» «оценочным вектором» характера. 187 «Оценочный вектор» писателя, героя и читателя могут как совпадать, так и полностью отличаться друг OT друга. характеристика определяет и эстетические ценности, идеалы, задаваемые в произведении. М.М. Бахтин подчеркивал, что авторскими интонациями проникнуты черты, поступки и мысли героя.;

¹⁸³ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. М., 1979. 151с.

¹⁸⁴ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. Спб.: Азбука, 2016. 704с.

¹⁸⁵ Мартьянова С. А. Персонаж в художественной литературе: учеб. пособие; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. Владимир: Изд-во ВлГУ, 2014. 84 с.

^{186.} Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. О литературном герое. Спб.:Азбука, 2016. 704с.

 $^{^{187}}$ Свительский В.А. Герой и его оценка в русской психологической прозе 60-70-х годов XIX века: Автореф. дис. . . . д-ра филологии. Воронеж, 1995. 15с.

- портрет, интерьер;
- речь и поступки героя. По словам Г. Лессинга «Характер человека может обнаружиться и в самых ничтожных поступках; с точки зрения поэтической оценки самые великие дела те, которые проливают наиболее света на характер личности.» 188;
 - характеристики, даваемые другими персонажами;
- принцип «монтажа» различных точек зрения называется в работе В.В. Остудиной «Особенности построения характера в романе» наиболее эффективным приёмом раскрытия характера 189;
- внутренняя речь героя (внутренний монолог, поток сознания); дневники и т.д.

2.2. Мифологический подход к типологизации литературных персонажей

Предпосылки для формирования теорий типологизации героев мифов и литературных произведений появляются в конце XIX века в работах по этнографии и психоанализу. Прежде всего, внимание исследователей привлекают мифы разных народов, содержащие сходные сюжетные ходы и героев, которые затем из мифов переходят в сказки, а позже и в авторские произведения.

Немецкий этнограф Адольф Бастиан указывал на содержащиеся в разных мифах одинаковые «элементарные идеи».

В 1909 году психоаналитик Отто Ранк, ученик Фрейда, в книге «Миф о рождении героя» («Der Mythus von der Geburt des Helden») описал типичные признаки героического мифа. 190

Важнейшее влияние на развитие типологии героев оказала теория архетипов К.Г. Юнга. К.Г. Юнг понимает под архетипами психологические

¹⁸⁸ Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. М., 1936. 519 с.

¹⁸⁹ Остудина В. Особенности построения характера в романе // Проблема характера в зарубежной литературе. Свердловск, 1992. С. 31

¹⁹⁰ Ранк О. Миф о рождении героя. М.: «Рефл-бук», 1997. 252 с.

образов, воспроизводимые бессознательно предпосылки, схемы формирующие активность воображения. 191 Архетипы характерны человечества в целом и выходят за пределы личности, находясь в глубоком коллективном бессознательном. уровне бессознательного Процесс мифотворчества предстаёт как трансформация архетипов в образы, рассказ о «бессознательных душевных событиях». Благодаря своей универсальности и человека, архетипические образы обладают опоре на психологию необычайной силой воздействия. В результате сходные архетипические образы и мотивы характерны для различных, в том числе и соприкасавшихся друг с другом культур.

Теория архетипов ориентирует исследователей на изучение инвариантного архетипического ядра в различных мифах и литературных произведениях. В работах К.Г. Юнга описаны отдельные архетипы, не сведённые, однако, в целостную классификацию, так в книге «Четыре архетипа» («Four archetypes», 1953)¹⁹² анализируются архетипы матери, возрождения, духа и трикстера, а в написанной совместно с филологом Карлом Кереньи работе «Введение в сущность мифологии» («Essays on a science of Mythology», 1949 год) – архетипы младенца и девы.

К.Г. Юнгом описаны индивидуальные архетипы, характерные для личности каждого человека: эго, персона, тень, анима и анимус, самость и др.

Взаимосвязь мифологических образов и архетипов как элементов психических структур, К.Г. Юнг трактует неоднозначно (как тождество, аналогию и порождение одних другими).

В работах К.Г. Юнга мифический сюжет соотносится с процессом индивидуализации личности, становление которой происходит благодаря расширению и развитию сознания субъекта. В облике героя мифа воплощается сознание личности (эго), а путешествия и подвиги являются отражением процесса индивидуализации. Входящие в структуру личности

¹⁹² Юнг К. Алхимия снов. Четыре архетипа. M, 2014. 312c.

¹⁹¹ Юнг К. Архетип и символ. М, 1991. 304c.

архетипы тени и анимы символически воплощаются в образах чудовищ и прекрасной возлюбленной (чудесной невесты). Герой должен встретиться с тенью (бессознательные комплексы И страхи), победить eë, воссоединиться с анимой (интеграция женского начала). Результатом быть процесса индивидуализации должно становление самости изначальной потенциальной целостности личности, которая, как указывает К.Г. Юнг, не может быть познана до конца.

Идеи, схожие с понятием архетипа высказывал, независимо от К.Г. Юнга, П.А. Флоренский, писавший в работе «Столп и утверждение истины» о «схемах человеческого духа». 193

О.М. Фрейденберг в исследовании «Поэтика сюжета и жанра» указывает на единство сюжетных схем и образов героев фольклорных и произведений, берущее литературных начало мифологических В представлениях. 194 Переходя из мифа в литературу, такие герои выделяются своей божественной сущностью, но в то же время получают в литературе новый смысл, начиная выполнять светскую, художественную функцию. Мифологическая семантика В литературных произведениях трансформируется в языковые метафоры. Облик героев эпосов, как отмечает О.М. Фрейденберг, основывается на композиции спуска и возвращения из преисподней, «потери брата-друга, вражды и войны с противником, т.е. собой в противоположной фазе, на композиции исчезновений и возвращений, или похищений и отвоеваний. Однообразие полное, и в то же время богатство метафорических передач одного и того же образа создаёт многообразие O.M. Фрейденберг кажущееся тем характеров». рассматривает метафоры возраста, пола, социального положения, наружности и характера, показывая, что за ними скрывается определённая семантика, берущая начало в мифе и ритуале. Эпитет, сопутствующий герою, является его сущностью, «перешедшей с имени существительного на роль

1

 $^{^{193}}$ Флоренский П.А. Столп и утверждение истины М., 1914. 678с.

¹⁹⁴ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. 449с.

определяющего его имени прилагательного». Из этих сущностных черт и вырастают затем литературные типы и маски. О.М. Фрейденберг делает вывод о единых мировоззренческих основах бытовой реальности, религии, искусства и литературы. «Трафарет литературных форм совершенно параллелен трафарету форм жизни, так как и те и другие – производные одного и того же мышления и бытия».

Теория архетипов оказала значительное влияние на более поздние концепции, в частности таких авторов, как К. Кереньи, М. Элиаде¹⁹⁵, Н. Фрай¹⁹⁶ и др. М.Л. Фон Франц выдвинула идею о том, что архетипы группируются друг с другом согласно некоторому порядку — «игре архетипов». ¹⁹⁷ Леопольд Стейн настаивал на том, что у каждого архетипа должна быть только одна функция, тогда как в теории К.Г. Юнга некоторые архетипы, например тень, содержат в себе несколько функций.

Британский антрополог Реглан в своей книге «Герой» (The Hero: A study in tradition, myth and drama) выделил 22 признака героя мифа. 198

Теория архетипа героя получила активное развитие также в работах американского антрополога Пола Радина, филолога Джозефа Кэмпбелла и психолога Эриха Ноймана.

П. Радин в работе «Трикстер» выделяет на основе анализа мифов индейцев племени виннебаго четыре стадии развития персонажа, соотнося их с проблемами, испытываемыми человеком в процессе взросления. ЭЭ. Нойман в работе «Происхождение и развитие сознания» связывает стадии мифа со стадиями развития эго-комплекса и этапами человеческой жизни.

Д. Кэмпбелл в работе «Тысячеликий герой» исследовал психологическую основу героических мифов и вычленил типичные стадии

¹⁹⁵ Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проспект, 2010. 256 с.

 $^{^{196}}$ Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1987. С. 232—263.

¹⁹⁷ Фон Франц М.Л. Психология сказки. Толкование волшебных сказок. Пер. Р. Березовской и К. Бутырина. М.: Б.С.К., 2004. 364с.

¹⁹⁸ Raglan The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama. – Dover Publications; Reprint edition, 2011.336p.

¹⁹⁹ Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.opentextnn.ru/man/?id=5086

²⁰⁰ Нойман Э. Происхождение и развитие сознания. М.: Рефл-бук, 1998. 462с.

развития мифического сюжета.²⁰¹ Д. Кэмпбелл обращается к наиболее часто встречающемуся сюжету о герое, в котором описывается его чудесное рождение, испытания и подвиги, женитьба и правление.

Д. Кэмпбелл полагает, что в основе героического эпоса лежат космогонический миф и ритуал инициации, то есть символическое выражение сотворения мира и становления личности.

Рождение героя, его испытания и путешествия соответствуют символике инициации (обрядов перехода), а подвиги — созиданию Космоса (порядка) из Хаоса. Эти процессы тесно связаны, и инициация часто носит характер космогонического акта (Д. Кэмпбелл приводит в пример мифы о Кришне и Будде). Ж.Дюмезиль демонстрирует космогонический миф в кавказских сказаниях о героях — нартах.

Общая схема испытаний и приключений героя соответствует основным стадиям процесса инициации и повторяет разнообразные формы обрядов перехода.

Д. Кэмпбелл, как и фольклорист Арнольд ван Геннеп²⁰², выделяет три стадии:

- 1) сепаративная стадия или стадия расставания представляет собой выделение личности из группы, в которую она входила раньше. Целью инициационных испытаний является смена статуса (в первую очередь социального), что предполагает выход из привычного состояния, разрушение имеющейся социальной роли, отказ от прежних культурных функций. Герой слышит призыв, который может содержать предупреждение о грозящих опасностях или обещание благоденствия. Это становится началом пути (бегства или странствий) отделения от привычного.
- 2) лиминальная стадия («нахождения на грани») представляет собой пересечение героем границ (порогов: limen «порог»), пребывание в промежуточном состоянии. Отсутствие статуса маркируется слепотой,

²⁰² Геннеп А. Обряды перехода. М.: Изд. «Восточная литература» РАН, 1999. 186 с.

 $^{^{201}}$ Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. Спб.: Питер, 2016. 347с.

наготой, нелепыми одеяниями (тростниковая шапка, ослиная шкура, т.д), молчанием, различными запретами (касаются сна, еды, смеха и т. д.). Герой может находиться в потустороннем мире (на дне моря, в подземелье, в царстве смерти), быть поглощённым чудовищем, то есть представлять собой живого мертвеца, которому предстоит новое рождение.

3) реинтегративная (восстановительная), конечная стадия представляет собой возрождение (спасение, трансфигурацию, волшебное бегство), которое завершается апофеозом могущества и власти героя. Он приобретает необыкновенную силу, магические умения, красоту, царский сан и т.д.

Однако приключения героя не исчерпываются его апофеозом или гибелью. Главная функция мифологического героя состоит в возрождении и обновлении мира, поэтому творение, космизация мира посредством героического деяния многократно повторяется.

Герой воспроизводит действия демиурга и события мифа многократно повторяют космогонический акт. Д. Кэмпбелл вводит понятие мономиф, понимая под ним единую для любой мифологии структуру построения странствий и жизни героя. Стадии путешествия героя Д. Кэмпбелл обозначает следующим образом:

1. Исход

Мир повседневности

Зов к странствиям

Отвержение зова

Сверхъестественное

Покровительство

Преодоление первого порога

Во чреве кита

2. Инициация

Путь испытаний

Встреча с богиней

Женщина как искусительница

Примирение с отцом

Апофеоз

Вознаграждение в конце пути

3. Возвращение

Отказ от возвращения

Волшебное бегство

Спасение извне

Преодоление порога

Возвращение

Властелин двух миров

Свобода жить

Волшебная сказка представляет собой сниженный, частично десакрализованный вариант героического мифа. Д. Кэмпбелл не проводит строгих границ между мифом и сказкой, рассматривая это как различные жанры одного и того же сюжета.

Структура волшебной сказки и типология её героев были подробно изучены и описаны В.Я. Проппом. В работе «Морфология волшебной сказки» В.Я. Пропп, анализируя волшебную сказку, в качестве её основных элементов выделяет следующие функции: отлучка, запрет, нарушение запрета, выведывание, выдача, подвох, пособничество, вредительство, посредничество, начинающееся противодействие, недостача, отправка, снабжение, пространственное реакция героя, перемещение, путеводительство, борьба, клеймение, отметка, победа, ликвидация беды или недостачи, возвращение, преследование, погоня, спасение, неузнанное прибытие, необоснованные притязания, трудная задача, решение, узнавание, обличение, трансфигурация, наказание, свадьба. Исходя этих выполняемых действующими лицами функций, В.Я. Пропп выделяет семь типов действующих лиц, каждому из которых соответствует определенный круг действия (набор выполняемых им функций):

- 1. Герой
- а) герои-искатели
- б) пострадавшие герои

Круг действий героя – отправка на поиски (герой-искатель имеет цель пострадавший герой отправляется без В ПУТЬ поисков, путешествие), требования реакция на дарителя, пространственное перемещение, борьба, победа, ликвидация беды или недостачи, спасение, возвращение, неузнанное прибытие, решение трудной задачи, обличение, трансфигурация, свадьба.

- 2. Антагонист (вредитель). Круг действий вредительство, бой или иные формы борьбы с героем, преследование
 - 3. Даритель (снабдитель).

Круг действий – подготовка передачи волшебного средства, снабжение героя волшебным средством

- 4. Помощник.
- а) универсальный помощник
- б) частичный помощник (выполняет несколько функций)
- в) специфичный помощник (только волшебные предметы)

Круг действий — пространственное перемещение героя, ликвидация беды или недостачи, спасение от преследования, разрешение трудной задачи, трансфигурация героя.

- 5. Искомый персонаж (царевна и её отец)
- 6. Отправитель. Круг действий отсылка героя
- 7. Ложный герой-искатель

Также выделяются второстепенные персонажи для связок (жалобщики, доносчики, клеветники) и предатели (круг действий – выдача сведений).

Распределяя персонажей по кругам действий, В.Я Пропп отмечает, что круг действий может в точности соответствовать персонажу, один персонаж может охватывать несколько кругов действий, а также один круг действий может быть распределён по нескольким персонажам.

Воля персонажей, их намерения не могут считаться существенным мотивом для их определения. Важно не то, что они хотят делать, а их поступки как таковые, оцененные и определённые с точки зрения их значения для героя и хода действия. По словам В.Я Проппа волшебная сказка в своих основах представляет миф.

Таким образом многие исследователи (К.Г. Юнг, Д. Кэмпбелл, В.Я. Пропп и др.) отмечают тот факт, что героический миф и волшебная сказка - сходные явления, имеющие в своей основе близкие психологические основания. Образами религии и мифологии маскируются механизмы, направленные на поддержание целостности личности.

Кристофер Воглер в работе «Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино»²⁰³, опираясь на схему путешествия героя, созданную Дж. Кэмпбеллом, несколько видоизменяет её, подразделяя на три действия.

Действие первое:

Обыденный мир

Зов к странствиям

Отвержение зова

Встреча с наставником

Преодоление первого порога

Действие второе:

Испытания, союзники, враги

Приближение к сокрытой пещере

Главное испытание

Награда

Действие третье:

Обратный путь

Возрождение

 203 Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино; пер. с англ. М., 2017. 476 с.

Возвращение с эликсиром

К. Воглер отмечает особую важность путешествия героя, мифологическая структура которого отличается гибкостью и вариативностью. Символы могут быть разными, в зависимости от выбранной истории и потребностей общества.

Морин Мёрдок в книге «Путь героини» предлагает концепцию путешествия для женских образов. Исследовав женские образы в мифах и литературных произведениях, М. Мёрдок выделяет те стадии развития, которые должна пройти героиня. Она указывает на различия в потребностях мужчин и женщин и создаёт структуру путешествия, ориентированную на развитие женских персонажей.

Путь Героини включает 10 стадий: дистанцирование от женских обязанностей; отождествление с мужскими функциями; путь испытаний; иллюзорный успех; сильные женщины могут сказать «нет»; посвящение и спуск к богине; настойчивое желание воссоединиться с женским началом; исцеление раскола между матерью и дочерью; поиск внутреннего мужчины с большим сердцем; за пределами двойственности.

Таким образом, исследователи, работающие в рамках мифологической школы, а также юнгианского подхода интерпретации литературных произведений, считают, что в основе образов героев мифов, а затем и литературных произведений, лежат базовые архетипы, укоренённые в человеческом бессознательном. Архетипы понимаются как исконные модели личности и функции персонажа в определённый момент действия. Путь, проходимый героем, ассоциируется с этапами социального (соотносится с древними обрядами инициации) и личностного становления человека и позволяет наглядно представить процесс формирования личности.

_

²⁰⁴Мёрдок М. Путешествие героини. М., 2018. 240 с.

2.3. Специфика литературных героев фэнтези

Важнейшее влияние на становление образов героев фэнтези оказывают генетические основы жанра: миф и сказка.

Из мифа в фэнтези переходит такой структурный элемент, как инициация, ложащаяся в основу сюжета и трансформирующаяся в квест. Инициация в мифах (прежде всего, как отмечает Е.М. Мелетинский, героических) представляет собой процесс испытаний, который должен пройти герой для своего становления и утверждения в социуме. По мнению А.Б. Ройфе, для фэнтези характерен акцент на прямом, а не метафорическом изображении инициации, которую проходит герой.²⁰⁵ Инициация ложится в основу квеста, являющегося одной из характерных черт жанра. В работах Н. Фрая под квестом понимается весь путь героя, наполненный испытаниями и приключениями²⁰⁶, а В.Л. Гопман акцентирует внимание на том, что квест представляет собой «не столько перемещение в пространстве с определенной целью, сколько путь в пространстве души в поисках себя и обретения внутренней гармонии». 207 На пограничное, пороговое положение героя мифа, также как и на связь путешествия персонажа с радикальными переменами как в его собственной жизни, так и в судьбах мира, указывает и Н. Говард. 208

Ю.П. Хорошевская отмечает, что квест в фэнтези основан на путешествии героя, в результате которого он может достичь искомого сокровища и измениться, а также подчёркивает важнейшее значение квеста в построении сюжета. ²⁰⁹ Также исследовательница указывает на связь между особым типом героя, обладающего мифологическим восприятием, и

 $^{^{205}}$ Ройфе А. Б. Фантастическое как категория культуры XX века: автореф. дис.... канд. филол. наук. СПб., СПбГУ, 2002. С. 13.

²⁰⁶ Frye N., Anatomy of Criticism. Four Essays. Princeton 2000.408p.

²⁰⁷ Гопман В.Л., Фэнтези, [в:] Литературная энциклопедия терминов и понятий, под ред. А.Н. Николюкина. Москва 2001. С. 1162

²⁰⁸ Howard N., The Quest Motif in Literature, 2009

²⁰⁹ Хорошевская Ю. П. Герой фэнтези в художественном мире science fiction: Рауль Эндимион в тетралогии Дэна Симмонса «Песни Гипериона» // В поисках границ фантастического: на пути к методологии / под науч. ред. А. В. Синицкой, Е. А. Нестеровой. Вроцлав, 2017. С. 40

наличием особого типа конфликта, восходящего к архаическому противостоянию космоса и хаоса.²¹⁰

Е.А. Сафрон указывает на то, что путешествия героев в разных субжанрах фэнтези отличаются (герой эпического фэнтези в рамках квеста может пройти множество стран и континентов, тогда как в городском фэнтези перемещается по локусам внутри города), но «семантически пути героев полностью соответствуют друг другу и подразумевают под собой инициацию, обеспечивающую духовный рост, новый этап самосовершенствования». 211 А.Н. Кульков, анализируя роман Т. Пратчетта «Ночная Стража», приходит к выводу, что герой цикла о Плоском мире проходит основные этапы пути героя мифа, однако Т. Пратчетт меняет «порядок этапов и их интерпретацию от романа к роману, что позволяет играть с ожиданиями читателя и избегать клишированности и шаблонности». Также исследователь отмечает, что в романах Пратчетта переосмысляется образ протагониста, максимально сближается с обычным человеком, что делает его квест более «камерным» и личным». 212

В то же время, опора на **сказочную традицию** обуславливает использование в фэнтези **героев-функций**, выполняющих определённую роль в развитии сюжета. Так, Ю.П. Хорошевская указывает на использование Д. Симмонсом в «Песнях Гипериона» как героев-личностей, так и героевфункций, соответствующих «распространенному в художественном мире фэнтези клише: благородный и романтичный рыцарь, волшебная девушка, верный слуга». ²¹³ Е.А. Чепур обращает внимание на то, что функциональная доминанта преобладает и при создании классификаций персонажей фэнтези, направленных на «выделение литературных типов как образов,

²¹⁰ Хорошевская Ю.П. Мифопоэтика фантастического в романе Нила Геймана «Американские боги» и тетралогии Дэна Симмонса «Песни Гипериона». дис. ... канд. филол. наук. М, 2018. 205 с.

²¹¹ Сафрон Е.А. Поэтика городского фэнтези в русской литературе XX-начала XXI веков. дис. . . . д-ра. филол. наук. Саранск, 2021. С. 369

²¹²Кульков А.Н. Путь героя юмористического фэнтези (на примере романа «Ночная стража» Т. Пратчетта) // Новый филологический вестник. 2023. №1 (64) С. 202 – 214

²¹³ Хорошевская Ю. П. Герой фэнтези в художественном мире science fiction: Рауль Эндимион в тетралогии Дэна Симмонса «Песни Гипериона» // В поисках границ фантастического: на пути к методологии / под науч. ред. А. В. Синицкой, Е. А. Нестеровой. Вроцлав, 2017. 220 с.

представленных в значительном обобщении, в наиболее выдающихся чертах, либо на дифференциацию характеров как художественных индивидуальностей, носителей системы ценностей»²¹⁴

А.Д. Гусарова, основываясь на материале русской фэнтези 90-х годов XX века, отмечает, что образ героя фэнтези совмещает в себе элементы, восходящие к двум типам фольклорных текстов, связанных с ритуалами (инициационный обряд и традиционный похоронный ритуал)²¹⁵ и характеризует его как «формульный принцип героя»²¹⁶

Характерной чертой жанра фэнтези, таким образом, является сочетание в образах персонажей типичности (или архетипичности) с психологической достоверностью. В. Аttebery писал о том, что персонажи фэнтези выступают носителями архетипических функций, наполненных, в то же время, реалистическим психологическим содержанием, и указывал на характерное для жанра несовпадение персонажа как функции истории (актанта) и персонажа как личности (актора). 217

Т.И. Хоруженко отмечает, что для фэнтези характерно введение постоянных версий героев (как в волшебной сказке)²¹⁸, персонажи застыли в «фиксированной эмблематичности, которая есть залог узнаваемости»²¹⁹, но в то же время «наделены психологизмом (например, в женском фэнтези героини часто рефлексируют о своих чувствах и поступках), каждый персонаж наделён своим голосом»²²⁰.

Ю.П. Хорошевская, сравнивая героев научно-фантастических произведений и фэнтези, приходит к выводу, что для science fiction

 $^{^{214}}$ Чепур Е.А. Герой русской фэнтези 1990-х гг.: модусы художественной реализации. дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2010. 191 с.

²¹⁵ Гусарова А.Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики: дисс, ... канд. филол. наук: 10.01.01 Петрозаводск, 2009. 255 с.

 $^{^{216}}$ Гусарова А.Д. Формула фэнтези (принцип героя) // Проблемы детской литературы и фольклор: сб. научн.трудов. Петрозаводск: ПетрГУ, 2003. С.152-158

²¹⁷ Attebery B. Strategies of Fantasy. Indiana University Press, 1992. 152 p.

²¹⁸ Хоруженко Т. И. Путь фэнтези: от жанра к метажанру // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2014. №5 (32). С. 107–111. С.108

²¹⁹ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста; пер с англ. И итал. Сергея Серебрянского. – СПб.; М. Simposium: РГГУ, 2007. С. 152

²²⁰ Хоруженко Т.И. Жанр современного российского женского фэнтези// Известия УрФУ. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2013. №2. С. 61-68

преобладание общечеловеческого над индивидуальным, главный герой – «типизированный персонаж, принадлежащий определенному классу, историческому типу, выступающий в качестве шаблона, выразителя Герой фэнтези, идей социума. напротив, романтичен, предельно индивидуализирован, в одиночку противостоит выпадающим на его долю бесчисленным испытаниям. Он обращается к "вечным" вопросам о смысле жизни, необратимости смерти, месте маленького человека в пространстве Вселенной, и решает эти вопросы с позиции конкретной личности»²²¹.

На «индивидуалистичность» фэнтези указывает Е.Н. Ковтун, говоря о появлении (будь «маленьким человеком» «героя ОН ИЛИ «героической» личностью), заново открывающего для себя мир в его сложности и целостности, в единстве «обыденных» и «сверхъестественных» слоёв, заданных фантастической посылкой»²²². Исследовательница отмечает принципиальное одиночество персонажей фэнтези, их потребность определить собственное место в «истинной реальности», стремление «вернуть мир к привычной «норме» или внутренне измениться так, чтобы адаптироваться к его новому состоянию». 223 Герои фэнтези, по мнению Е.Н. Ковтун, всегда психологически разработанные (с большей или меньшей глубиной) характеры, а для «fantasy характерно обращение к «вечным» вопросам (смысл жизни, человек в одухотворённой вселенной, населённой «сверхъестественными» существам) и их решение с позиций конкретной личности в многообразии её неповторимых проявлений (чего нет ни в литературной волшебной сказке, ни в мифе, ни тем более в притче или рациональной фантастике)»²²⁴.

А.Д. Гусарова обращает внимание на то, что фэнтези следует общелитературной традиции, требующей внимания «к правдоподобным

²²¹ Хорошевская Ю. П. Герой фэнтези в художественном мире science fiction: Рауль Эндимион в тетралогии Дэна Симмонса «Песни Гипериона» // В поисках границ фантастического: на пути к методологии / под науч. ред. А. В. Синицкой, Е. А. Нестеровой. Вроцлав, 2017. С. 36.

²²² Е.Н. Ковтун Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа – М, 1999. С. 127

²²³ Там же. С. 127

²²⁴ Там же. С. 127

деталям описания неправдоподобных существ и явлений», а «требование психологического правдоподобия <...> актуализирует буквальное понимание фантастического образа, полностью отвергая аллегорическую, иносказательную двусмысленность»²²⁵

На важность психологической достоверности при создании персонажей указывает Е.А. Чепур, по мнению которой герой фэнтези является основным носителем авторской концепции, а его константными характеристиками – обладание уникальными (чаще магическими) способностями и постоянное пребывание в жизненном поиске и противостоянии злу. Применяя понятие модус (свойство предмета, присущее ему лишь в некоторых состояниях) к герою фэнтези, ЧТО предполагает «наличие y него выраженного доминирующего качества или устремления при сохранении константных характеристик», исследовательница выделяет основные модусы героев русской фэнтези 1990-х (вершитель, творец, искатель, богоискатель, воин и хранитель). Использование модусов обусловлено, по мнению Е.А. Чепур, обращением авторов к той или иной проблематике (нереализованности личности, власти и ответственности, искусства, творческого пересоздания мира, свободы смысла жизни и утраты истинных ценностей и т.д.). ²²⁶

Важность правдоподобного психологического облика героя фэнтези подчёркивается также и в работе О.В. Анисимовой, отмечающей, что мир фэнтези предполагает поляризацию сфер добра и зла, а герой, выступающий на стороне добра, проходит эволюцию, в результате которой осознаёт и преодолевает собственные недостатки, слабости, страхи, и становится если не физически, то морально неуязвимым. По мнению исследовательницы, для фэнтези характерны два типа героев: эпический герой (необыкновенно силен или обладает уникальными способностями, например, Конан-варвар Р. Говарда), и герой типичный — обыкновенный, непримечательный

_

 $^{^{225}}$ Гусарова А.Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики: дисс, ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2009. 255 с.

²²⁶ Чепур Е.А. Герой русской фэнтези 1990-х гг.: модусы художественной реализации. дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2010. 191 с.

представитель вымышленного мира, попадающий в исключительную ситуацию (Фродо из «Властелина колец» Дж.Р.Р. Толкина и др.), когда слабости героя (идеализм, нравственный максимализм, неотягощенность бытом) оказываются в мире фэнтези достоинствами и подлинными духовными ценностями. 227

Е.А. Иванова отмечает, что для фэнтези как разновидности авантюрноприключенческой литературы характерен герой авантюрно-героического сверхтипа²²⁸, проявляющий «свою сущность в активных поисках и решительной борьбе, в приключениях и свершениях». ²²⁹ Исследуя специфику героев в произведениях Дж. Аберкромби, исследовательница указывает на использование автором как социально-психологической идентификации, так и жанрово типологической, которая «активируется в сознании читателя позднее, благодаря использованию типичных сюжетных И взаимодействию персонажей. Когда эти характеристики сочетаются с проецируемыми на тех же персонажей традиционными для фэнтези ролями, возникают противоречия, и читатель вынужден сам решать, какой из характеристик верить и чего от персонажей ожидать»²³⁰. Е.А. Иванова отмечает, что Дж. Аберкромби создаёт противоречие между традиционными для фэнтези аспектами героя (архетипом и психологическим портретом), усложняя его наделением героя несвойственной сюжетной ролью (функцией).

Сочетание и противоречие психологических характеристик героев с традиционными типажами и функциями создает, по мнению исследовательницы, напряжение и непредсказуемость сюжета, делает

²²⁷ Анисимова О.В. Поэтика «Хроник Эмбера» Роджера Желязны. дис. ... канд. филол. наук. СПб, 2010. 179

²²⁸ Иванова Е. А. Трансформация традиционных персонажей фэнтези в трилогии Джо Аберкромби «Первый закон» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2021. Т. 13, вып. 1. С. 91 ²²⁹ Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Высшая школа, 2002. С. 198 ²³⁰ Иванова Е. А. Трансформация традиционных персонажей фэнтези в трилогии Джо Аберкромби «Первый закон» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2021. Т. 13, вып. 1. С. 91

персонажей запоминающимися, а также демонстрирует траекторию развития и усложнения литературы фэнтези. 231

А.Д. Гусарова выделяет три основные характеристики героя фэнтези:

- 1) иррациональный Дар (может быть известен или не известен самому персонажу), реализующий функцию избранника и заступника в «ином» мире;
- 2) масштабная трансфигурация героя (форма которой зависит от облика врага), в ходе которой реализуется иррациональный Дар;
- 3) тайна рождения героя, в связи с чем он должен возвратиться к истоку своих сил.

Специфика героя фэнтези обуславливает, по мнению исследовательницы, такие принципы вторичного мира, как магическая основа и дихотомичность. ²³²

Таким образом, анализ теоретических работ, посвящённых изучению героя как литературоведческой категории, позволяет сделать вывод, что в настоящее время в литературоведении продолжается осмысление таких «персонаж», «герой», как «характер». Зачастую терминов, «персонаж» и «герой» используются в качестве синонимов, однако следует отметить, что «герой», в отличие от «персонажа», содержит в себе коннотацию героического. Важным представляется разграничение двух подходов к созданию литературного героя: как типа и как характера. Геройсвоей ТИП В основе имеет ограниченное сочетание социальнопсихологических качеств, акцентируемое автором произведения. В то же время герой-характер представляет собой сложную систему различных (часто разнонаправленных) качеств, характеризующуюся динамичностью, способностью к развитию. Важной чертой литературного героя является его концептуальность, посредством которой выражается идея произведения

Предпосылки для формирования теорий типологизации героев мифов и

²³¹ Иванова Е. А. Трансформация традиционных персонажей фэнтези в трилогии Джо Аберкромби «Первый закон» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2021. Т. 13, вып. 1. С. 96 ²³² Гусарова А.Д. Формула фэнтези (принцип героя) // Проблемы детской литературы и фольклор: сб. научн.трудов. Петрозаводск: ПетрГУ, 2003. С.152-158

литературных произведений появляются в конце XIX века в работах по этнографии и психоанализу, когда исследователи обращают внимание на содержащиеся в мифах разных народов сходные сюжетные ходы и героев, которые затем из мифов переходят в сказки, а позже и в авторские основных положений работ К.Г. произведения. Анализ Фрейденберг, Дж. Кэмпбелла, В. Проппа, К. Воглера, М. Мёрдок и др. позволяет сделать вывод, что в основе образов героев мифов, а затем и литературных произведений, лежат базовые архетипы. Проходимый героем путь воспроизводит инициационные испытания и соотносится с этапами социального и личностного становления человека, что позволяет наглядно представить процесс формирования личности. В связи с этим актуальным представляется изучение системы персонажей произведений фэнтези в контексте их соотнесённости с мифологической традицией. Важнейшее влияние на специфику персонажей фэнтези оказывают генетические основы жанра: миф и сказка. Из мифа наследуется структура инициального обряда, трансформирующаяся В квест, a сказочная традиция обуславливает выполняющих использование героев-функций, определённую развитии сюжета. Характерной чертой персонажей жанра фэнтези, таким образом, сочетание образах становится В ИΧ типичности (или архетипичности) с психологической достоверностью, поскольку, как отмечает Е. Ковтун, в фэнтези важен человек в своих индивидуальных проявлениях, «открывающий для себя мир в его сложности и целостности» 233. В связи с этим уместным представляется рассмотрение образов главных героев фэнтези У. Ле Гуин через призму их мифопоэтической основы, что позволит выявить долю архетипического и индивидуально - психологического в образах главных героев, а также проследить тенденции в использовании мифопоэтических образов на протяжении творчества писательницы.

_

²³³ Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. М, 1999. 308 с.

ГЛАВА 3. Мифологические основы фэнтези Урсулы Ле Гуин.

3.1. Мифологический путь героя как способ становления и раскрытия характера в фэнтези Урсулы Ле Гуин

Главные герои фэнтези У. Ле Гуин — это, как правило, дети и подростки, и в центре внимания писательницы оказывается процесс взросления персонажа, поиска им места в жизни и осознания своих сильных и слабых сторон. Для изображения становления характеров протагонистов цикла о Земноморье и «Легенды Западного побережья» У. Ле Гуин использует схему мифологического путешествия героя. Посредством реального и символического путешествия главный герой проходит путь взросления и становления, преодоление ряда препятствий ведет к изменению его личности, выявлению особых (зачастую волшебных) способностей, обретению новой социальной роли, что позволяет соотнести процесс испытаний и приключений с инициацией.

Под инициацией в антропологии и религиоведении принято понимать «переход индивида из одного статуса в другой, в частности включение в некоторый замкнутый круг лиц (в число полноправных членов племени, в мужской союз, эзотерический культ, круг жрецов, шаманов и т.п.), и обряд, оформляющий этот переход»²³⁴.

Для инициальных (переходных/посвятительных) обрядов характерно взаимодействие с мифом на двух уровнях: с одной стороны, инициация включает в себя миф как составную часть (во время обряда испытуемому сообщаются мифы племени), с другой — структура многих мифов аналогична трёхчастной структуре инициации (исключение индивида из общества/ выход за пределы привычного мира, пограничный переход и возвращение, реинкорпорация в новом статусе/ в новой подгруппе общества). Структура и специфика обрядов инициации изучалась в работах А. ван Геннепа, В. Тёрнера, М. Элиаде; на основе трехчастной структуры инициации, как уже

89

²³⁴ Мифы народов мира: энциклопедия. Т. 1. /под ред. С.А. Токарева – репринт. изд. Москва: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 2008. С. 543

упоминалось ранее, Дж. Кэмпбелл выделил универсальную схему путешествия мифологического героя, получившую развитие в работах его последователей (К. Воглер, М. Мёрдок и др.); В. Пропп исследовал связь между структурами инициации и фольклорной волшебной сказки.

В первом романе цикла о Земноморье – «Волшебник Земноморья» описывается путь становления главного героя – Геда. Простой мальчик, пасший коз в горах, обнаруживает необыкновенные способности, обретает наставников, проходит испытания, главным из которых становится поединок с Тенью. После победы Гед становится могущественным волшебником и в каждом следующем произведении цикла проходит очередной этап своей инициации (умирание/возрождение и как результат – переход на новую жизненную ступень, а также получение нового социального статуса). В романе «Гробницы Атуана» Гед отправляется на поиски утраченной части волшебного кольца Эррет-Акбе, для чего спускается в подземные лабиринты Атуана – храма жрецов тьмы. Если в первой книге Гед вступает в поединок с собственной теневой стороной и его задача – найти, осознать и с помощью силы воли победить тьму в себе самом, то в «Гробницах Атуана» Тьма предстаёт как идеология и религия, свойственная определённой группе людей и определяющая их существование. Геду предстоит поединок не с частью своей личности, а с идеей, владеющей умами многих людей. Путь испытаний в цикле о Земноморье связан с движением на периферию своего пространства, и проникновением в центр пространства чужого. У. Ле Гуин в образе гробниц синтезирует несколько традиционно трактуемых как иное, хтоническое начало пространств (лабиринт, подземелье, могила). Чужое пространство преодолевается героями в процессе горизонтального и вертикального движения. Это может быть интерпретировано и как блуждание героев во тьме лабиринтов своего подсознания, осознание и интеграция тёмных и светлых сторон личности. Гед не только добывает волшебный артефакт, возвращение которого в мир Земноморья способствует восстановлению гармонии, но и обретает новую социальную роль -

становится спасителем и наставником для главной героини Тенар.

Путь героини в «Гробницах Атуана» — это путь взросления, личностного становления, осознанного выбора своей дальнейшей судьбы. У. Ле Гуин неоднократно обращается в своих произведениях к образам пути истинного и пути ложного. Становление Тенар в качестве жрицы гробниц также соответствует этапам мифологического пути героя (время её рождения предопределяет то, что она должна стать жрицей, в раннем детстве происходит преодоление порога — девочку забирают в монастырь, затем, после обучения, над ней совершается обряд, во время которого Тенар переживает символическую смерть и возрождается в качестве жрицы, получив при этом новое имя. Она занимает соответствующее место в социальной иерархии Атуана, однако неожиданная встреча с Гедом, выступающим как вестник, наставник, помощник в лабиринте (голос, идущий из глубин подсознания) становится зовом к странствиям и влечёт её в новый путь (движение вверх, из лабиринта на землю). Вступление на этот путь — уже результат сознательного выбора героини.

Герой мифа не имеет такой возможности, его выбор делается в самом начале, в момент вступления на путь испытаний. Далее он поступательно выбранном направлении, преодолевает движется В препятствия приближается к конечной цели. Он может совершить ошибку, в результате которой возникают непредвиденные трудности, дополнительные испытания, которые необходимо преодолеть. Но это лишь временная остановка или отклонение от заданного пути, после которого герой словно возвращается в ту же самую точку пути, где остановился. Будучи не в состоянии исправить ошибку, герой терпит поражение, не может достичь цели и не обретает возрождения. Тот путь, на который герой мифа вступает в результате стечения обстоятельств или помощи наставника, не может быть ложным. противодействующие Даже персонажи антагонисты, отправляющие его на верную гибель, тем самым способствуют его движению в нужном направлении, выполняя высшую предопределённость. Герой может подтвердить ожидания окружающих или доказать свою состоятельность вопреки их мнению, но он не волен выбирать свой собственный, иной путь. В фэнтези У. Ле Гуин герой может дойти до определённого этапа своего пути или пройти его практически до конца и по собственному желанию уйти с него, начав свой новый путь. Первоначальный путь мог быть выбран в результате некой предопределённости (принадлежности к роду, кругу лиц, обществу), выбор совершался не самим героем, социумом, функционирующим в рамках мифологического мировоззрения. Так, в соответствии с древней традицией, Тенар становится жрицей потому, что родилась в день смерти предыдущей великой жрицы. В произведениях У. Ле Гуин возрастает роль личностного начала, её персонажи должны не только пройти путь испытаний, подтвердив возложенные на них надежды, но и осознанно и самостоятельно выбрать свой путь, в связи с чем на них ложится большая ответственность. Возвращаясь к Тенар уже в четвёртом романе цикла – «Техану», писательница проводит её по новому инициальному пути, на котором ей предстоит осознать свои сильные стороны, найти их среди пройденных множества социальных ролей, ею раньше, объединить противоположные начала своей личности (свет и тьму, силу земли и высоту Для духа). героини важным становится не только постоянное совершенствование как на личностном, так и на социальном уровне, но и сохранение своей уникальности. Причём следование своему пути и интересам в долгосрочной перспективе оказывается созидательным благотворным для социума, хотя и связано зачастую с понижением социального статуса самого героя. Так, Тенар, делая череду выборов, каждый раз отказывается от власти и социального статуса, а Гед оставляет всё своё волшебное могущество в поединке с Кобом в сумеречной стране и становится пастухом. Следует отметить, что триумф, связанный торжественным чествованием героев, не описывается на страницах романов, а выходит уже за границы повествования. Упоминаются обретение Гедом титула Верховного мага, торжественное прибытие Геда и Тенар в Хавнор, коронование Аррена и его свадьба с Сессеракх. Герои поздних произведений старательно избегают торжественных триумфальных событий и общественного признания, но, проходя каждый новый инициальный виток, оказываются способны перестроить мир в лучшую сторону. Этим они и выполняют главную, помимо становления личности, функцию инициальных испытаний – постоянное обновление и космизацию мира.

К ситуации выбора героями между истинным и ложным путём У. Ле Гуин обращается и в цикле «Легенды Западного побережья». Оррек Каспро, главный герой романа «Проклятый дар», вступает на путь инициации, целью которого является овладение фамильным даром «разрушения связей». Для этого мальчику приходится даже наложить на глаза повязку, превратившись в добровольного слепого до тех пор, пока он не сможет управлять своими способностями. Возникающий здесь, как и в «Гробницах Атуана», мотив блуждания героя во тьме символизирует обращение К глубинам бессознательного, помогающее герою отстраниться от внешних воздействий и сосредоточиться на познании собственной личности. Год добровольной слепоты Оррека, наполненный трагическими событиями в его семье, заканчивается символическим прозрением главного героя. Мальчик осознаёт, что не обладает фамильными способностями и решает вступить на новый путь, хотя для этого ему придётся покинуть не только семью, но и родные земли. Главный герой отличается от окружающих отсутствием, а не наличием сверхъестественных способностей; путь, которым он следует на протяжении повествования, оказывается чуждым, и книга завершается не возвращением победившего героя, а его уходом из привычного мира Верхних земель, не предполагающим возвращения, поскольку способности Оррека являются невостребованными в данном обществе.

Ложный путь проходит и Гэвир — герой романа «Прозрение». Будучи рабом в Аркаманте, мальчик прилежно учится, чтобы стать домашним учителем, но в результате трагических событий его картина мира кардинально меняется, он покидает хозяйский дом, отправляясь на поиски

своих соплеменников — жителей болот. Пройдя много испытаний, символически умерев для прошлой жизни, Гэвир находит своё племя, поселяется в нём, проходит обряд инициации и даже становится учеником местного шамана, чтобы развить свои врождённые способности и стать полноправным членом общины. Однако неожиданно герой осознаёт, что это не его путь, а вестником истинного пути становится его тётка Гегемер. Гэвир отправляется в новое путешествие, в конце которого обретает место в новом городе, в новом обществе и находит применение своим способностям.

В третьем романе о Земноморье – «На дальнем берегу», Гед начинает свой путь уже как верховный маг, в ходе испытаний ему предстоит обрести новый статус – учителя и наставника. Во время путешествия герой проявляет не только силу и мудрость, но и способность к самопожертвованию ради становления другого человека. В результате он становится способен победить силы тьмы и вернутся из страны мёртвых, принеся в мир утраченную гармонию и приведя с собой нового короля. Второй главный герой – Аррен, также проходит свой полный сомнений и колебаний путь до конца, в результате чего и становится королём. Гед же утрачивает в борьбе с тёмным магом свои волшебные силы и, вернувшись в мир, удаляется на остров Гонт, откуда в детстве и начался его путь, чтобы стать отшельником подобно своему первому наставнику. В начале своего пути Гед уходит из хижины Огиона, поскольку не готов к уединённой жизни, его влечёт мир, полный подвигов и приключений. Только пройдя свой путь до конца, исправив ошибки, выполнив предназначение перед обществом и восстановив мировое равновесие, Гед сознательно выбирает путь отшельника. Круг замыкается, преображённый герой возвращается в исходную точку своего пути.

Мифологический путь героя, воплощающий в себе идею становления персонажа, содержит в себе два уровня: социальный и психологический. Инициация героя, в результате которой он становится полноправным членом социума, представляет собой самоидентификацию личности через

определение своего места в обществе, в жизни других людей. Психологический уровень связан с познанием героем собственной личности, в первую очередь через интеграцию сознания и бессознательного уровня психики. Для У. Ле Гуин принципиальным является непрерывность и бесконечность становления героя, который, совершив полный круг, начинает новый путь.

В романе «Техану» Гед и Тенар оказываются в начале нового пути самоопределения. Гед исчерпал свои магические способности во время путешествия в царство мёртвых, а Тенар, прожившая долгие годы как добропорядочная жена фермера, становится одинокой вдовой. Оба героя — уже немолодые люди, перед которыми вновь встаёт необходимость самоопределения, в результате которого они заново осознают себя и находят новое место в жизни.

У. Ле Гуин использует традиционное мифологических ДЛЯ путешествий горизонтальное движение от центра к периферии (от своего к чужому) И вертикальное движение вниз (к хтоническому началу). Характерным становится мотив блуждания во тьме: Гед вступает в поединок со своей тенью во мраке («Волшебник Земноморья»); Тенар и Гед ищут путь во тьме подземных лабиринтов Атуана («Гробницы Атуана»); Аррен и Гед отправляются во мрак страны мёртвых, куда не проникает солнечный свет («На последнем берегу»); Оррек проводит переломный год своей жизни в полной темноте, пряча глаза под толстой повязкой («Проклятый дар»); Мемер должна спуститься во мрак пещеры, чтобы обрести свою силу («Голоса»), сбежавший из Аркаманта Гэвир («Прозрение») после тяжёлой болезни приходит в сознание под низкими тёмными сводами пещеры отшельника Куги.

Следует подчеркнуть, что важнейшей для развития сюжета и отправной точкой для становления характера персонажей становится пограничная ситуация. В «Легендах Западного побережья», ситуация границы задается уже в самом названии – «The Annals of the Western Shore»,

где Shore — берег моря/ край/ прибрежные воды. У. Ле Гуин изначально строит мир на пограничной территории, побережье ограничено с одной стороны морем, а с другой — материком, что определяет потенциальную неустойчивость и подвижность. Мир Западного побережья строится на основании бинарных оппозиций (знания — невежество, вера — фанатизм, свобода — рабство), каждая составляющая которых воплощается в определённом топосе, представляющем собой сочетание географических и культурных свойств.

В романе «Проклятый дар» в основание противопоставления верхних и нижних земель положена традиционная мифологическая оппозиция верха — низа, воплощаемая также в противостоянии гор и долины. В «Голосах» действие разворачивается в захваченном кочевниками-альдами городе Ансуле, расположенном на рубеже — на побережье пролива, напротив подножья горы Сул. В основе культуры Ансула лежат торговля и знания, тогда как для альдов важнейшим является фанатичное поклонение божеству. В «Прозрении» разворачивается целая галерея топосов — социальных моделей, с которыми сталкивается главный герой, преодолевая путь от рабства к свободе (рабовладельческая Этра, пещера отшельника Куги, город беглых рабов Барны, поселения обитателей болот и университетский Месун).

Ни один из представленных топосов не может быть охарактеризован как однозначно положительный или отрицательный, а традиционные образы и мотивы переосмысливаются. Так, пространство верхних земель теряет характерную для верха связь с сакральностью и духовностью, представляя магию бездуховности и насилия. Традиционное восприятие солнца как символа жизни и разума в религии альдов трансформируется в агрессивный фанатизм и стремление уничтожить всё иное, а загадочная тьма пещеры оракула не содержит никаких демонов, поскольку их создает лишь человеческое воображение. Разумное устройство просвещённого государства Этра, также как и изначально базирующегося на идее справедливости лесного города Барны, оказывается лишь очередным воплощением насилия и

несвободы.

Строя произведения пространство как столкновение ЭТИХ амбивалентных, но в то же время противопоставленных друг пространств, У. Ле Гуин ставит своих героев в центр оппозиции. Оказавшись на границе, они вынуждены сделать выбор, определив свою принадлежность тому или иному топосу, что соотносится с лиминальной (от лат. Līmen – порог) – пороговой, пограничной стадией в ритуальных обрядах перехода, описанной в работах А. ван Геннепа и В. Тёрнера и связанной со сменой идентичности, социального статуса или системы ценностей личности. Неустойчивость изначальной ситуации героев У. Ле Гуин воплощается как в их возрасте (подростки), так и в происхождении. Так, Оррек является сыном брантора одного из древних родов горцев и уроженки нижних земель, жители которых не обладают магическими способностями. Мать представительница древнего рода Ансула, к которому принадлежит и Лордхранитель, а отец – неизвестный альдский воин. Гэвир – уроженец болот, раб, воспитывающийся с раннего детства в богатой семье Арков. Всё это неоднозначность образов закладывает изначальную героев ИХ потенциальную способность выйти за рамки обычного уклада жизни и привычного взгляда на окружающее.

Герой не принадлежит однозначно какому-либо социуму, хотя до определенного момента и причисляет себя к нему: Оррек воспринимает себя наследником семьи Каспро, владеющим даром разрушения связей, Мемер всей душой принадлежит семье своей матери, ненавидя альдских захватчиков, а Гэвир чувствует глубокую преданность и благодарность семье Арков. У. Ле Гуин использует ситуацию травмы, призванной показать ошибочность изначальной точки зрения персонажа и вынуждающей его выйти за границы привычного существования. Сформировавшаяся картина мира героя оказывается ложной, а сетка социальных отношений — противоречащей внутренним потребностям личности, происходит процесс самоидентификации персонажа, стремящегося ответить на вопрос, кто он и

какому обществу принадлежит. Оррек понимает, что не обладает фамильным даром, Грай принимает решение не использовать свои способности для убийства животных на охоте; Мемер открывает в себе дар слышать оракула; Гэвир, пережив предательство людей, которых считал своей семьей, покидает Аркамант. Происходит инициация, взросление главного героя, который становится способен не только совершить решительный поступок, но и взять на себя ответственность за него.

В процессе становления героев важно двойное пересечение границы: сначала персонаж совершает уход из привычного мира (отказ от своей роли), а затем происходит его возвращение к людям, что соответствует этапам пути мифологического героя. Однако в «Легендах Западного побережья» возвращение трактуется метафорически, как трансляция полученных знаний и опыта другим людям, а не как возврат в исходную географическую точку или социум. Специфической чертой является также и то, что герой так и остаётся в пограничном положении — между различными культурами и между миром реальности и текста, а его главной функцией становится постоянное преодоление границ: сначала как путь личностного становления, а затем — для созидания иного, гармоничного пространства.

Выход за границы привычного существования, осуществляемый персонажами под влиянием травматического опыта, представляет собой инициацию, в результате которой они открывают в себе уникальные качества личности. Образы центральных персонажей показаны как характеры в развитии, наделенные различными, иногда противоречивыми чертами. Очередной шаг на пути становления героя является преодолением привычных границ и маркирован действием, символизирующим устранение преграды или преодоление рубежа, что соотносится с выделенным М.Бахтиным хронотопом порога, воплощающим момент жизненного перелома и преодоления кризиса²³⁵. Оррек, расставшись с иллюзией

 $^{^{235}}$ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234—407.

обладания фамильным даром, снимает с глаз повязку и видит глубокое звездное небо: тьма преграды / слепоты сменяется тьмой бесконечности космоса. Выбор социальной роли также связан с преодолением рубежа – герой отказывается от своих прав на родовое поместье и покидает Верхние земли, отправляясь в странствия. Символически звучат слова Грай «Мы могли бы дойти даже до берега океана...» как преодоление ограничений ради выхода к бесконечности. Здесь следует отметить направление движения героев сторону океана, традиционно символизирующего неизвестного, «иного», а также западное направление, соответствующее пространственной модели Дж. Р.Р. Толкина (в которой Аман или Заокраинный Запад представляет собой пространство более высокоразвитой, Средиземье, цивилизации), и осмыслявшееся У. Ле Гуин как альтернативный путь развития, пространство Другого, и в цикле Земноморье.

Мемер переступает символический порог, вступая в тайную комнату, отправляясь в пещеру оракула и входя во дворец повелителя альдов. Выбор Мемер своего дальнейшего пути маркирован её поступком, когда героиня выносит из тайной комнаты считавшуюся утерянной книгу стихов Регали, стремясь не только к сохранению знаний, но к их приумножению. Гэвир также совершает ряд действий, связанных с преодолением очередного этапа его путешествия и символизирующих переход нового рубежа (используются традиционные мифологические мотивы: спуск в пещеру, переход через реку и др.). Это, в частности, уход из дома Арков (маркирован переходом через мост), бегство из города Барны, решение покинуть хижину Додора, и, наконец, пересечение двух рек на пути в университетский Месун.

В «Легендах Западного побережья» инициальные испытания ведут героя к получению социальной функции медиации, которая соотносится с мифологическим образом поэта и архетипом чтеца. В поздних произведениях о Земноморье («Техану», «Сказания Земноморья», «На иных ветрах») ведущую роль также играют герои, которые могут находиться на границе

двух миров или культур и осуществлять медиацию между ними: женщиныдраконы Техану и Ириан; уроженцы Каргада, живущие в мире волшебников, - Тенар и Азвер; Олдер, в своих снах путешествующий из мира жизни в мир смерти и способный устранить преграду между мирами.

Движение героев У. Ле Гуин от центра к периферии, достижение ими предела привычного мира позволяет пересмотреть и по-новому выстроить отношение между такими оппозициями, как я — другой, свой — чужой, индивид — социум, сознание — подсознание, жизнь — смерть, свет — тьма. Внутренние изменения, которым подвергается герой во время своего путешествия, дают возможность по-новому соединить, познать эти противоположности и на основе их интеграции выстроить новую, более гармоничную модель мира.

Равновесие обретается с помощью мифологического пути, который проходит главный герой, посредством характерного для процесса инициации возрождения через умирание. Только пройдя через смерть, герой способен познать жизнь, достигнув предела и преодолев его – сохранить целостность, погрузившись во тьму – почувствовать свет, только пройдя путь до конца – получить возможность вернуться.

3.2. Архетип культурного героя как основа образов протагонистов в цикле о Земноморье

Обращение У. Ле Гуин в своих произведениях к философским вопросам, а также интерес к структуре и процессу становления человеческой личности, обуславливает использование писательницей архетипов при создании образов героев. Важной является как универсальность архетипов, так и их соотнесённость с психическими структурами. К. Юнг отмечал, что «тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов..., он подымает изображаемое им из мира единократного и преходящего в сферу

вечного; притом и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы...». ²³⁶ При создании образов главных героев У. Ле Гуин использует в первую очередь архетипы культурного героя (цикл о Земноморье) и поэта (цикл «Легенды западного побережья»).

Центральным героем ранних произведений цикла о Земноморье является волшебник Гед: в «Волшебнике Земноморья» он – главный герой, в последующих романах происходит совмещение повествования о его жизни и подвигах с историей становления личности другого персонажа (Тенар в «Гробницах Атуана», Аррен в романе «На дальнем берегу», Терру в «Техану», многочисленные персонажи «Сказаний Земноморья»). В заключительном романе «На иных ветрах» действуют как герои предыдущих произведений, так и новые персонажи, каждый из которых играет важную роль в развитии сюжета и проходит или завершает свой путь становления (ключевые функции по восстановлению мира выполняют Техану и Олдер).

Образы главных героев цикла базируются на архетипе культурного героя, трансформируемом писательницей исходя из задач, решаемых ею в произведении.

Культурный герой — мифический персонаж, который добывает или впервые создаёт для людей различные предметы культуры (огонь, культурные растения, орудия труда), учит их охотничьим приёмам, ремёслам, искусствам, вводит определённую социальную организацию, брачные правила, магические предписания, ритуалы и праздники. ²³⁷ То есть основой деятельности культурного героя является устройство человеческого мира, в том числе с помощью добывания (из хтонического или небесного мира) культурных объектов.

Несомненно, деятельность главных героев цикла о Земноморье направлена на:

237 Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 407 с.; 105. Мелетинский, Е.М. Предки Прометея: Культурный герой в мифе и эпосе // ВИМК. 1958. № 3. С. 114-132.

²³⁶ Мифы народов мира: энциклопедия. Т. 1. /под ред. С.А. Токарева – репринт.изд. Москва: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 2008. С.110

- поддержание мирового баланса: Гед в первых книгах борется с воплощениями мирового зла, древних хтонических сил, становится Повелителем драконов; Гед и Аррен восстанавливают гармонию в мире и возвращают в него волшебство в результате победы над волшебником Кобом; герои романа «На иных ветрах» совместными усилиями разрушают стену в сумеречной стране, чтобы восстановить справедливость и утраченное единство мира;
- защиту мира от разрушительных сил: Гед и Тенар воссоединяют кольцо Эррет-Акбе, являющееся символом мира и культуры Земноморья; Гед борется с волшебниками, несущими несправедливость и разрушение во имя своих личных интересов; Медра (Выдра) противостоит магам, установившим в мире Тёмные времена; Техану призывает дракона Калессина для победы над антагонистами;
- укрепление социальной организации общества: Аррен становится мудрым и справедливым правителем Земноморья, а Сесеракх его спутницей и прекрасной королевой; Ириан и Тенар противостоят несправедливым патриархальным устоям и их представителям;
- развитие культуры: герои сохраняют знания и мудрость, способствуют развитию хозяйства (Олдер латальщик, восстанавливает целостность повреждённых и разбитых предметов), культуры жителей Земноморья (создание школы волшебников на острове Рок, установление законов), занимаются исцелением людей и животных (Тенар, колдуны и колдуньи, тётушка Мох, Ириотх и др.).

Следует отметить, что в первых романах цикла созидательная, космизирующая деятельность связана с наличием магических способностей (протагонистом, поддерживающим мировой порядок выступает в первую очередь Гед), в поздних же произведениях поддержание мирового порядка осуществляется как героями, владеющими магией, так и теми, кто не обладает волшебными способностями.

Исследователями мифологии отмечается связь культурного героя с

тотемными предками, получающая выражение в частичной зооморфности многих культурных героев (Койот, Норка, Ворон, Кролик – у индейцев Северной Америки, антилопа, хамелеон, муравей, паук, дикобраз – у ряда народов Африки и др.), а также в наличии звериных имён и атрибутов. 238 Герои-протагонисты цикла Земноморье o также имеют зооморфные черты: Гед способен в минуту опасности превращаться в ястреба-перепелятника, а герой «Сказаний Земноморья» Медра – в выдру. Также многие герои имеют звериные имена и прозвища, отражающие черты личности: Гед – Ястреб, Коб – Паук, Медра – Выдра и Крачка, а его союзник – Ворон, Ириан – Стрекоза (в прозвище героини присутствует игра слов: dragonfly/стрекоза и dragon/ дракон, указывающая на её драконью сущность).

Метафорически трактуется У. Ле Гуин сюжет похищения культурным героем огня. В мифологии культурный герой (тотемные предки племён Австралии, полинезийский Мауи, индейский Ворон, древнегреческий Прометей и др.) похищает огонь у первоначального хранителя, в роли которого могли выступать духи-прародители, небесные боги, хозяйка царства мёртвых и т.д. В книге «Гробницы Атуана» Гед отправляется в лабиринты храмов культа Безымянных, подземные основанного поклонении древним хтоническим силам земли. Боги невидимы, вечны, они обитают в глубинах земли, являются воплощением древнего хаоса, что выражается и в запутанности погружённого во тьму лабиринта, и в экстатических богослужениях, и в кровавых человеческих жертвах Богам. Гед, воплощающий космические, созидательные силы, противостоящие древнему хтоническому началу, отправляется в Лабиринт для поиска утраченной части кольца Эррет-Акбе и достигает цели благодаря помощи жрицы Ары. Гед оказывается способен изменить мировоззрение жрицы Ары, освободить её от догм культа, убедить девушку последовать в мир Земноморья и посвятить свою дальнейшую жизнь служению свету. Такое

-

²³⁸ Мифы народов мира: энциклопедия. Т. 2. /под ред. С.А. Токарева – репринт. изд. Москва: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 2008. С.26

изменение героини становиться возможным, поскольку соответствует её внутренней сущности, воплощённой в истинном имени — Тенар, что значит свет. Таким образом Гед, понявший внутреннюю сущность героини и угадавший её истинное имя, метафорически похищает свет, огонь у древних сил, но это не похищение предмета или артефакта, а воздействие на личность другого героя, в результате которого происходят изменения в его характере и кардинальная переоценка ценностей. В поздних произведениях («Техану», «Сказания Земноморья», «На иных ветрах») мотив огня возникает в связи с образами драконов, а также героинями, имеющими двойственную природу (Ириан, Техану).

У. Ле Гуин подчёркивает, что герои Земноморья живут и действуют не в мифологические времена, о которых рассказывается в сказаниях и преданиях (сказания о том, как Сегой поднял острова Земноморья из морских глубин, подвигах Морреда, волшебника Эррет-Акбе и др.). Гед также — герой эпических сказаний, но писательница изначально предлагает иную точку зрения на его историю и судьбу: «О жизни его повествуется в эпическом сказании «Подвиг Геда» и во многих героических песнях, но эта наша история — о тех временах, когда слава ещё не пришла к нему и не были ещё сложены о нём песни». ²³⁹ Это взгляд на эпического героя как на конкретного человека, восприятие и анализ его подвигов с точки зрения изменения личности героя, преодоления им своих негативных черт и слабостей.

Беря за основу биографии Геда схему жизненного пути эпического героя (выступающего в первую очередь как представитель и защитник своего рода), писательница надстраивает психологический уровень, трактуя героические события через призму личностного развития конкретного человека. События и поступки анализируются и оцениваются с точки зрения современных понятий об этике и морали. Подчёркивается двойственность, неоднозначность личности, сочетающей в себе как положительные, так и отрицательные стороны. Герой испытывает угрызения совести, сомнения и

²³⁹ Ле Гуин У. Волшебник Земноморья. СПб.: Азбука, 2017. С. 7

колебания, а его поступки и подвиги становятся результатом сознательного и непростого выбора. Писательница напоминает, что в эпических сказаниях подвиги выглядят более просто и однозначно, в них не отражается мучительная внутренняя работа, проделанная героями: «Сказание «Подвиг Геда» даже не упоминает об этом путешествии и о встрече Геда с Тенью, происшедшей в самом начале его жизненного пути; там рассказывается о том, как он невредимым вернулся с острова Драконьи Бега, как потом вернул в Хавнор знаменитое Кольцо Эррет-Акбе, половинка которого хранилась в Гробницах Атуана, и как он возвратился на остров Рок и стал Верховным Магом Земноморья». 240

В соответствии с этим переосмыслению подвергаются некоторые черты архетипа героя. Так, Е.М. Мелетинский указывает на такое качество эпического героя, как неистовство, обуславливающее и строптивый характер. Неистовство находит отражение в личности центральных персонажей цикла о Земноморье, но оно не является однозначно положительным качеством, помогающим в борьбе с антагонистами. Напротив, герои должны обуздать свой нетерпеливый, страстный характер для того, чтобы получить истинную силу. Гед стремится стать поскорее могущественным волшебником, благо людей; повелевающим силами природы на вступает противостояние с Джаспером, чтобы доказать свою силу, но поединок приводит к трагическим последствиям (злые силы проникают в мир, погибает верховный маг Неммерль, а сам Гед вынужден долго скитаться, спасаясь от Тени).

Е.М. Мелетинский трактует строптивость эпического героя как проявление личностного аспекта, некоторую эмансипацию личности, но подчёркивает, что транс- и суперперсональность всё равно доминирует, коллективистские действия героя столь же непосредственны, а о рефлексии или долге не может быть и речи. Для героев У. Ле Гуин каждый

²⁴⁰ Ле Гуин У. Волшебник Земноморья. СПб.:Азбука, 2017. С.178

²⁴¹ Мелетинский, Е.М. О литературных архетипах М.: Российск.гос.гуманит.ун-т, 1994. С.9

героический поступок становится результатом нелёгкого решения. При первой встрече с драконом Йеводом Гед с помощью своих знаний одерживает над ним победу, и дракон обязуется выполнить один приказ молодого волшебника. Изначально Гед решился на поединок для того, чтобы обезопасить жителей близлежащих островов от нападения драконов. Но мудрый и хитрый Йевод предлагает герою взамен сделки (запрета на полёты над островами) имя его тени. «У Геда ёкнуло сердце, и он стиснул свой посох, застыв в неподвижности, как и дракон. Мгновение он боролся с неожиданно возникшей надеждой на спасение. Но он заключал сделку с драконом не ради спасения своей собственной жизни. Только один единственный раз он мог одержать верх над этим чудовищем. И он подавил страстное желание спасти себя, сделав то, что должен был сделать.»²⁴²

Аналогично и для других центральных персонажей цикла о Земноморье, несущих в себе черты героического архетипа, подвиг становится результатом мучительной внутренней борьбы, победы над страхами и сомнениями. Аррен, спасший Геда во время путешествия в сумрачную страну, до этого почти отрекается от верховного мага и своего собственного пути, также полны неверия в себя Олдер и Техану, восстанавливающие баланс Земноморья в заключительном романе цикла.

Мотив героического детства, характерный для героического нарратива, также используется при создании образа Геда. Мальчик спасает жителей родной деревни от отряда захватчиков, вызвав при помощи своих волшебных способностей туман. Этот поступок уже намечает такие черты в характере героя, как способность к самопожертвованию, сила духа, стремление к гармонизации окружающего мира на благо людей, что определяет направление развития персонажа как культурного героя, несущего благо людям. Однако писательница акцентирует внимание на необходимости долгой эволюции персонажа (мальчик истратил на свой подвиг все имеющиеся силы и смог вернуться к жизни только с помощью

²⁴² Ле Гуин У. Волшебник Земноморья. СПб.: Азбука, 2017. С.94

могущественного волшебника Огиона). Персонаж может стать героем не только благодаря врождённым способностям и личностным устремлениям, но главным образом с помощью огромной работы над собой. Путь служения людям предполагает жертву со стороны героя. Характерно, что герой выбирает свой путь и принимает судьбоносные решения в одиночку, оказавшись один на один со смертью или трагедией, но начало движения всегда связано с поддержкой других персонажей, архетипом наставника. Герой обязательно имеет наставника, который влияет на систему ценностей и помогает своей безусловной верой и поддержкой.

Одним из главных дел героев в мифе и архаических формах эпоса является борьба с чудовищами и драконами. Чудовища символизируют хтоническое начало, стихийные природные силы, которые герой побеждает и подчиняет человеку, способствуя тем самым гармоничному упорядочению мира. Деятельность по преодолению изначального хаотического состояния, его космизация и является одной из главных задач культурного героя. У. Ле Гуин активно использует в цикле о Земноморье мотив драконоборчества, но образ дракона и способы взаимодействия человека с драконами меняются от книги к книге. В первых романах цикла драконы – представители более древних, чем люди, существ, связанных с силами земли. Древность драконов обуславливает их мудрость (знание истинной речи и понимание мировых законов), а их хтоническая сущность выражается в разрушающей силе, которую они несут людям. Так, дракон Йевод захватывает остров Пендор, уничтожив правителя и жителей и поселившись в полуразрушенном замке. Миссия великих волшебников заключается в победе над драконами во имя обеспечения безопасности жителей Земноморья и демонстрирует торжество космических созидательных сил, воли человека над древним хаосом. В более поздних произведениях образы драконов трактуются иначе. В романе «На последнем берегу» драконы Орм Эмбар и Калессин становятся союзниками Геда в борьбе со вселенским злом и выступают за восстановление утерянной гармонии мира, то есть способствуют его космизации; в «Техану»

рассказывается легенда о том, что драконы и люди – две ветви, произошедшие от древних, более гармоничных и могущественных существ. Драконы свободны и могущественны, понимают законы мироздания, но лишены созидательной силы. В то же время люди способны к упорядочению окружающего мира, к творчеству, но отрыв от древних стихийных сил ведёт к потере подлинного величия и знаний о мире, к замыканию в узких рамках общественного устройства всегда (не разумного И гармоничного). Появляется идея о необходимости не противостояния, а соединения человека с природными и стихийными силами. Драконы внушают страх героям, но взаимодействие с ними (объединение свободы и стихийности с творческим человеческим началом) становится необходимым для гармонизации мира. Речь идёт уже не о противостоянии созидательной деятельности человека хаотическому состоянию мира, а о балансе между ними.

Двойственность героя, сочетание В нём созидательных И разрушительных черт берёт опору в близнечном мифе, когда созидательные и деструктивные черты распределялись между двумя братьями (один представлял собой героя, а другой – трикстера). В цикле о Земноморье двойственность героя воплощает идею о том, что в любом человеке в потенциале содержатся как положительные, так и отрицательные качества. Сочетание противоположных характеристик обуславливает сложность и неоднозначность характеров главных героев и их способность к развитию (в первую очередь через осознание героем как светлых, так и тёмных сторон своей личности). Здесь несомненно влияние идей К.Г. Юнга, теория которого о структуре человеческой личности воплощается писательницей в самом сюжете борьбы Геда с Тенью (с итоговым познанием и принятием теневой стороны личности) в «Волшебнике Земноморья», а затем и в обретении героем своей Анимы в «Гробницах Атуана».

Е.М. Мелетинский в работе «О литературных архетипах» отмечает, что в позднем героическом мифе и особенно в сказке речь идёт о своеобразном творении или космизации личности, чья биография связывается уже с

инициацией. Но и здесь речь идёт не столько о пробуждении личного сознания, формировании личности, сколько о социализации, приобщении к «зрелому» социуму и даже о растворении в нём.²⁴³

В цикле о Земноморье личностное становление является первичным по отношению к социализации, именно осознание героем себя делает возможным его становление как члена социума. Смещение акцента с социализации на процесс становления характера героя обуславливает и возраст главных героев. Исследователи отмечают, что в героическом мифе характер героя только намечается, и это соответствует образу героя-старца, шамана. В героическом эпосе характер героя начинает складываться и возникает образ богатыря-воина, ищущего применение своим силам, занятый поиском противника. Для Урсулы Ле Гуин главным является изображение характера героя в становлении, демонстрация внутренних коллизий, и в качестве главных героев выбираются дети и подростки.

Несмотря на то, что образы героев в фэнтези Урсулы Ле Гуин имеют мифопоэтическую основу, в них отражаются тенденции дегероизации, характерные для литературного процесса XX века. Сверхспособности героев основываются на понимании мировых законов и могут быть трактованы как особая духовная сила. Черты антигероев в цикле о Земноморье воплощаются в персонажах – антагонистах, мотивацией поступков которых является не вредительство, а стремление к власти, могуществу или бессмертию. Деятельность антагонистов направлена на достижение личного благополучия, а героев – на сохранение мирового порядка во имя всеобщего блага. В отличие от сложной структуры характеров главных героев, образы антагонистов основываются на какой-то одной преобладающей черте характера, являющейся, в свою очередь воплощением той или иной идеи. Антагонисты противостоят главным героям, образуя пары, в основании которых лежит базовая оппозиция между тьмой и светом. Такие пары образуют Гед и Джаспер, Гед и волшебник Бендереск, Гед и Коб (Паук),

_

²⁴³ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах М.: Российск.гос.гуманит.ун-т, 1994. 136 с.

Тенар и Коссил и др. В то же время антагонисты являются и двойниками протагонистов, представляя собой возможный (при наличии определённого выбора со стороны героя) вариант развития их личности.

Главной социальной функцией главных героев цикла о Земноморье является укрепление космической организации, обустройство и развитие человеческого мира. В связи с этим в основу образов главных героев писательница кладёт архетип героя, переосмысливая, однако, некоторые архетипические черты с точки зрения психологической трактовки характеров.

3.3. Мифопоэтические основы образа поэта в цикле «Легенды Западного побережья».

В цикле «Легенды Западного побережья» Урсула Ле Гуин подробно рассматривает роль и место творческого процесса, в частности творчества поэтического, в жизни человека и в общественной организации общества. Тип героя – поэта она воплощает в образе Оррека Каспро, действующего во всех трёх книгах «Легенд Западного побережья». В первом романе изображается процесс его взросления, становления, выбора жизненного пути. Во втором он предстаёт уже зрелым, известным поэтом и описывается сила его воздействия на окружающих, поднимается вопрос о том, насколько поэт способен силой своего вдохновения влиять на других людей и изменять мир. В третьем романе Урсула Ле Гуин демонстрирует то, какой силой обладают сами произведения, какое влияние они оказывают на судьбы людей.

В первом романе Оррек является центральным героем, от лица которого ведётся повествования, а во втором и третьем главными персонажами (и повествователями) выступают Мемер Галва и Гэвир Айтана. Во всех трёх произведениях главные герои — дети и подростки, процесс взросления и становления которых находится в центре повествования. Типологически главные герои трёх книг близки. Их объединяет возраст, а также их «путь героя», в процессе которого они проходят инициацию и

становятся взрослой личностью. Также все они являются поэтами или различными модификациями образа поэта.

Обращение к теме поэта и поэзии можно связать с интересом Урсулы Ле Гуин к вопросам философии языка и культуры, поднимаемым и анализируемым в большинстве её произведений. Так в фэнтезийном мире Земноморья в основе бытия лежит единство слова и предмета, когда имя предмета (слово) выражает истинную сущность вещи и позволяет познавать её и управлять ею. В «Легендах Западного побережья» происходит переход от мифологически-магического восприятия данного вопроса в культурологическую плоскость рассмотрения.

Причём при построении образов героев писательница использует в первую очередь традиции восприятия поэта в мифологии и в античной культуре. Исследователи отмечают, что поэт интерпретируется в мифологии как фигура, соотносимая с фигурой творца, поскольку создаёт текстовый мир, параллельный внетекстовому, созданному демиургом. Одна из главных задач поэта — назвать всё нужными словами, поэтому он часто выступает как «установитель имён».

Если в цикле о Земноморье задачей героев является изучение и познание имеющихся истинных имён предметов, то в «Легендах Западного побережья» они пересоздают мир в текстовое, человеческое, антропологическое измерение. Автор обращается к я-нарративной форме повествования, помогающей сделать акцент на том, как персонаж, проживая определённые эмоции, осознаёт, переживает их и облекает в слово.

Таким образом, в качестве первой и важнейшей характеристики поэта в мифологической картине мира является его тождество демиургу и, следовательно, глубинное сходство образов поэта и жреца. Это касается как целей их деятельности (укрепление космической организации), так и её способов, поскольку оба «воспроизводят то, что некогда сделал демиург (культурный герой). <...> С их помощью преодолеваются энтропические тенденции, элементы хаоса изгоняются и перерабатываются, мир

космизируется вновь и вновь». 244 Понятия мирового баланса, космической организации мира, гармонии его частей и необходимости единства противоположностей для его жизнедеятельности являются центральными в концепции У. Ле Гуин и воплощаются в различных её произведениях. Поэт становится именно тем героем, который способен планомерно своей деятельностью поддерживать космическую организацию мира. Следует отметить, что в позднем творчестве У. Ле Гуин происходит максимально возможная в рамках фэнтези минимизация волшебного и сверхъестественного в образе героя.

В основе деятельности поэта лежат процессы анализа и синтеза. «Воспроизводя мир, поэт, как жрец, расчленяет, разъединяет И первоначальное единство вселенной, устанавливает природу разъятых частей отождествлений определение системы И синтезирует единство». ²⁴⁵ Этот путь разъятия реального мира на составляющие, познания этих частей и структуры, в которой они находятся, а затем соединения в новой текстовой реальности осмысляется и отображается автором с помощью средств фэнтези. Представители рода Каспро, к которому принадлежит главный герой, обладают даром «разрушения связей», то есть способны разрушить любой предмет, сломав его внутреннюю структуру, убрав связи, превращающие его составные элементы в целостную систему. Здесь У. Ле Гуин не только строит оппозицию разрушение – созидание, но и обращается к мифологическим взглядам на творчество, где разрушение /разъединение/расчленение – один из этапов (начальный этап) творческого процесса. Таким образом, выбор фамильного дара рода Каспро неслучаен. Однако для поэта важно не только умение разъединять/расчленять вещи, видеть их структуру, но и созидать новый (параллельный реальному) мир с помощью слова. Эти способности и получает Оррек от родителей: от отца он наследует (не как волшебное умение, но как метафорическую способность)

²⁴⁴ Мифы народов мира: энциклопедия. Т. 2. /под ред. С.А. Токарева - репринт.изд. М.:Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 2008. С. 327

²⁴⁵ Там же. С. 327

дар к постижению и разъединению внутренних связей предмета, от матери – дар созидания текстовой, словесной, культурной реальности. Недаром его родители принадлежат к разным землям, жители которых не только не взаимодействуют, но практически ничего не знают о жизни и быте друг друга. Мифологическая оппозиция верхнего – горного (сакрального) и (профанного) земного, равнинного пространств нижнего отражение в мировой литературе как противостояние гор и долины, которое особенно характерно для литературы романтизма и неоромантизма (достаточно вспомнить «Руненберг» Людвига Тика и «Потонувший колокол» Г. Гауптмана). Урсула Ле Гуин, обращаясь к этой оппозиции, предпринимает очередную попытку установить связь между этими противоположными началами.

Трактовка Верхних и Нижних земель неоднозначна, в ней отсутствует этическая оппозиция, пространства противопоставлены скорее по способу восприятия и взаимодействия с миром. Верхние земли (горы) связаны с интуитивным обладают иррациональным, началом, ИХ жители необычайными способностями (дарами) проникновения в суть вещей и управления этими вещами. Однако, будучи хорошо знакомы с реальностью вещей и предметов, они совершенно не знают реальности текстовой. творческой Отсутствие созидательной, деятельности обуславливает использование жителями своих способностей лишь в деструктивных, узко практических целях. В результате жизнь горцев проходит в бесконечных противостояниях с соседями, страхе и бедности.

В то же время в Нижних землях всё основано на разумном, рациональном, практическом подходе к действительности. Направленность на созидание, творение обуславливает процветание торговли и ремёсел, широкое развитие религии и книжной культуры. Однако без привлечения иррационального начала всё это приобретает характер ремесленничества. Поэтому Деррис - Уоттер описывается как тихий, уютный, но достаточно скучный городок, из которого Меле, мать Оррека, спешит уехать навстречу

необычному и чудесному.

Поэт традиционно является медиатором между мирами (земным/высшим/божественным/сакральным — нижним/хтоническим). Он способен вступить во взаимодействие с иррациональным, будь то царство смерти или мир высших сил или духов. Так, греческий Орфей предпринимает путешествие в мир теней в поисках Эвридики.

Оррек соединяет в себе две способности, характерные для жителей Верхних и Нижних земель: свойственное Верхним землям интуитивное постижение сущности и внутренних связей предметов и вещей и, с другой стороны, принесённое из Нижних земель словесное творчество - способность к созданию текстовой реальности. Эти два этапа поэтического сотворения мира: интуитивное познание и созидание иной реальности в слове и объединяются в образе поэта Оррека Каспро.

Таким образом, поэт в мифологической традиции является посредником между божественным (сакральным) и земным (профанным) мирами. Принадлежа миру людей, он в то же время способен постигать глубинную сущность бытия и воспроизводить структуру мира в своём творчестве, выражая в словах/тексте божественную волю и законы. Особенное, срединное положение поэта в мире обуславливает его исключительность, выделенность из мира людей. Это воплощается в мотивах божественного призвания поэта, чудесного происхождения его поэтического дара (Демодок в «Одиссее» Гомера принял песенный дар от богов).

С другой стороны, избранность, особое положение поэта реализуется и в мотивах наказания, жертвы, ущербности, изгнанничества. Отзвуки темы наказания в связи с образом поэта постоянны в греческой мифологии: Аполлон наказывает Марсия, Лина, музы наказывают Фамирида. Вариантом этого мотива считаются также представления об отмеченности поэта некой ущербностью. Всё это подчёркивает исключительность фигуры поэта.

Главные герои «Легенд Западного побережья» отличаются от окружающих уже своим происхождением. Оррек Каспро и Мемер Галва –

полукровки, а Гэвир Айтана родом из племени сидою. Даже внешность героев резко выделяет их из окружающих.

Мотив изгнания находит отражение в странствиях Оррека Каспро и Грай Барре вдали от их родины, поскольку в верхних землях они не могут найти применения своему таланту. Изучение древних памятников требует от героев постоянных путешествий в далёких землях. В связи с этим возникает и мотив жертвы: ради выполнения своего предназначения героям приходится отказаться от жизни в родных краях, а их ребёнок погибает в одном из странствий.

Исключительность поэта зачастую выражается в наличии у него особых магических способностей. Мифологические представления об особой магической силе поэта, выражающейся в умении повелевать животными и силами природы, находят отражение в образах главных героев. В мире Западного побережья волшебство, сверхъестественные способности являются достаточно редкими. В Верхних землях дарами обладают лишь представители некоторых родов, однако это «усечённые» способности, с их помощью горцы могут нанести определённый вред своему противнику, но здесь нет речи о повиновении живых существ человеку по собственной воле. В Нижних же землях считается, что волшебство и магия – понятия, принадлежащие далёкому прошлому. Но именно главные герои имеют необыкновенные магические способности: Оррек обладает удивительной силой воздействия словом, граничащей с волшебством, Грай способна «призывать» зверей и птиц, Мемер слышит голос оракула из иной реальности, а Гэвир видит будущие события сквозь пространство и время. Магическая сила поэта в мифопоэтической традиции связана в первую очередь с его тождеством со жрецом (и тот и другой постоянно воспроизводят творение демиурга или культурного героя). Например, Орфей, завораживающий животных, деревья и скалы, Вяйнямёйнен, слагающий заговорные руны, Францизск Ассизский, обращающийся с проповедью к животным, ирландские поэты-филиды и ворожеи-предсказатели и т. д.

Способностью повелевать животными и птицами обладает Грай Барре - жена и спутница Оррека Каспро. Грай, несомненно, также являет собой образец творческой личности и некоторые мифопоэтические черты поэта разделены между ней и Орреком. Грай обладает даром «призывать» животных и птиц: понимать их речь, говорить с ними на одном языке. Это проистекает из глубинных знаний о мире, которыми героиня имплицитно обладает. Она не только понимает истинную речь (язык, на котором говорит природа), но и способна повелевать животными и птицами, охотно исполняющими её просьбы. Возникает образ львицы — Шетар, прирученной Грай и везде следующей за ней. Львица в мифологиях и фольклоре связана со многими женскими божествами (Артемидой Эфесской, Кибелой, Гекатой, Аталантой, Реей и др.), является и символом материнства, и воплощением сладострастия. Львица, традиционно воспринимаемая как царица мира зверей, склоняется перед героиней, что призвано продемонстрировать огромную внутреннюю, духовную силу Грай. Это не победа над природой с помощью силы (как это делают герои мифов, например, Геракл), а переход персонажа на иной уровень взаимодействия с миром, где нет противостояния человека и природы, а есть их взаимодействие (напоминает также о райском существовании). Характерно, что львица у персонажей – мужчин вызывает в первую очередь страх и удивление, в то время как героини испытывают восхищение и стремятся сами войти во взаимодействие с животным (Мемер, Этим подчёркивается, способность Меле). ЧТО К интуитивному, нерациональному познанию действительности характерна в первую очередь для женщин.

Исследователи отмечают, что двуприродности поэта как посредника соответствует наличие особого языка поэзии: индоевропейский поэтический язык, «язык богов» греческой, скандинавской, иранской («ахуровский» и «дэвовский» словари), хеттской и др. традиций, пять языков в средневековом ирландском трактате «Руководство учёных».

Мемер Галва под руководством Лорда хранителя изучает аританский

язык. Впоследствии она сама преподаёт этот древний язык Западного побережья уже Орреку Каспро, о чём поэт рассказывает Гэвиру. Знание аританского языка позволяет познакомиться с древними литературными памятниками и люди, владеющие им, становятся связующим звеном между древней и современной культурой.

Из положения поэта как посредника, связывающего божественный и земной мир, происходит и мифологема о поэте-ясновидце и пророке, поэте-прорицателе. В мифологии «поэту ведомо прошлое, настоящее и будущее». ²⁴⁶ Гесиод стремится излагать, подобно Музам, что было, есть и будет. Этой способностью поэта обуславливаются особенности пространственно-временной структуры «Легенд Западного побережья».

Тема прошлого в «Легендах Западного побережья» связывается в первую очередь с вопросами изучения и сохранения культурного наследия. Опыт рассмотрения культурной памяти как необходимого источника для творчества восходит к античной мифологии. Покровительницы искусств и поэзии — музы являются дочерьми Зевса и богини памяти Мнемосины. ²⁴⁷ Поэзия, как и другое творчество, воспринимается как несомненно связанное с человеческой памятью, объединяющей пласты прошлого, настоящего и будущего, ведь поэт создаёт некое вневременное произведение.

Меле, мать Оррека, создаёт книги, записывая известные ей сказания Нижних земель; Султер Галва хранит библиотеку, собравшую множество томов писателей прошлого; Оррек Каспро изучает древние литературные памятники; Оррек и Мемер учат древний аританский язык, который помогает им узнать огромный пласт литературы прошлого. В книге «Голоса» описывается насильственное уничтожение культурных памятников, а вместе с ними и памяти о прошедшем. Ситуация уничтожения альдами книг не может не напоминать читателю как акции по сжиганию книг нацистами, так

246 Мифы народов мира: энциклопедия. Т. 2. /под ред. С.А. Токарева - репринт.изд. М.:Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 2008. С.327

²⁴⁷ Топоров В.Н. «Музы»: соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада) // Славянское и балканское языкознание, М., 1977, в.3, С. 28-86

и сюжет романа Рэя Бредбери «451 по Фаренгейту». Альды в произведении Урсулы Ле Гуин планомерно и ожесточённо уничтожают книги, но пользуются другим способом: воины топят книги и документы в реке, поскольку сожжение — ритуал, соотносимый с их верховным солнечным божеством, а «дьявольские» книги не заслуживают священного ритуала. Эта замена пылающего костра на воды реки с одной стороны делают картину более обыденной, бытовой, лишает её сакрального оттенка жертвы. С другой стороны, возникает образ реки забвения, поглощающей книги, а в более широком понимании их содержание: культуру, события, идеи, образы. Всё это исчезает в водах, погружается на дно. Глубины, дно связываются также с бессознательным, образы, находящиеся в глубине коллективной памяти, почти забытые и лишь иногда опосредованно напоминающие о себе. Всё это помогает сделать особый акцент на памяти, наглядно представить процесс забывания — утраты вещей, идей и событий в реке времени.

Способность поэта ведать прошлое, настоящее и будущее наиболее полно воплощается в образе Гэвира Айтано. Главный герой книги «Прозрение» обладает даром запоминать события, образы, но, что особенно важно, тексты исторических и художественных произведений. Гэвир может рассказывать наизусть тексты поэм и сказаний, что помогает ему выжить как в лагере Лесных братьев, так и в городе Барны. Интересно, что слушатели, чуть ли не в первый раз встречающиеся с литературными произведениями, воспринимают рассказываемое наивно реалистично: как события, очевидцем которых был рассказчик. Они бурно реагируют на происходящее в произведении, стремятся повлиять на героев, обсуждают сюжет как событие, происходящее на их глазах. У. Ле Гуин не только показывает различные уровни восприятия читателем/слушателем художественного произведения, но демонстрирует, как во время рассказа Гэвира прошлое трансформируется в настоящее. Возникает процесс сотворчества: рассказчик облекает произведение в слова, словно воскрешая его в настоящем, слушатели же переживают рассказываемое событие в настоящем времени, соучаствуют в нём. Границы между прошлым и настоящим становятся проницаемыми и это происходит благодаря деятельности поэта.

Также главные герои «Легенд Западного побережья» имеют иные, отличные от окружающих, отношения с будущим. Во-первых, своей творческой деятельностью они созидают будущее, изменяя людей и события. Оррек и Грай словно чувствуют движение истории, что помогает им видеть истинный смысл событий, а потому двигаться в потоке времени, принимая решения и предпринимая шаги в нужном направлении. Они не стремятся изменить судьбу, но совершают действия, соответствующие их внутреннему пониманию должного и необходимого.

Мемер способна проникать в будущее, стирая границу между ним и настоящим, с помощью общения с оракулом. Она слышит фразы, характеризующие предстоящие события, но именно ей предстоит истолковать их, преобразовав туманные речи в ясную картину будущего.

Гэвир обладает способностью видеть картины будущих событий, эти видения, похожие на сны, показывают местность, в которой ему предстоит очутиться, людей, с которыми он встретится, и события, которые произойдут. Видения будущего, настоящего и прошлого не отличаются друг от друга, в некоторые моменты своей жизни Гэвир даже не понимает, происходило ли это событие в реальности или он видел его в своих снах. Временные грани становятся проницаемыми и словно стираются, но перемещения во времени возможны только в сознании человека, физически герои всегда остаются в настоящем. Это более сходно с традицией мифа, нежели с каноном фэнтези и сказки.

У. Ле Гуин подчёркивает, что способность видеть будущее не является самоценной, а дана героям для их главной поэтической деятельности (даже если Мемер и Гэвир не называются поэтами, они всё же способствуют созданию и сохранению реальности текста). Герои должны избежать искушения проникнуть в будущее с целью изменить его, им надлежит следовать высшему предопределению. Гэвир Айтано обладает двумя

способностями: видеть картины будущего и запоминать тексты. На первый взгляд способность заглянуть в будущее и является истинно волшебным даром, но Урсула Ле Гуин последовательно доказывает, что это ложный путь. Дни учения, проведённые у Додора и посвящённые развитию способности к видениям, чуть не сводят Гэвира с ума. Будущее невозможно изменить магическим вмешательством, оно формируется действиями, совершаемыми героем в настоящем. Додор предстаёт самовлюблённым фанатиком, готовым пожертвовать людьми ради чуда. Бессмысленность этого шаманства в том, что оно зациклено на себе самом, не несёт ощутимой практической пользы людям, а провидцы замыкаются в своём внутреннем мире и узком кругу посвящённых, теряя грань между реальностью и видением. Истинный смысл видений Гэвира в том, что они помогают представить ориентиры пути, те места, в которые он должен стремиться, а образы будущих событий придают смысл настоящему, поскольку показывают, что у жизни есть некая цель.

Тётка Гэвира Гегемер также обладает даром проникать в будущее, и именно она предостерегает Гэвира от увлечения этим даром и теми возможностями, который он предоставляет. Стремление узреть будущие события уводит от настоящего и разрушает миропорядок. Видения необходимы для расширения картины мира героя, понимания глубинных связей между людьми и событиями, и, в конечном итоге, для действий в настоящем. После исчезновения своей сестры Гегемер стремится узнать её судьбу, для чего прибегает к различным магическим средствам, но всё это оказывается безрезультатным и лишь оставляет в её душе глубокую рану, делает героиню замкнутой и отравляет жизнь в настоящем. Но когда к Гегемер приходит видение, в котором она видит своего племянника, переходящего две реки (символ перехода рубежа, изменений в судьбе), она наконец-то действует. Рассказ тётки о своём видении помогает Гэвиру уйти от Додора и продолжить свой путь самопознания и самосовершенствования, в конце которого он победит страхи и страдания и найдёт применение своим

способностям. Туманное «пророчество» Гегемер не способно изменить течение событий, это слова поддержки для Гэвира, принятия и понимания его решения и его пути.

Наделяя героев способностями к размыванию границ между прошлым, настоящим и будущим, У. Ле Гуин вновь утверждает мысль о взаимосвязи всего существующего в мире, наличии высшего смысла и метафизической связи между духовно и идейно близкими людьми.

С мифологемой поэта-ясновидца, его функцией посредника между прошлым и будущим, связана и способность к сверхзрению. В связи с этим часто возникает мотив слепоты поэта (слепота Гомера, Тиресия, Фамирида, фракийского певца Демодока), а также метафоры безумия и мудрости. ²⁴⁸

Мотив слепоты разрабатывается Урсулой Ле Гуин в книге «Проклятый дар» и связан в первую очередь с двумя образами: Слепого Каддара и Оррека Каспро. Слепой Каддар, прадед главного героя, обладал столь сильным даром разрушения связей, что в детстве и юности не мог управлять им и вынужден был несколько лет ходить с завязанными глазами, чтобы не нанести вред окружающим. Впоследствии он стал выдающимся брантором (главой рода), но в зрелом возрасте перестал контролировать свои эмоции, стал поддаваться раздражительности и импульсивности, что привело к трагедиям. После того, как Каддар в порыве гнева убил свою жену и её служанку, он добровольно ослепил себя, утратив свой дар вместе со зрением, и провёл остаток жизни в уединении и размышлении. Данные свыше способности, такие, как дары, которыми обладают горцы, требуют от их «сверхзрения»: понимания вещей, способности обладателя сути самоанализу и самоконтролю, умения действовать не во имя своих сиюминутных интересов. В противном случае дар оборачивается против самого владельца. Слепота Каддара символизирует обращение его взора вовнутрь (вглубь себя и природы вещей) и представляет собой истинное видение. Ослепление Каддара и становится его духовным прозрением.

²⁴⁸ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 129-131

Характерно, что Каддар сам ослепляет себя помощью своего «разрушительного» взгляда, посмотрев на своё отражение в зеркале. То есть взгляд на своё отражение (зеркало традиционно является проводником в иной/ внутренний/ перевёрнутый мир) меняет личность Каддара, открывая ему истины, невидимые простым глазом. В акте ослепления Каддара поиному обыгрывается сюжет о победе Персея над Горгоной Медузой. Греческий герой смотрит на зеркальное отражение Горгоны, что позволяет ему выжить и победить её, а взгляд Каддара, направленный в зеркало, ослепляет его самого. Характерно, что после потери зрения Каддар становится более мудрым, что говорит о том, что он видит внутренним взором, ведь сверхвидение и есть мудрость. Оррек сначала воспринимает свою судьбу как повторение судьбы своего знаменитого предка, однако его путь иной. Если Каддар является скорее героем (удивительные способности – обучение управлению ими – подвиги- трагедия – внутреннее изменение – закат жизни, посвящённый самопознанию), то Оррек Каспро – поэт. Ассоциируя свою судьбу с судьбой Слепого Каддара, Оррек решает завязать («запечатать») себе глаза, чтобы за это время научиться управлять своим Это символизирует, с одной стороны, слепоту Оррека, понимающего своего предназначения и пытающегося в течение года найти свой истинный путь во тьме, понять себя. Перемещение взгляда с внешнего мира на внутренний позволяет герою увидеть истинное положение вещей, открывает его сверхъестественное зрение. Символическое прозрение героя происходит ночью, когда он, сняв повязку, видит всё ту же тьму, в которой мерцают далёкие звёзды. Ночь традиционно воспринимается как время иррационального, интуитивного познания, общения с космосом. Здесь можно мифологическому увидеть отсылки И восприятию огромного одушевлённого космоса, и к романтическому образу ночи как средоточия чудесного и истинного, и к образу кантовского звёздного неба. Таким образом Оррек обретает способность видеть то, что неподвластно простому зрению и тогда он и становится поэтом.

Впоследствии, в последней книге трилогии, Оррек Каспро, уже знаменитый поэт, упоминает о проблемах со зрением. Чем больше развивается его внутренний взор, сверхвидение, способность проникать в невидимые сферы, тем меньше ему необходимо зрение обычное, направленное на внешний мир.

Мотив слепоты возникает и в книге «Голоса», в словах Лорда хранителя: «Я, например, чувствую себя слепцом, которого попросили прочесть некое отправленное ему божественное послание»²⁴⁹.

Сверхвидение поэта связывается с его мудростью. «В Греции со времён Пиндара складывается представление о поэзии как о мудрости, мёд поэзии скандинавской мифологии даёт мудрость и поэтическое вдохновение, Один – бог мудрости и покровитель поэтов, Соломон – мудрец и поэт, тюркский Коркут – поэт, шаман, провидец и мудрый советник государей, кельтский Огма – изобретатель письменности, пророк и поэт, в мифопоэтической традиции поэт – сверхчеловек, космический пророк, охватывающий словом небо и землю, находящийся в трансе вдохновения («Вэнь фу» Лу Цзи), и одновременно учёный-эрудит, знающий язык предыдущих тысячелетий, и т. д.»²⁵⁰ В соответствии с этой традицией Оррек Каспро не только поэт, но и учёный, исследователь древних текстов, преподаватель университета; изучению мудрости, хранящейся в древних книгах, посвящает свою жизнь Мемер Галва; на этот же путь изучения культурного наследия встаёт и Гэвир Айтана. Не случайно герои встречаются в финале в университетском городе Месуне.

С мифологемами о поэте-прорицателе и поэте-мудреце связаны и представления о поэте как создателе священных текстов. Индийский поэт и мудрец Вьяса считался творцом «Махабхараты», составителем собраний вед и пуран, основателем веданты и т.д. Творцом «Рамаяны» считался Вальмики, а авторами отдельных мандал «Ригведы» и гимнов — полулегендарные

²⁴⁹ Ле Гуин У. Легенды Западного побережья. СПб.: Азбука, 2017. С. 391

²⁵⁰ Мифы народов мира: энциклопедия. Т. 2. /под ред. С.А. Токарева - репринт. изд. М.: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 2008. 719с., С.328

певцы-брахманы (Вишвамитре, Вамадеве, Васиштхе, Бхарадвадже, Гритсамаде, Готаме, Канве, Нодхасу и др.).²⁵¹

Акцент на взаимодействии поэтического и священного Урсула Ле Гуин делает в романе «Голоса» (вторая книга цикла). Автор сравнивает и во многом противопоставляет образы жреца и поэта. Чистая религия, отрицающая текстовое пространство, вырождается в фанатизм, где жрецы стремятся не к укреплению космической организации, а к утверждению собственной власти. Это влечёт за собою искажённое восприятие реальности. Поэт же, напротив, через изучение опыта, аккумулированного в текстах, способен проникнуть в систему соответствий и создать новое космическое единство в мире. Деятельность альдских жрецов разрушительна (поиск демонов и борьба с ними, разрушение городов, уничтожение книг), в то время как деятельность Султера и Мемер Галва, Оррека Каспро и Грай Барре противоположна им и направлена на созидание и космизацию.

Мемер начинает каждый свой день с ритуала по укреплению космической организации: она убирается на алтарях древних божеств и благовония. Сначала работа кажется зажигает там девочке такая бессмысленной тратой времени, но постепенно она начинает ощущать созидательную силу, заключённую в этой деятельности. Характерно, что боги никоим образом не проявляют себя в жизни людей. Нет никаких чудес, сверхъестественных событий и знаков. Однако именно вера в богов и поддержание ритуалов, им посвящённых, является важнейшим средством космизации окружающего мира. Альдские жрецы не способны к этой гармонизации, поскольку отрицают творчество и текстовую реальность.

В образах Мемер и Султера Галва воплощается функция поэта по созданию и сохранению священных текстов, которые, наряду с ритуалами, являются опорой в космизации. Султер Галва хранит и изучает книжное наследие древности, к тому же раньше он был способен к творчеству

²⁵¹ Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. // М.: ГРВЛ. 1974. 426 с.; Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н. Древнеиндийская поэтика и её индоевропейские истоки. // Культура и литература древней и средневековой Индии. М., 1979. С. 36-88

(слышал голоса), его должность - «хранитель дорог Ансула» также говорит об этой созидающей функции «сохранения», «объединения», «созидания», поскольку хронотоп дороги традиционно несёт в себе идею движения, внутреннего изменения, соединения и взаимодействия различных точек зрения. Мемер также изучает и сохраняет священные тексты, творит (слышит и интерпретирует голоса), тем самым обогащая имеющееся наследие. В образах Мемер и Султера аспект сотворчества в создании священных текстов, способствующих укреплению космической организации человеческой жизнедеятельности, выражен наиболее сильно. Это сотворчество с высшими силами традиционно даётся как восприятие и трансляция услышанного, где поэт становится своеобразным передатчиком, рупором. Мемер восклицает: «Да не разговаривает со мной оракул! Он меня использует!»²⁵² Здесь явно сходство с деятельностью жреца или оракула, который воспринимает и передаёт сказанное высшими силами, существенным отличием становится акцент на интерпретации услышанного, полностью зависящей от поэта. Султер, несмотря на свои особые способности, всё же не может вместе с Мемер слышать то, что говорят голоса. Она передаёт то, что, как ей кажется, она услышала и поняла. Присутствующие при произнесении пророчества люди также по-разному слышат и воспринимают сказанные ею слова. Чудеса, которые создаёт Султер Галва могли быть внушены ему высшими силами, но в то же время он сам является их полноправным творцом. Эти чудеса целенаправленно десакрализуются писательницей, дающей объяснение, каким образом герой их совершает (священная книга оказывается детским букварём, а фонтан попросту чинится). Но в то же время этим действиям не предшествовала какая-либо подготовка, они были совершены во время своеобразного творческого порыва, и самому главному чуду (физическому изменению Султера, когда искалеченный в тюремных застенках Лорд-хранитель воспринимается всеми очевидцами как помолодевший, стройный и здоровый

²⁵² Ле Гуин У. Легенды Западного побережья. СПб.: Азбука, 2017. С. 393

человек) так и не находится рационального объяснения. Происходит преображение героя в процессе творческого акта, проявление истинной, божественной сущности. Творчество трактуется как священнодействие.

Таким образом, поэт В мифологической традиции является посредником между человеческим И божественным, причём ЭТО посредничество реализуется и в пространстве, и во времени. Память о прошлом обуславливает связь поэта с нижним миром, царством смерти, определяет его прикосновенность к иррациональному (неистовство, которое посылают поэту музы, шаманский экстаз Одина и т. д.) Поэт нисходит в царство смерти, независимо от того, идёт ли речь о реальном пребывании там, оформленном в особый мотив (Орфей, Данте, Вергилий), или о нисхождении духа.

Хотя У. Ле Гуин не использует собственно сюжет нисхождения поэта в царство смерти, значительное место занимает сама тема смерти, конечности человеческого существования, неизбежности умирания. В каждой из книг главный герой сталкивается с трагической, безвременной смертью близкого человека. Оррек Каспро теряет мать, отца, а затем и маленькую дочь; у Мемер погибает мать и многие соотечественники, а у Гэвира убивают любимую сестру. Особое внимание уделяется описанию переживаний, испытываемых героем, который должен пройти через боль утраты, символическое умирание и возрождение, понять и принять смерть. В романе «Прозрение» этот процесс показан наиболее подробно и ярко. Гэвир сначала отказывается верить в то, что его сестры нет в живых, а затем словно отправляется за ней в царство смерти. Он уходит в похоронном наряде и отвечает встречным людям, что идёт искать свою сестру. «А я уходил всё дальше, всё глубже погружаясь в ту тишину, в тот пустой безмолвный мир, и мне уже казалось, что надо мною не небо, а низкие каменные своды той привидевшейся мне когда-то пещеры и я ухожу прямо в её недра, в её непроницаемую темноту.»²⁵³ Затем происходит символическое умирание

²⁵³ Ле Гуин У. Легенды Западного побережья. СПб.: Азбука, 2017. С. 527

(герой получает серьёзную травму, долгое время находится без сознания), после которого Гэвир должен вернуться к жизни. Не случайно пространство, в котором оказывается герой, отсылает к подземному миру, царству смерти. Это пещера с очень низким и тёмным сводом, в которой живёт одинокий полубезумный отшельник. Дальнейший путь — символическое путешествие и возвращение из иного мира в царство жизни, завершившееся с преодолением Гэвиром двух рек (здесь можно провести аналогию с водами реки Стикс).

Но всё же герои находят то, что способно противостоять смерти и забвению — это память, подразделяемая Урсулой Ле Гуин на индивидуальную и коллективную. Индивидуальная память представляет собой воспоминания героев о событиях собственной жизни и связана с их личным опытом, травматичным и полным ощущения смерти. Посредством индивидуальной памяти персонажами осознаётся конечность человеческого существования, его трагичность и безысходность.

В противоположность индивидуальной, коллективная память, понимаемая как память культурная, направлена в бесконечность, она вырывается из круга смерти и становится способом преодоления героями личной трагедии и избавления от травматических воспоминаний. Культурная обрядах, память аккумулирована В языках, книгах, позволяющих почувствовать, что существовавшее когда-то не исчезло без следа, а воплотилось в тексте и возрождается в сознании читающего рассказывающего, то есть продолжает жить. В противоположность разрушению и смерти, культурная память направлена на созидание и позволяет воскресить в тексте то, что было утрачено в реальности. Каждый раз, когда Гэвир рассказывает «Осаду и падение Сентаса», это событие воплощается и живёт благодаря эмоциональному переживанию слушателей, воспринимающих поэму как реальное событие. Когда повествование заканчивается, люди жаждут услышать продолжение и никак не могут поверить, что автор больше ничего не написал. Один из лесных братьев – Бакок на объяснение, что история заканчивается падением Сентаса,

возражает: «Как же так? Получается, что вроде как все умерли? Но ведь умерли то далеко не все!». ²⁵⁴ В этой реплике подчёркивается та связь, которая существует между текстом, памятью и бессмертием, и берёт начало в мифе и ритуале. Подобно тому, как воспроизведение определённого действия собой во ритуала представляет символическое время воплошение сакрального события, так и чтение/декламация литературного произведения возрождает не только описываемое событие (или делает реальным вымышленное), но и его автора, а также всё (людей, образы, чувства), что связано с этим произведением. Ситуация чтения вслух, выделенная Г.В. Кучумовой в качестве характерной черты немецкоязычной литературы последней трети XX века, определяется ею как «архетипическая модель чтения вслух».²⁵⁵ Широкое распространение подобной модели в литературе постмодернизма, также как и появление персонажей с архетипической ролью исследовательницей c чтеца связывается повышенным интересом современной культуры к устному бытованию слова, способного преодолеть хаотическое состояние действительности.

В цикле «Легенды Западного побережья» именно культурная память позволяет персонажам выйти за пределы конечности земного существования и перехитрить смерть. Человек умирает и уходит в небытие, но как герой истории он начинает жить вечно: «Я как бы снова и снова проживаю эту историю, и она снова и снова оживает во мне. Между прочим, это очень даже неплохой способ перехитрить смерть. История человеческой жизни — это, как полагает смерть, такая штука, которой именно она, смерть, кладёт конец. Но смерть не в состоянии понять, что хоть эти истории и кончаются смертью, но не кончаются вместе с нею»²⁵⁶.

Так, в «Проклятом даре» и Оррек, и Канок глубоко переживают потерю Меле и боль от невозможности изменить прошлое. Однако Каноку нечего

_

²⁵⁴ Ле Гуин У. Легенды Западного побережья. СПб.: Азбука, 2017. С. 556

²⁵⁵ Кучумова Г.В. Роман в системе культурных парадигм (на материале немецкоязычного романа 1980-2000г.): Автореферат дис. ... д-ра филол. Наук: 10.01.08 Самара, 2010. [Электронный ресурс]. Режим доступа:http://cheloveknauka.com/roman-v-sisteme-kulturnyh-paradigm (дата обращения 11.08.2023).

²⁵⁶Ле Гуин У. Легенды Западного побережья. СПб.: Азбука, 2017. С. 15

противопоставить индивидуальной травматической памяти, и он полностью уходит в своё горе. Для Оррека же образ матери сохраняется не только в воспоминаниях, но и в созданных ею книгах, которые, словно заменяя собой ушедшего человека, помогают дальнейшему становлению героя.

Функция замещения книгой близкого человека/ собеседника/ наставника характерна для «Легенд Западного побережья». Орреку ушедшую мать заменяют созданные ею рукописные книги, местом становления Мемер Галва является библиотека, возрождающая, наряду с обрядами поклонения древним божествам, образ Декало — матери главной героини, а для Гэвира наставником и помощником в трудные времена становится книга Оррека Каспро.

Становление центральных персонажей происходит через обращение к памяти и традициям рода, однако герои чаще всего не просто продолжают, а переосмысливают и трансформируют традицию. Оррек Каспро не наследует магический дар семьи своего отца, но в то же время поэтическая деятельность, которой посвящает себя главный герой, символически связана с фамильным даром рода Каспро, поскольку творчество поэта — это метафорическое расчленение реальности, выявление связей предметов и явлений и их последующее соединение в новой реальности текста. Именно ассоциация себя со знаменитым предком (Слепым Каддаром) и попытка «проиграть» его судьбу, помогают Орреку разобраться в себе и найти своё предназначение.

Мемер, напротив, будучи дочерью женщины из рода Галва и неизвестного альдского воина, в полной мере обретает исключительные способности рода Галва. Однако Урсула Ле Гуин неоднократно подчёркивает, что путь говорящего с оракулом является неоднозначным и неустойчивым, поскольку интерпретировать туманные высказывания оракула сложно и истинный их смысл становится понятным намного позже, а способность слышать голоса исчезает так же неожиданно, как и появляется. Говорящий с оракулом обречён на одиночество, поскольку отделён от

остальных людей своей необычайной способностью, а древние голоса, пророчествующие из недр пещеры, не вступают в диалог, а лишь высказывают свою волю. Преодолеть ощущение трагедии человеческого существования (травму от столкновения со смертью и одиночество, сопутствующее исключительному призванию) способно в первую очередь обращение к культурной памяти, воплощённой в образе библиотеки.

Гэвир, унаследовавший дары своих предков (способность запоминать любые истории и видеть будущие события), в раннем детстве был помещён в иную социальную среду. После трагической смерти сестры герой, утратив привычную картину мира и систему ценностей, отправляется на поиски своего рода, надеясь там найти своё призвание. Однако, прожив несколько лет в родном племени, Гэвир понимает, что его способности здесь не востребованы, ведь он обладает большей культурной памятью, сформированной за годы обучения в Этре. Но только осознав свои истоки во время пребывания на болотах, Гэвир получает возможность идти дальше.

Все главные герои цикла «Легенды Западного побережья» в той или иной степени несут в себе архетипические черты поэта, являясь создателями или хранителями культурной памяти. Оррек — поэт, творец, запечатлевающий мир в слове и тем самым создающий новую текстовую реальность. Мемер — великий читатель и интерпретатор, постоянно возрождающий к жизни литературные произведения, а Гэвир — их хранитель, чтец и рассказчик.

Главные герои «Легенд Западного побережья» осваивают различные способы сохранения культурной памяти посредством текстов:

1. создание рукописных книг (Меле, мать Оррека, мастерит первые в Верхних землях рукописные книги, а ученики Эверры переписывают древние сказания в общую тетрадь). Такие артефакты становятся символом объединения прошлого, настоящего и будущего в единый поток времени посредством культурной памяти: «толстая тетрадь, в которую мы переписывали набело, должна была достаться в наследство тем, кто будет

учиться после нас, - точно так же, как и нам достались книги и тетради предыдущих поколений учеников; они ведь тоже некогда переписывали те же строки, сидя в нашем классе.»²⁵⁷;

- 2. собирание, сохранение и трансляция устных преданий и литературных произведений (Оррек Каспро, Гэвир Айтана);
- 3. изучение древних языков, рукописей и книг (Оррек Каспро, Грай Барре, Мемер Галва);
- 4. обучение людей (Меле, Султер Галва, Оррек Каспро, Мемер Галва, Гэвир Айтана);

Индивидуальная память в трилогии «Легенды Западного побережья» связана с трагичностью человеческого существования и противопоставлена Урсулой Ле Гуин коллективной культурной памяти. Индивидуальные неизбежностью воспоминания травматичны, связаны c смерти обуславливают одиночество персонажа, переживающего свою личную трагедию. Коллективная память, понимаемая автором как память культурная, аккумулированная в книгах и устных преданиях, выходит за пределы индивидуальной человеческой жизни и тем самым разрывает круг смерти. различные пласты времени (прошлое/настоящее/будущее) в Связывая единый поток, культурная память осуществляет космизацию действительности, а возрождение событий, героев и чувств в процессе чтения литературного произведения уподобляется ИЛИ рассказывания ИХ символическому возрождению в ритуале.

Таким образом, У. Ле Гуин при создании циклов о Земноморье и «Легенды Западного побережья» активно использует мифопоэтические основы, частности, схему мифологического путешествия Посредством реального и символического путешествия герои проходят путь взросления И становления, a важнейшей ДЛЯ развития сюжета формирования характеров становится пограничная ситуация. Специфической чертой произведений писательницы становится, в частности то, что герой так

_

²⁵⁷ Ле Гуин У. Легенды Западного побережья. СПб.: Азбука, 2017. С. 407

и остаётся в пограничном положении — между различными культурами и между миром реальности и текста, а его главной функцией становится постоянное преодоление границ: сначала как путь личностного становления, а затем — для созидания иного, гармоничного пространства.

Главные герои ранних произведений Урсулы Ле Гуин (первые романы цикла о Земноморье) имеют в своей основе архетип культурного героя, а поздних произведений (цикл «Легенды Западного побережья») - поэта. И культурный герой и поэт представляют собой фигуры, параллельные демиургу, поскольку осуществляют деятельность по космизации мира (устройство человеческого мира, поддержание мирового баланса, защита от разрушающих сил, укрепление социальной организации, развитие культуры). Тогда как деятельность культурного героя направлена на восстановление баланса и устройство человеческого мира, деятельность поэта связана с пересозданием и созиданием мира в иной, текстовой реальности. Основой для творчества становится культурная память, а поэт, являясь хранителем памяти коллектива, несёт тем самым бессмертие. Мир Земноморья тяготеет к эпическим, героическим временам, когда возможно пересоздание мира. Мир Западного побережья ближе к обыденному миру, ОН десакрализован и его гармонизация и пересоздание возможно уже не с помощью героических подвигов, а посредством творчества (в первую очередь поэтического).

ГЛАВА 4. Формирование нового типа героя в фэнтези Урсулы Ле Гуин.

4.1. Проблема столкновения и взаимодействия героя с Другим в фантастических произведениях Урсулы Ле Гуин

Осмысление понятия диалог культур занимает одно из ведущих мест в философском дискурсе XX века. Масштабные социальные катаклизмы прошлого столетия, в том числе две мировые войны, также как и развитие, благодаря техническому прогрессу, возможностей для коммуникации между различными народами, способствовали тому, что объектом внимания учёных и мыслителей стала в первую очередь сфера культуры (в широком смысле слова), а актуальной проблематикой — взаимодействие Я и Другого на личностном, социальном и культурном уровнях. Одним из важнейших становится понятие диалога, к которому в своих работах обращаются Г. Гадамер, М. Фуко, М. Бубер, Ю. Лотман и многие другие, а М. Бахтин²⁵⁸ разрабатывает диалоговую концепцию культуры, которая затем получает развитие в трудах В.С. Библера.²⁵⁹ В середине XX века происходит также становление имагологии, изучающей категории чужого/ другого в контексте межлитературных взаимодействий, а также исследующей рецепцию одних народов другими. ²⁶⁰

Межнациональное и межкультурное взаимодействие оказываются одними из центральных тем для осмысления как в литературе в целом, так и в фантастике, в частности. Уже на заре жанра научной фантастики Г. Уэллс затрагивает проблему столкновения человечества с инопланетной цивилизацией («Война миров», 1897), а в «Марсианских хрониках» (1950) Р. Брэдбери показан обратный процесс — колонизация Марса землянами.

 $^{^{258}}$ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. 317 с.; Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. 168 с.

²⁵⁹ Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М.: Прогресс, 1991. 176 с.; Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. М.: Политиздат, 1990. 413 с.

²⁶⁰ Поляков О. Ю. Имагология в междисциплинарном научном пространстве // Вестник ВятГУ. 2008. №4. С. 8-10.

Проблема взаимодействия своего и чужого, Я и Другого не теряет своей актуальности в научной фантастике с середины XX века («Звездный десант» и «Кукловоды» Р. Хайнлайна, «Второе нашествие марсиан» братьев Стругацких, «Звездный лис» П. Андерсона и др.) до начала XXI столетия («Задача трех тел» Лю Цысиня, «Рой» О.С. Карда и др.).

Фэнтези также даёт широкие возможности для осмысления данной проблематики, конструируя разнообразные вторичные миры, позволяющие воплотить в них многообразие мира и найти новые основания развития человечества, разочаровавшегося в имеющихся философских концепциях и дискредитировавшего многие социальные конструкты.

В творчестве У. Ле Гуин вопросы межкультурного взаимодействия занимают одно из центральных мест, что обусловлено как сферой интересов писательницы, так и её глубокими знаниями в области антропологии. Диалог культур осмысляется как в научно-фантастических произведениях У. Ле Гуин, так и в её фэнтези.

Научно - фантастические произведения У. Ле Гуин обозначаются исследователями как социальная, «мягкая», гуманитарная линия фантастики. Следует отметить, что не всегда романы писательницы чётко соответствуют критериям научно-фантастической литературы, важнейшим для У. Ле Гуин является стремление ответить на поставленные философские вопросы, и для осмысления одной и той же проблематики используются возможности того или иного жанра.

Разделение произведений писательницы на научно-фантастические и фэнтези уместно провести на основании критерия, выделяемого Е.Н. Ковтун: наличие рациональной либо иррациональной посылки при построении вторичного мира. Рациональная посылка предстаёт в виде возможностей межпланетных перелётов на дальние расстояния, в результате которых герои попадают в далёкие галактики, населённые представителями многообразных этносов и культур, и характерна для произведений Хайнского цикла. Ситуация межпланетных перелётов важна для писательницы с одной стороны

для осмысления вопроса относительности пространства и времени и возможностей человеческой психики по-новому взаимодействовать с этими категориями, а с другой — как способ конструирования различных социокультурных сред (будь то закрытое ограниченное пространство и социум космического корабля или культурное пространство новой планеты). Возникает возможность очертить границы человеческих возможностей в этой ситуации расширения пространства жизнедеятельности, и центром рассмотрения опять же становится человек с его психическими процессами, межличностными и социальными взаимоотношениями.

С другой стороны, с помощью рациональной посылки межгалактических перелётов, писательница строит множество различных детально проработанных социокультурных моделей и осмысляет возможности их взаимодействия и взаимовлияния.

Несмотря на то, что действие обращено в будущее, описываемые миры представляют собой во многом реконструкции древних или средневековых культур (с вкраплениями отдельных элементов высоких технологий или без них), то есть – «условное средневековье», характерное зачастую для жанра фэнтези. В романе «Планета Роканнона», 1964, ряд социумов, в которых разворачивается действие, предстаёт как средневековое общество: «Лийяр (единственное число – лиу) интеллект высоко развит; гуманоиды; <...> классовое феодальное общество, устроенное по принципу «замок – деревня»; культура – бронзовый век (без тенденции к дальнейшему развитию), героический эпос.»²⁶¹ В том же романе встречаются и волшебные, сказочные элементы, например Крылатые – огромные летающие коты; а ряд персонажей, например народ фийя, обладают сверхъестественными способностями, которые разными героями трактуются либо как колдовской дар, либо как телепатические способности.

Для научно-фантастических произведений У. Ле Гуин характерно

²⁶¹ У. Ле Гуин Левая рука тьмы: романы, рассказы; пер. с англ. И.Гуровой, Э.Раткевич, С. Славгородского, И.Тогоевой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 8

создание и описание социокультурных моделей, поиск их сильных и слабых сторон, осмысление проблемы взаимодействия языка и мышления (как посредством языка формируется картина мира того или иного народа). Инопланетные миры имеют подробно разработанные язык, социальную структуру, культуру, историю, что является обычно одной из жанровых особенностей фэнтези. Главный герой в романах Хайнского цикла чаще всего достаточно статичен и выступает в значительной степени в роли Другого, исследователя иных пространств, способного представить взгляд на описываемый социум извне, часто посредством приёма остранения. У. Ле Гуин интересуют психологическое состояние героя при столкновении с Другими, особенности восприятия чужой культуры И происходящие с героями под её воздействием. Как правило, отправляясь в космическое путешествие, герой обрекает себя на одиночество и полный разрыв с прежним миром, ведь за время межгалактического перелёта на планетах проходит несколько десятилетий и все близкие люди уже оказываются мертвы, а в случае возвращения оказывается подобен Рип ван Винклю из одноимённого рассказа В. Ирвинга. Путешествие героя таким образом являет собой научно обоснованное путешествие во времени, в связи с этим нельзя не упомянуть аналогичный мотив в мифах и сказках, когда персонаж попадает на зачарованные острова или в волшебную страну, где время течёт иначе, чем в обычном мире,

Следуя логике жанра, центральные персонажи Хайнского цикла — это учёные, исследователи, главной задачей которых становится ответ на вопрос, можно ли понять Другого. Герой несёт ответственность за возможные изменения, которые могут последовать в результате его вмешательства в жизнь изучаемой планеты, и поэтому вынужден жертвовать собой во имя расширения горизонта сознания человечества и налаживания межкультурной коммуникации. Зачастую он инкорпорируется чужой культурой, а его внутренние переживания интересны в первую очередь с точки зрения возможности межкультурного диалога.

Детально прорабатывая вымышленные социокультурные образования, У. Ле Гуин уделяет значительное внимание происходящему в них процессу мифотворчества, совмещая временами два подхода к описываемому явлению: обоснование условно научное представление его И качестве сверхъестественного. В прологе к роману «Планета Роканнона» автор задаётся вопросом: «как в мире, невероятно далёком от нашего, отличить сказку от реальности? Ведь мы не знаем даже названий многих планет, обитатели которых говорят просто: «Это наш мир». И в мире этом нет ещё науки Истории, здесь прошлое – лишь объект мифа, здесь инопланетный исследователь, вернувшись через несколько лет, обнаруживает что успел стать для местных жителей богом. Здесь разум ещё спит, и когда мы, явившись на своих невероятно быстрых космических кораблях, пытаемся принести сюда свет знаний наших миров, в неверном ещё свете этом начинают бурно расти, точно сорняки в поле, сумеречные суеверия и разнообразные преувеличения». 262 В романе «Планета изгнания» пришельцы, живущие в Космопоре, значительно превосходят местное население теварцев по уровню развития науки и технологий, в частности обладают навыками невербального общения. Однако местными племенами эти достижения воспринимаются, как опасное колдовство, а жители Космопора – как враждебные колдуны. За много десятилетий соседства местных племён и колонистов, им с трудом удаётся наладить взаимодействие друг с другом, поскольку страх перед Другим и непонимание чужой культуры оказываются сильнее многих рациональных аргументов. Трудности установления контакта между представителями различных культур передаются У. Ле Гуин при помощи языковых средств: жители Космопора и местные жители называют себя людьми, тогда как по отношению друг к другу используют иные наименования: колонисты называют местные племена врасу «высокоразумные существа», а те именуют пришельцев дальнерождёнными,

-

²⁶² У. Ле Гуин Левая рука тьмы: романы, рассказы; пер. с англ. И.Гуровой, Э.Раткевич, С. Славгородского, И.Тогоевой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 7

не сомневаясь, что те не являются людьми. Аналогично и люди, строящие колонию на планете Атши («Слово для «леса» и «мира» одно», 1972) называют местных жителей пискунами, тогда как те обозначают пришельцев «ловеки» везде нужен оригинальный вариант, что также демонстрирует восприятие, в котором Я – человек, а Другой – не человек. Взаимодействие между представителями различных рас и культур становится возможным благодаря установлению межличностного диалога, основанного на дружбе, любви или взаимном уважении. Между дальнерождённым Агатом и девушкой-врасу Ролери возникает любовь («Планета изгнания»); пришелец Джентли Аи находит преданного друга и союзника в лице Эстравена – жителя планеты Гетен («Левая рука тьмы»); землянину Любову атшиянин Селвер оказывается ближе, чем соплеменники («Слово для «леса» и «мира» одно»); возлюбленных на далёких планетах обретают Роканнон («Планета Роканнона»), Солли и Хавжива («Четыре пути к прощению»). Писательница неизменно рисует процесс диалога как сложный и медленный, но неизбежно эффективный. Внутренняя диалогичность произведений выражается в чередовании точек зрения, описании одного и того же события глазами разных персонажей, включении в текст отрывков из их записей и дневников.

Создавая вымышленные миры в рамках своих научно - фантастических романов, Урсула Ле Гуин, как ранее уже отмечалось, использует и некоторые приёмы, характерные для жанра фэнтези, поскольку необычайное не получает исчерпывающего рационального осмысления и скорее может быть отнесено к категории чудесного, нежели научно обоснованного. Так выглядят, например, способности сновидчества, которыми обладают атшияне («Слово для «леса» и «мира» одно»).

Следует отметить также и взаимовлияние научно-фантастических и фэнтезийных приёмов в рамках развития фантастической литературы в целом. В романе «Город изгнанников», написанном Урсулой Ле Гуин в 1966 году, планета, на которой происходит действие, обращается вокруг Солнца за двадцать четыре тысячи дней, и в результате один год длится почти целую

человеческую жизнь, а каждый сезон занимает по несколько десятков лет. В основе сюжета романа лежит подготовка местного племени врасу и колонистов к долгой Зиме и их противостояние кочующим с севера диким племенам гаалей, способным разрушить и уничтожить всё на своём пути. Нельзя не отметить черты сходства мира в «Городе изгнанников» с Вестероса, изображённого некоторыми характеристиками мира Дж. Мартином в цикле «Песнь льда и пламени»: это и длящиеся десятилетиями сезоны, и ужас перед близящейся долгой зимой и наступающими с севера дикими племенами, И само построение антропоцентричного состоящего из различных королевств, каждое из которых имеет собственную, отличную от других традиции и культуру. Это можно рассматривать, на наш взгляд, как пример влияния подхода У. Ле Гуин к созданию вторичных миров на дальнейшее развитие фэнтези. Можно также отметить сходство вторичных миров, созданных Дж. Мартином с фэнтези У. Ле Гуин с точки зрения антропоцентричности – отсутствия иных фэнтезийных рас, кроме людей и драконов (причём в цикле Дж. Мартина «Песнь льда и пламени» драконы, как и у У. Ле Гуин связаны в первую очередь с женскими персонажами).

Таким образом, в научно-фантастических произведениях У. Ле Гуин предстают равнозначные миры, различная оценка которых связана с точкой зрения персонажей, основанной на разделении свой – чужой, в то время как позиция автора находится над позициями героев и предполагает изначальное равноправие Я и Другого. В фэнтези противостояние Я - Другой ложится в основу конфликта, который необходимо разрешить героям в рамках квеста/приключения/испытания. Опираясь на миф и героический эпос, фэнтези конструирует более архаичную, дихотомичную картину мира, предполагающую борьбу противоположных начал отстаивание космических ценностей в противовес антиценностям (зло/ дьявольское/ тьма/ хтонические силы/ разрушение устоявшегося мира и т.д.), а Другой выступает противник. C использование как другой стороны, фэнтези мифологических структур, как путь героя, представляющий собой процесс

инициации, открывают более широкие, по сравнению с научной фантастикой, возможности для демонстрации внутренней эволюции персонажа. В центре внимания многих произведений фэнтези оказывается процесс инициации главного героя, становления его личности или обретения новой социальной функции и статуса, а также процесс взросления персонажа. У. Ле Гуин здесь выступает одним из пионеров жанра, делая главными героями своих романов детей и подростков и закладывая тем самым линию развития детского и подросткового фэнтези. Детьми и подростками являются Бастиан в «Бесконечной истории» М. Энде; Цири в «Ведьмаке» А. Сапковского; а также герои многих романов Д.У. Джонс; цикла о Гарри Поттере Дж. Роулинг; романов «Каролина в стране кошмаров», «Океан в конце дороги», «История с кладбищем» Н. Геймана; «Чернильной трилогии» К. Функе; трилогии «Тёмные начала» Ф. Пулмана; романа «Дом странных детей» Р. Риггса и многих других произведений.

В первых произведениях о Земноморье мир строится У. Ле Гуин на базовых мифологических оппозиций, В центре основании внимания проблема находится процесс внутреннего становления героя, межкультурного диалога оказывается периферийной, обретая, однако, всё большее значение в каждом последующем романе. Уже в «Гробницах возникает диалог на межличностном уровне: Гед и Тенар принадлежат противостоящим социумам и культурам, однако способны преодолеть вражду и стать союзниками, воссоединив две половинки кольца Эррет-Акбе. На сюжетном уровне восстановление магического артефакта несёт процветание миру Земноморья, а на символическом является воплощением диалога между представителями враждующих Столкновение Геда с чужим пространством (монастырём и гробницами) оказывается смертельно опасным и благополучный исход возможен лишь благодаря помощи Тенар – представительницы противоположной культуры. Причём речь идёт не только об установлении диалога, основанного на безусловном доверии, но и об отказе героини от своих ценностей и принятии

ею системы ценностей главного героя.

В романе «На дальнем берегу» происходит расширение культурных моделей вторичного мира: герои знакомятся с жизнью Южного предела, портовыми городами, островом ткачей Лорбанери, однако большинство изображаемых социумов представляют культуру в состоянии упадка. Возникает образ Детей Открытого моря – общности, максимально далёкой от Центрального архипелага, но при этом дружелюбной культуры отношению к главным героям. Дети моря живут на плотах среди океана, подчиняясь ритмам водной стихии, ценят превыше всего свободу и не связывают себя взаимодействиями с жителями земель Земноморья. Фольклор этого народа отражает специфику их культуры: хотя истоки мифов и сказаний едины с мифологией Центрального архипелага (сказания о сотворении земли Сегоем), у морского народа нет песен о героях и подвигах. Именно Дети моря оказывают поддержку Геду и Аррену, спасая их в минуту смертельной опасности. Новый уровень взаимодействия появляется и между драконами и людьми, абсолютно противопоставленными друг другу в первом романе цикла. И здесь диалог налаживается сначала на личностном уровне, между выдающимися представителями рас: Гедом и Орм Эмбаром, объединившими усилия для борьбы с волшебником Кобом, подвергшим разрушению принципы организации мира Земноморья.

В романе «Техану» получает развитие тема сближения между представлявшими оппозицию Я - Другой драконами и людьми: возникает образ веера ткача, а дракон Калессин приходит в финале романа на зов главной героини, обнаружившей в себе двойственную природу, и спасает от гибели Геда и Тенар.

В «Сказаниях Земноморья» перед читателями предстают многочисленные вариации развития Земноморья: различные культуры и социальные образования, многообразие социального уклада, женская магия и женские общности. Описываются как кризисные социальные эпохи, так и драматические ситуации в жизни героев, но и в том, и в другом случае

возникает необходимость взаимодействия, диалога между представителями различных групп или культур. Спасительным становится объединение сил нескольких персонажей, причём герои находят единомышленников в изначально далёкой (этнически, социально и культурно) среде (Ириан и Азвер, Ириотх и Гифт). Вторичный мир в «Сказаниях Земноморья» оказывается многообразнее, чем представлялся в первых романах.

Наибольшего развития и глубины тема диалога достигает заключительном романе цикла – «На иных ветрах». Продолжая поиск путей трансформации вторичного мира, У. Ле Гуин сводит вместе персонажей предыдущих произведений и посредством их дискуссии выстраивает новые основания существования Земноморья. Следует отметить, что главный герой предыдущих романов – Гед участвует опосредовано, поскольку не покидает острова Гонт и общается лишь с Олдером, посещающим бывшего верховного мага в его уединении. Корабль, на котором герои отправляются на остров Рок, а затем имманентная роща (места замкнутые, отграниченные от внешнего мира) становятся символическими пространствами диалога: устраняются имевшиеся ограничения и снимаются запреты, открывается доступ на остров и рощу тем, кому ранее он был строго воспрещён (женщинам, колдуну с острова Пальм, каргам и т.д.). Представители противопоставленных в первых романах культур и этносов, носители разнообразных знаний и опыта объединяются вместе. Это и уроженцы Каргада Тенар, принцесса Сесеракх и Азвер, и король Центрального архипелага Лебаннен, и женщины – драконы Техану и Ириан, и колдун с острова Пальм, и волшебники острова Рок, и другие персонажи. Объединяет всех Олдер – обладатель символичной для проблематики заключительного романа профессии – латальщик. Не владея искусством высшей магии, герой способен восстанавливать целостность материальных предметов и живёт этим ремеслом: чинит поломанные и повреждённые вещи. Именно он становится проводником как в страну смерти, так и к новой целостности мира, основанной на диалоге, созиданию которой герои учатся в процессе путешествия. Общая задача персонажей

романа - восстановить единство мира, расколовшегося на множество не взаимодействующих друг с другом и претендующих на исключительность при его разнообразия. Восстановление культур, не лишая ЭТОМ парадоксальным образом связано с разрушением: устранение стены между миром живых и страной смерти влечёт слияние ранее разделённых частей, объединение различных сил, восстановление целостности как внутри героев, так и в мире Земноморья в целом. У. Ле Гуин стремится перевести состояние вторичного мира из модуса противостояния (герой – антагонист, добро – зло, ценности – антиценности) в модус диалога и равноправного взаимодействия противоположных начал. Несмотря на то, что идея ценности многообразия ярко выражена у Дж.Р.Р. Толкина (равноправие рас; победа, достигаемая в результате объединения), в процессе развития фэнтези мифопоэтическая основа жанра зачастую влечёт его к центральному противостоянию между героем (воплощающим космический порядок, добро, ценности) и антигероем (представляющим хтонические силы, хаос, дьявольское, разрушительное начало). У. Ле Гуин в процессе многолетней работы над циклом о Земноморье выделяет и формулирует эти имплицитно заложенные в фэнтези тенденции «героической сказки» и, в противоположность им, кладёт в основу развития и трансформации вторичного мира идею диалога.

Посредством диалога, спора между героями – выразителями разных точек зрения и представителями различных культур, оказывается возможно не только обрести взаимопонимание и преодолеть личностные конфликты, но и выстроить новую картину мира. «Итак, мы разрушили наш мир, чтобы сделать его целым» 263 - говорит Гед в заключении романа. У. Ле Гуин оставляет мир Земноморья в промежуточном, становящемся состоянии, когда старая система мироустройства оказалась разрушена, а новая находится в процессе становления.

Жизнеспособность вторичного мира заключается в его постоянном

²⁶³Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе / пер. с англ. И.Тогоевой. СПб.: Азбука, 2020. C. 972

изменении, будучи состоящим из противоположных начал, он способен существовать и развиваться лишь посредством постоянного диалога, взаимодействия, обновления, тогда как статичность ведёт к разрушению.

Диалог культур играет важнейшую роль и в позднем цикле «Легенды Западного побережья», выполняя в нём миромоделирующую функцию. Вторичный Западного побережья антропоморфен, мир полностью дисгармоничен лишён десакрализован, И практически магических характеристик. Боги далеки от героев (не ясно, существуют ли они вообще), а сверхъестественные способности отдельных персонажей не способны изменить ход происходящего.

У. Ле Гуин рисует перед читателями подробно проработанные топосы вторичного мира, и в каждом романе возникает ситуация противостояния как минимум двух из них.

В первом романе – «Проклятый дар» противопоставляются верхние и нижние земли (север и юг). Мир верхних земель суров, жители занимаются охотой и скотоводством, а некоторые из них имеют сверхъестественные правило, деструктивную способности, носящие, как форму. Топосы Западного побережья сочетают в себе черты различных культур, а также апеллируют к мифам и литературным произведениям. Так, суровый северный пейзаж верхних земель с вересковыми пустошами сочетается с отсылками к кельтской мифологии (например, сюжет о похищении коров Огге Драмом вызывает в памяти «Похищение быка из Куальнге»). Мир нижних земель ЮЖНЫМИ торговыми городами, в которых практицизм, развита письменность, культура и религия, но полностью отсутствует магия.

Само противопоставление пространства вторичного мира в «Легендах Западного побережья» по оси север — юг базируется, несомненно, на мифологической картине мира, а также соответствует и американской литературной традиции, уходящей корнями в историю Гражданской войны и противостояние Севера и Юга (Г. Бичер-Стоун «Хижина дяди Тома», М.

Митчелл «Унесённые ветром», произведения У. Фолкнера и других писателей «южной школы»), где южные земли предстают более аристократическими и культурно развитыми, однако движение к свободе — это движение на север.

Жители этих противопоставленных топосов Западного побережья долгие годы не взаимодействовали между собой и судят друг о друге на основании домыслов и предрассудков. Взаимоотношения между жителями верхних и нижних земель ярко воплощают столкновение *свой — чужой*: горцев жители юга считают дикими и опасными колдунами, в то время как те презрительно именуют не обладающих волшебными способностями южан каллюками.

В романе «Голоса» противопоставлены:

- богатый торговый город Ансул с развитой культурой. Жители города почитают богов—покровителей, имеют развитую книжную культуру и стремятся к сохранению традиций.
- культура воинственных кочевников альдов, захвативших город и отличающихся жестокостью, склонностью к фанатизму (проявляется в их поклонении богу солнца), страхом перед книжной культурой (неграмотность, уничтожение книг, воспринимающихся как вместилище демонов).

В заключительном романе цикла – «Прозрение» оппозицию составляют:

- рабовладельческий город—государство Этра, для жителей которого характерен достаточно высокий уровень образования (даже многие рабы обучаются грамоте). Лежащая в основе существования Этры идея возможности мирного и взаимовыгодного существования рабов и хозяев демонстрирует свою несостоятельность и развенчивается писательницей по ходу развития сюжета.
- общинная культура жителей болот, занимающихся собирательством и рыболовством. Некоторые представители племени сигои имеют сверхспособности и практикуют шаманские практики, а их быт основан на чётком разделении мужской и женской сфер деятельности.

- вольный город, основанный Барной, героем, воплощающим архетип благородного разбойника. В лесном городе, состоящем преимущественно из беглых рабов, героями предпринимается попытка создания нового социального и культурного устройства — свободной общины беглых рабов, ведущих борьбу против своих угнетателей.

В каждом романе ЭТИ культурно-цивилизационные модели, подкреплённые этническими различиями, изначально представлены как оппозиционные, но затем происходит их более детальное осмысление главными героями, в результате которого выявляются как отрицательные качества своей, так и положительные качества чужой культуры. Каждая из культур, воплощённая в своём топосе, оказывается перед угрозой краха, поскольку в ней отсутствует потенциал для дальнейшего развития. Это реализуется в череде трагических событий, происходящих в жизни героев и создающих ощущение безысходности. В ситуации кризисного состояния взаимодействие социума диалог, именно между изначально противопоставленными социокультурными моделями даёт возможности для развития каждой из них и всего вторичного мира в целом, предстающего изначально в состоянии упадка.

Диалог между культурами становится возможным благодаря главным героям. В первом романе цикла — это Оррек Каспро, во втором — Мемер Галва, в третьем — Гэвир Айтано.

Оррек Каспро и Мемер Галва занимают срединное положение между культурами уже благодаря своему происхождению. Оррек — сын брантора верхних земель, носителя дара разрушения связей Канока и жительницы нижних земель Меле. Диалог нижних и верхних земель начинается с истории любви родителей Оррека, и именно Меле приносит в мир верхних земель книжную культуру, грамотность и идеи милосердия. Оррек по своему рождению принадлежит двум этносам и культурам. Будучи наследником рода Каспро и воспитываясь в традициях верхних земель, он, как оказывается, не обладает родовыми сверхспособностями, и столкновение с Другим

происходит вначале внутри личности героя, а уже затем переносится вовне.

Герою необходимо осознать самого себя, и именно культура, в соответствии с идеями М. Бахтина, выступает в качестве механизма самоидентификации личности. Рефлексия становится возможна путём диалога с собственным «расщеплённым Я» (В.С. Библер), соотнесения себя с Другим, диалога с другими. Герой не может обнаружить свою полную идентичность ни той, ни другой культуре, и именно в этом промежуточном состоянии взаимодействия, диалога культур находит потенциал для преодоления внутреннего кризиса и своего дальнейшего развития и становления.

Аналогичная ситуация происходит и с Мемер Галва, мать которой — наследница благородного ансульского рода хранителей, а отец — неизвестный альдский воин. Героиня изначально испытывает ненависть ко всему альдскому, но затем, путём взаимодействия с представителями другой культуры и нахождения всё более глубокой опоры в культуре книжной, обретает свой путь, не предполагающий категоричного отрицания той или иной традиции.

Герой заключительного романа трилогии — Гэвир Айтана по рождению принадлежит к жителям болот, но получил воспитание в совершенно иной культуре города-государства Этра, и в течение долгого времени пытается понять, с какими талантами (врождёнными или приобретёнными в процессе обучения) может быть связан его путь.

Все эти герои в процессе личных инициальных испытаний (связанных с потерей, трагедией, травмой) осознают свой внутренний дуализм. Их становление связано не с выбором одной из культур, свойств личности, не с отторжением чужого, а с приданием ценности обоим элементам изначального противостояния. Принимая различные точки зрения, традиции и ценности, устанавливая между ними диалог, герои находят совершенно новый путь своего развития, создают новое единство из имеющихся противоположностей.

Все главные герои цикла «Легенды Западного побережья» обретают функцию медиации, целью их деятельности становится налаживание и поддержание диалога в той или иной форме. Это деятельность поэта, устанавливающего связь между миром материальным и вербальным, а также связь между различными людьми и культурами посредством слова. Характерно, что именно поэт Оррек Каспро оказывается способен наладить диалог между альдами и жителями Ансула, приводящий в итоге к миру между народами. Также важной становится деятельность хранителя, толкователя древних текстов (Оррек Каспро, Мемер Галва), а также читателя и сказителя (Гэвир Айтано), устанавливающих диалог не только между современными культурами, но и связывающих прошлое и настоящее, культуру древнюю и современную.

Диалог между своим и чужим, таким образом, происходит сначала внутри героя в процессе его самоидентификации, а затем между культурами посредством деятельности главных героев. Центральные персонажи цикла осваивают универсальный язык науки и литературы, обретают способности, дающие возможность наладить взаимодействие между людьми, обществами и культурами. Не случайно, несмотря на абсолютно несхожее происхождение и жизненный путь, главные герои в конце цикла встречаются в новом топосе – университетском городе Месун, пространстве свободы и диалога.

Ещё раз отметим, что мир, созданный У. Ле Гуин антропоцентричен, а в цикле «Легенды Западного побережья» нет и намёка на присутствие иных, не человеческих рас. Противопоставление и противостояние существует только между людьми и основывается на их культурных и этнических различиях. Противоборство между героями и антагонистами происходит не на мировом (что было бы ожидаемо в рамках жанра), а на личностном и культурном уровне, и основано на утрате возможности коммуникации между различными частями мира, в результате которой становятся возможными не только личные трагедии героев, но и упадок вторичного мира в целом.

И в цикле о Земноморье, и в «Легендах Западного побережья» У. Ле

Гуин создаёт вторичного детально разработанные внутри мира социокультурные модели и делает их жителей носителями тех или иных социальных, национальных И культурных стереотипов. Для наличие как автостереотипов, так и гетеростереотипных характерно представлений, что наиболее ярко проявляется в сценах диалогов между персонажами: диалог Ары и Геда («Гробницы Атуана»), спор между каргами, волшебниками и женщинами-драконами в имманентной роще на острове Рок («На иных ветрах»), разговор Мемер Галва и ганда Иораттха («Голоса») и др. Однако, именно непосредственное взаимодействие с Другим и осмысление образа способствуют становлению его героев, соответствует современным исследованиям в области имагологии, согласно которым «отражаясь в образе другого/ чужого, она [нация] уточняет собственную идентичность»²⁶⁴. При этом путь диалога для У. Ле Гуин – единственно верный, что демонстрируется ею с помощью образов героев-бунтарей, неизбежно обречённых (мстящий, революционеров, на смерть погибающий Канок; Дезак, организующий неудачное покушение правителя и сам трагически погибший; благородный разбойник Барна, потерпевший поражение).

Таким образом, диалог культур играет важнейшую роль как в научнофантастических произведениях, так и в фэнтези Урсулы Ле Гуин, становясь средством разрешения конфликтов свой чужой И я другой. Межкультурный способа диалог выступает В качестве важного самоидентификации героев, а в поздних произведениях писательницы обретает миромоделирующие функции, становясь одним из необходимых явлений, обеспечивающих функционирование и развитие вторичного мира.

-

²⁶⁴ Поляков О. Ю. Имагология: учебное пособие. Киров: ВятГУ, 2015. С. 15

4.2. Поиск нового канона героя фэнтези в произведениях Урсулы Ле Гуин

4.2.1. Трансформация этнического стереотипа о герое-протагонисте фэнтези

Изменение и развитие Урсулой Ле Гуин канона героя фэнтези связано прежде всего с такими направлениями, как этническая и гендерная трансформация.

Опирающаяся на европейскую литературную традицию (в том числе авантюрно-приключенческий роман литературу И романтизма неоромантизма) фэнтези наследует и стереотип о белом герое – протагонисте, тогда как этнически другой персонаж может выступать как в роли антагониста, так и слуги или помощника, но неизменно занимающего более низкую по сравнению с героем ступень. Американская картина мира, основанная в значительной степени на фронтирном мифе, в котором белый герой наступает на земли Другого (индейцев) и несёт с собой цивилизацию и более высокий уровень культуры, предполагает в протагонисте потребность в постоянном расширении пространства, присвоении его в физическом и культурном смысле слова, что прекрасно вписывается в квестовую структуру фэнтези.

Урсула Ле Гуин в первой же книге о Земноморье — «Волшебник Земноморья» делает главного героя цикла обладателем смуглой кожи и не европейской внешности (бронзовая кожа и ястребиный нос Геда напоминают об индейцах). Целенаправленность такого изменения писательница впоследствии неоднократно подчёркивала, говоря о том, что ей хотелось перевернуть сам канон фэнтези, и замечая, что сделала она это постепенно, незаметно для читателя²⁶⁵. В самом начале произведения У. Ле Гуин не описывает подробно внешность главного героя, отмечая лишь то, что жители центрального архипелага обладают смуглой кожей. Когда же читатель уже

 $^{^{265}}$ Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе / пер. с англ. И.Тогоевой. СПб.: Азбука, 2020. С. 1071

воспринимает Геда в качестве протагониста, и, возможно, начинает ассоциировать себя с главным героем, внешность персонажа прорисовывается более тщательно и подробно.

Если Гед обладает бронзовой кожей, то его лучший друг Ветч (и его сестра Ярроу), играющие положительную роль в судьбе героя и помогающие ему справиться с Тенью, представляют негроидную расу и обладают почти чёрной кожей. В первых книгах цикла белолицые герои являются отрицательными персонажами: «белокожие и светловолосые варвары, свирепые любители кровавых битв и запаха сожженных городов» 266 из империи Каргад стремятся захватить остров Гонт в самом начале повествования; а в «Гробницах Атуана» белокожие карги изображены как народ, находящейся на более низкой ступени развития, чем темнокожие жители центрального архипелага. Многократно подчёркивается коварство каргов (обманы и интриги жрецов и правителей), угнетённое положение женщин, фанатизм жрецов, а религия острова Атуан предстаёт лишённой внутреннего смысла и содержания, жестокой по отношению к людям, сковывающей и ограничивающей внутреннюю свободу её последователей, лишающей их собственной личности. Впоследствии У. Ле Гуин уходит от представления каргов в виде народа – антагониста, переконструируя вторичный мир таким образом, что многообразные народы Земноморья выступают как равноценные и обладающие несомненными позитивными достижениями.

Отталкиваясь от развенчания и переворачивания сугубо этнического европоцентричного стереотипа о протагонисте и антагонисте (в первых романах цикла действуют преимущественно темнокожие протагонисты и белокожие злодеи), к середине цикла о Земноморье У. Ле Гуин поднимает уже проблему этнической дискриминации в целом, основанной на неприязни к Другому. В романе «Техану» светлокожая Тенар ощущает настороженное и

 266 Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе / пер. с англ. И.Тогоевой. СПб.: Азбука, 2020. С. 12

предвзятое отношение со стороны многих жителей острова Гонт. В романе «На иных ветрах» почти все жители столицы, включая самого короля Лебаннена, считают каргадскую принцессу Сессеракх глупой дикаркой из-за её отличительной внешности и необычного для центрального архипелага наряда, однако впоследствии героиня демонстрирует свой ум, смелость и благородство. Задача по восстановлению баланса в мире Земноморья и пересозданию его на более справедливых и гармоничных основаниях, стоящая перед героями в заключительном романе цикла, оказывается решённой лишь благодаря совместным усилиям представителей разных этнических групп и культур: каргов (Тенар, Азвер, Сессеракх), жителей центрального архипелага (король Лебаннен, Олдер, волшебники острова Рок, Гед, помогающий героям советами), всегда стоявшим особняком колдунов с острова Пальм, а также драконов и полу-драконов Техану и Ириан.

Как и в своих научно-фантастических произведениях, У. Ле Гуин проводит героев Земноморья по пути от установления взаимопонимания на личностном уровне к диалогу (прежде всего культурному) между народами и этносами (герои образуют пары из представителей этнически противоположных народов: Гед и Тенар, Лебаннен и Сессеракх, Азвер и Ириан).

По мере создания цикла о Земноморье, в нём усиливается роль героев – медиаторов, занимающих срединное, пограничное положение на оси Я – Другой: уроженка Каргада Тенар, воспитанная как жрица Безымянных, но выбравшая иную судьбу и живущая в Центральном Архипелаге, жителей которого каргадцы считают отступниками и опасными колдунами; карг Азвер, отправившийся на остров Рок изучать магическое искусство, запрещённое на его родине; Ириан и Техану, являющиеся одновременно и людьми, и драконами. Сам Гед, утративший во время последнего подвига своё волшебное могущество, оказывается Другим и для магов, поскольку потерял свою мощь, и для обычных жителей, опасающихся хоть и бывшего, но колдуна. Женитьба короля Лебаннена на Сессеракх означает не только

обретение им своей Анимы, способствующее восстановлению целостности личности, но и ставит во главе Земноморья этнически разнородный союз, намечающий дальнейшее развитие вторичного мира по медиальному пути.

В «Легендах Западного побережья» У. Ле Гуин продолжает осмысление вопросов взаимодействия с Другим и этнической дискриминации. Все герои принадлежат различным народам, населяющим Западное побережье. Жители севера используют для южан уничижительное прозвище — каллюки; над Гэвиром, уроженцем болот, обладающим смуглой кожей, многие жители Этры смеются, обзывая болотной крысой; а Мемер иногда называют альдским бараном за кудрявые волосы, унаследованные ею от отца. Писательница подчёркивает, что этническая принадлежность героев, выражающаяся, в частности, в их внешнем облике, является их неотъемлемой характеристикой, однако их личность и жизненный путь не исчерпываются унаследованными чертами.

Все главные герои – повествователи цикла о Западном побережье уже в силу своего происхождения и воспитания занимают пограничное (с этнической и культурной точек зрения) положение, являясь Другим одновременно для нескольких сторон. Оррек Каспро и Мемер Галва – полукровки, принадлежащие двум враждующим народам, а Гэвир – уроженец болот, воспитанный в совершенно иной культуре города – государства Этра. Для Мемер особых усилий требует принятие этноса врага в себе самой, благородной женщиной поскольку героиня рождена ансульской изнасиловавшего её неизвестного альдского воина. Схожий элемент сюжета можно отметить и, например, в романе Джона Кутзее «Бесчестье» (1999), повествующем о взаимоотношениях белых поселенцев и коренных жителей Южной Африки, удостоенном Букеровской премии и экранизированном Стивом Джейкобсом в 2008 году, что говорит об актуальности вопросов этнической дискриминации, преодоления политики сегрегации и апартеида и т.д. для литературного процесса конца XX – начала XXI веков, поднимаемых и решаемых Урсулой Ле Гуин в рамках жанра фэнтези.

Проблема межэтнического взаимодействия ставится и разрабатывается писательницей в совокупности с необычайно острой и актуальной для США темой рабства, при обращении к которой У. Ле Гуин опирается на традиции американской литературы (начиная с «Хижины дяди Тома» Г. Бичер –Стоу, аболиционистской включая весь пласт литературы осмыслявшей гражданскую войну, произведения писателей южной школы, невольничье и неоневольничье повествования). В «Легендах Западного побережья» перед читателем предстают как многочисленные модели социальной организации, так и всевозможные формы рабства и угнетения: на основании низшего социального положения (сёрфы у жителей Верхних земель и рабы в городах - государствах), рабство побеждённых (жители Ансула) и представителей других народов (похищенные работорговцами Гэвир и Сэлло). Демонстрируя, как ситуация угнетения развращает и рабовладельцев, и рабов, порождая агрессию и насилие с обеих сторон, писательница развенчивает идею o возможности просвещённого рабовладения и утверждает свободу в качестве одной из базовых ценностей и основ развития личности.

В творчестве Урсулы Ле Гуин, таким образом, происходит движение от разрушения стереотипа о герое — фронтисмене, несущем дикарям цивилизацию (миссия белого человека) к рассмотрению различных вариантов взаимодействия между героем и Другим (этнически и культурно), а затем к объединению в образах центральных персонажей черт героя и Другого и обретению ими функции этнической, социальной и культурной медиации.

4.2.2. Переосмысление роли женских образов и феминизация фэнтези

Другая важная линия изменения канона героя связана с введением Урсулой Ле Гуин в фэнтези феминистской проблематики и стремлением сделать женщину подлинной героиней произведения.

Цикл о Земноморье создавался на протяжении более, чем трёх

десятилетий и в первой трилогии («Волшебник Земноморья», «Гробницы Атуана», «На дальнем берегу») вторичный мир предстаёт перед читателем в единой логике развития, и, несмотря на внесённые к тому времени изменения в канон фэнтези, о которых уже упоминалось ранее, Урсула Ле Гуин строит его «следуя незыблемому консерватизму традиционной фэнтези и придав Земноморью характер некоей застывшей социальной иерархии – короли, лорды, купцы и крестьяне...»²⁶⁷

Такая картина мира характерна для первых трёх романов о Земноморье, возвращаясь же к созданному вторичному миру в романе «Техану», Урсула Ле Гуин ставит перед собой цель создать историю, подлинной героиней которой является женщина. Это становится ответом на вызовы времени и в то же время закономерным этапом творческого пути писательницы, понявшей, что не может «продолжать свою героическую сказку» пока не сразится «как женщина и как творческая личность – с ангелами феминистского сознания». 268 Однако эта задача требует для своего решения длительного времени и влечёт переосмысление всех принципов построения вторичного мира: «Уже в начале 1972 года я понимала, что мне следует написать четвёртую книгу о Земноморье, однако лишь через шестнадцать лет я как следует поняла, как её нужно писать». 269 Ставя перед героями новые вопросы, У. Ле Гуин в то же время не изменяет привычный уже мир Земноморья, а даёт новую точку зрения на него, поскольку «Техану» – это история, увиденная глазами героини. Судьба молодой жрицы Ары /Тенар уже во втором романе цикла становится центральной в повествовании, которое ведётся с точки зрения героини, переживающей внутреннюю эволюцию, символически выражающуюся в обретении ею истинного имени. Другие персонажи, в том числе и Гед, предстают через её восприятие, а решение, принятое Тенар, становится ключевым в развитии сюжета. В «Техану», четвёртой книге

-

 $^{^{267}}$ Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе / пер. с англ. И.Тогоевой. СПб.: Азбука, 2020. С.1071

²⁶⁸ Там же

²⁶⁹ Там же

цикла, писательница вновь выводит Тенар в качестве главной героини, но и сама героиня, и мир Земноморья существенно меняются. «Техану» «начинается там же, где закончилась трилогия: в том же иерархическом обществе, где правят исключительно мужчины, но теперь мы воспринимаем этот мир глазами женщины». ²⁷⁰ Такое изменение точки зрения подвергает Земноморье, по словам Андриены Рич, «полной ревизии», однако следует заметить, что ревизия здесь ставит целью не трансформацию вторичного мира, а выявление проблемных сторон, скрывающихся за фасадом традиционно упорядоченного иерархического общества героического фэнтези.

Мир Земноморья, переживающий тёмные времена и их последствия, как никогда ярко обнаруживает диктат маскулинных и иерархических принципов (что является выражением традиционного канона фэнтези, о чём писательница говорит в своих эссе). Урсула Ле Гуин приходит к выводу, что фэнтези (и, в частности, Земноморье) нуждается в изменении подхода к созданию вторичного мира, замене маскулинных принципов построения героев феминистскими ценностями. Исследователи творчества писательницы обсуждают и анализируют то, насколько ей удалось пересмотреть и изменить гендерные роли центральных персонажей своих поздних произведений о Земноморье.

Однако несомненно, что Урсула Ле Гуин вводит гендерную проблематику в круг тем, поднимаемых литературой фэнтези. Выделив и сформулировав традиционные характеристики героя и ограниченный круг женских образов в литературе фэнтези, писательница предпринимает попытки создания новой героини, целенаправленно изменяя имплицитно содержащиеся в фэнтези принципы построения персонажей. В «Техану» используется нарочитое снижение значимости мужских персонажей, ни один из которых не в состоянии оказать помощь и поддержку Тенар. Писательница

 $^{^{270}}$ Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе / пер. с англ. И.Тогоевой. СПб.: Азбука, 2020. С.1074

ищет новую героиню, являющуюся не воплощением одной женской роли, а совмещающую в себе различные качества, личностные грани и черты характера. В «Гробницах Атуана» Тенар хоть и не обладает волшебным могуществом, но выделяется своим положением в иерархии монастыря, будучи единственной жрицей гробниц. Это обуславливает её ощущение собственного достоинства, исключительности и то чувство свободы и независимости, которое затем и помогает пойти против традиций и запретов. Именно те сакральные знания, которыми обладает Ара, единственная вечно возрождающаяся жрица гробниц, помогают ей одержать победу. В «Техану» же Тенар – обычная женщина, хозяйка, мать двоих повзрослевших детей, вдова фермера Флинта, приёмная мать искалеченной девочки. Героиня сама выбрала эту заурядную судьбу, отказавшись от былого могущества и исключительности, и совмещает в себе множество ролей, ни одна из которых не является доминирующей. Тенар – обычная женщина, добровольно отказавшаяся от волшебного могущества, не стремящаяся возвыситься, но считающая себя равной в правах с мужчинами.

Для того, чтобы изменить место и значение женщины в Земноморье, позволить ей стать подлинной героиней, писательница обращается к далёкому прошлому созданного ею мира и прослеживает процесс вытеснения женщин из области магического искусства. В прошлом находятся и образы героинь, имевших равные возможности с мужчинами, но в то же время реализовавших свой, женский путь, не являвшийся калькой мужского пути героя — это, в частности, образы Эльфарран, Элеаль, женщин Руки и др. У. Ле Гуин обращается к рассмотрению образа женской дружбы, возможности женской коалиции и единства. Образ новой героини связан также и с будущим (образы Ириан, Техану), приход которого требует изменения ряда принципов созданного мира, а поэтому остаётся за рамками произведения. В конце цикла писательница оставляет мир Земноморья в промежуточном, переходном состоянии, намечая лишь дальнейшие возможности его развития. Важным становится то, что женщина обретает ключевое право выбора,

возможность самой определить и реализовать свой дальнейший путь. По словам Урсулы Ле Гуин, завершая роман «Техану», она поняла, что его действие «происходит «здесь и сейчас». И, как это случается и в реальном мире, ... совершенно не могла представить себе, что же будет дальше». 271 Действительно, в начальной трилогии о Земноморье рассказывается о событиях что подчёркивается регулярными прошлого, отсылками вымышленным эпическим сказаниям. В самом начале романа «Волшебник Земноморья», рассказывающего историю становления юного Геда, говорится, что о его жизни «повествуется в эпическом сказании «Подвиг Геда» и во многих героических песнях, но эта наша история – о тех временах, когда слава ещё не пришла к нему и не были сложены о нём песни»²⁷² И «Гробницы Атуана», и на «На последнем берегу» – героические истории, рассказанные с точки зрения конкретной личности (Тенар и Аррена/Лебаннена), в результате чего масштабный мировой подвиг отходит на второй план, уступая центральное место рассказу о личностном становлении и проблеме выбора. В то же время описываемые события постоянно соотносятся с итоговым эпическим результатом, а картина мира тяготеет к статично-императивной. Герой свободен в своём выборе, но каждое его действие влечёт за собой добрые или дурные последствия, а мера добра и зла определяется через соблюдение или нарушение исконного мирового равновесия. Действие антагониста (или ошибочное действие самого героя) влечёт за собой нарушение баланса и ставит под угрозу существование вторичного мира, и необходимо совершить нравственный выбор необходимые действия, результате В которых И восстанавливается жизнеспособность мира.

В «Техану» действие из прошлого переносится в настоящее, категория времени отчётливо ощущается, а картина мира приобретает черты вероятностной. Разрешение конфликта не является полным, а перевод точки

 $^{^{271}}$ Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе / пер. с англ. И.Тогоевой. СПб.: Азбука, 2020. С.588

²⁷² Там же. С. 17

зрения на позицию слабого выявляет проблемы вторичного мира, указывая на необходимость его переустройства на новых основаниях. Для трансформации созданного мира Урсула Ле Гуин обращается к разработке и изучению вымышленной истории Земноморья. Поскольку каждое действие каждого конкретного человека влечёт за собой некие последствия, выстраивающиеся затем в линию развития общества в целом, для понимания того, что происходит во вторичном мире в условное «сейчас», соотносимое с моментом реальности читателя, необходимо выстроить историческую перспективу существования вторичного мира. Как образно пишет сама писательница в предисловии к «Сказаниям Земноморья» «чтобы разобраться в текущих событиях, ... пришлось сперва заняться историей и какое-то время провести в Центральном архиве Архипелага». 273

Урсула Ле Гуин рассматривает историю развития общества (реального и вымышленного) как цепь точек бифуркации, в каждой из которых героями принимается решение, задающее направление дальнейшего развития. Задачей писательницы становится определение таких точек, когда тот или иной выбор в конкретный момент прошлого обуславливал дальнейший путь развития социума, и установление причин и следствий тех или иных событий, выборов, законов и установлений. Создавая, дополняя и расширяя историю Земноморья, Урсула Ле Гуин выстраивает цепь событий, приведших к имеющимся результатам, и объясняет возникающие противоречия между изначальной и современной концепциями созданного ею мира посредством различной трактовки одного и того же события разными его участниками, а также через описание значимых событий, не известных ранее читателю.

Выстраивая в логическую последовательность различные события, имевшие значение для развития вторичного мира (как новые, так и те, которые упоминались или изображались в предыдущих произведениях цикла), Урсула Ле Гуин всячески дистанцируется от позиции всеведущего

 $^{^{273}}$ Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе / пер. с англ. И.Тогоевой. СПб.: Азбука, 2020. С.587

автора и берёт на себя роль историка, пытающегося из различных более или менее достоверных текстов (регулярно отмечается ненадёжность источников и наличие «белых пятен» в повествовании) воссоздать целостную картину произошедшего. Всё это призвано создать, с одной стороны, впечатление большей реалистичности, а с другой — подчеркнуть двойственность подобного псевдоисторического нарратива. Писательница постоянно напоминает о том, что это повествование не собственно история, а рассказ о ней, достоверный лишь в той степени, в какой могут быть надёжны рассказчики каждого из составляющих его нарративов).

«Сказания Земноморья» представляют собой сборник достаточно разрозненных историй о судьбах персонажей, живших в описываемом мире в разные эпохи. В «Искателе» повествуется о Тёмных временах (имевших место примерно за 300 лет до происходящих в первых четырёх романах событиях), в частности об истории создания школы волшебников на острове Рок. «Кости Земли» рассказывают о юных годах мага Огиона – учителя Геда, «Тёмная Роза и Диамант» - история любви, которая могла бы «случиться на островах Земноморья в любой момент в течение последних двух – трёх веков ... ибо любовь не знает пределов ни во времени, ни в пространстве». ²⁷⁴ Рассказ «На верхних болотах» соотносится с шестью годами пребывания события, Верховным Геда Магом, a В «Стрекозе» описываются происходившие через несколько лет после описанных в «Техану», и вводятся персонажи и идеи, имеющие ключевое значение для дальнейшего развития описываемого мира.

Общей чертой всех историй, входящих в «Сказания Земноморья», является наличие главных героинь, воплощающих различные женские роли во вторичном мире. Урсула Ле Гуин отмечает, что традиционно женские ролевые модели не представляют интереса для истории как реального, так и вымышленного мира и женщины не становятся, как правило, главными

 $^{^{274}}$ Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе / пер. с англ. И.Тогоевой. СПб.: Азбука, 2020. С.588

героинями произведений традиционного фэнтези, иерархического по своей природе. Перечисляя такие обычные женские дела, как приготовление пищи, шитьё одежды, поддержание порядка в доме, забота об умирающих и соблюдение похоронных обрядов, писательница подчёркивает, что они рассматриваются обществом как «отнюдь не архиважные проблемы жизни и смерти», и поэтому «вряд ли женским делам суждено стать частью Истории или хотя бы простого повествования. То, что делают женщины, незаметно»²⁷⁵

В эссе «Братство и сестринство» из сборника «Время, занятое жизнью» Урсула Ле Гуин отмечает, что большинство общественных институтов, таких, как Правительство, Духовенство, Армия, Университет, Корпорации имеют иерархическую структуру И основываются на принципах солидарности. Когда же женщины входят в эти институты, они вынуждены действовать мужским правилам результате ПО И В поглощаются иерархической системой, начинают «служить мужским целям и укреплять ценности»²⁷⁶, тогда способы как женские деятельности, взаимодействия с миром и друг с другом так и остаются вытесненными на периферию общества и заключёнными в рамки семьи и дома.

Целью «Сказаний Земноморья» становится художественное осмысление женских ролей в историческом процессе и определение места женщины в мире фэнтези. Урсула Ле Гуин демонстрирует, что в более древние времена женщины наравне с мужчинами обладали магическими способностями, открыто и успешно применяли их, стояли у истоков создания школы волшебства на острове Рок, однако с течением времени женское волшебство стало вытесняться на периферию магического искусства, а в среде волшебников даже стала распространяться мизогиния. Часть героинь «Сказаний Земноморья» выходят за рамки установлений, существующих в описываемом обществе, и отстаивают своё право на традиционно мужские

 275 Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе / пер. с англ. И.Тогоевой. СПб.: Азбука, 2020. С.1077

 $^{^{276}}$ Ле Гуин У. Время, занятое жизнью. Размышления волшебницы /пер. с англ. А.Кубатиева. — М.: Манн, Иванов и Фербер, 2020. С 136

роли, такие как роль волшебника (например, Ириан из рассказа «Стрекоза»). Другие героини не обладают сверхъестественными способностями, так, Гифт (Эмер) из рассказа «На верхних болотах» всю свою жизнь выполняет традиционную роль хозяйки, но сила её натуры и в то же время мягкий, созидательный, женский подход помогает волшебнику Ириотху преодолеть глубокий кризис и возродиться для новой жизни. Героини не совершают зрелищных и масштабных подвигов, но оказывается, что во все времена за судьбоносными событиями в мире Земноморья стоят действия женщин: великого в будущем волшебника Медру спасает женщина по имени Аниеб, а учителем мага Далсе, сумевшего остановить землетрясение, оказывается волшебница Ард. Одним из основных результатов «Сказаний Земноморья» становится утверждение значимости женской роли для общей истории вторичного мира и права на включение женской истории в общий нарратив.

В заключительном романе о Земноморье – «На иных ветрах» предстаёт целая галерея женских образов. Разные этнически, не похожие друг на друга по возрасту, темпераменту, внешности, социальному положению, героини образуют общность, целостную демонстрируя способность К взаимопониманию и выступая на равных с мужчинами. Силу женской коалиции и её принципиально иной характер ощущает король Лебаннен, посещающий женскую каюту во время путешествия на остров Рок. Героини символизируют новую силу в меняющемся мире Земноморья, это другая сила и другая правда. Результатом феминистического пересмотра Земноморья становится обретение женскими персонажами равного с мужчинами права на магию, но в то же время утверждение ценности и значимости традиционных женских форм деятельности.

Ключевым становится свободный выбор героини: Тенар на определённом этапе жизненного пути выбирает роль жены фермера; Ириан – овладение магическим знанием и раскрытие своей подлинной сущности; Техану – путь дракона. Важнейшей в этих различных женских путях становится свобода выбора, связанная со смелостью понять и проявить

собственную сущность. Неслучайно Сессеракх вначале завидует именно Ириан, женщине – дракону, называя её бесстрашной. Страх собственного проявления испытывает и Тенар, привыкшая скрываться за социальными ролями; и Сессеракх, прячущаяся за многочисленными причудливыми покрывалами; и Техану, не верящая до последнего в свою особую силу. Все они к концу повествования проявляют себя иначе, чем ожидают другие маскулинным персонажи, привыкшие К принципам построения функционирования общества. Если герои обретают собственную идентичность прежде всего посредством следования своему инициальному пути и направления деяния в окружающий мир, то героини – посредством смелости в осознании и утверждении своей инаковости.

В этом, несомненно, проявляется следование философии феминизма и её образное осмысление Урсулой Ле Гуин. Писательница утверждает иной путь женщины, на котором она предстаёт как Другой для традиционного общества. Это осмысление женщины как Другого и стремление включить её в мир героического фэнтези на равных с мужскими персонажами влечёт за собой и изменения некоторых мифопоэтических оснований, в частности трактовки хтонических сил в рамках цикла о Земноморье. По мнению А.Ф. Лосева, подробно изучавшего хтонизм (от греч. $\chi\theta\omega\nu$ «земля, почва»), данный вид мифологических представлений характерен для раннего этапа развития мифологии и соответствует матриархату, при котором социальные связи содержанием. 277 биологическим В процессе наполнены социальноэкономического становления общества (от собирательско-охотничьего к производящему хозяйству) происходит развитие хтонизма, принимавшего такие формы, как фетишизм, преанимизм и анимизм, функциональный хтонизм, тератоморфизм. Важнейшими качествами хтонической мифологии, опиравшейся на социальные практики и представления эпохи матриархата, являются: восприятие окружающего как живого. движимого мира

-

 $^{^{277}}$ Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян/Сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1996. 975 с.

непонятными слепыми силами; его беспорядочность, дисгармоничность; земля как начало и конец всякой жизни, основной источник силы, пребывающий в постоянном самопротивоборстве. Переход от матриархата к патриархату (связанный с первичным разделением труда на скотоводство и земледелие, последовавшей гибелью общинно родовой формации рабовладельческого зарождением классового строя) знаменуется становлением героической мифологии, многие сюжеты которой связаны с победой героев над древними хтоническими силами и существами.

Начиная с первого романа цикла о Земноморье важнейшим условием вторичного мира выступает баланс космических существования хтонических сил. Магия Земноморья предстаёт как космическое, нематериальное явление, вызываемое посредством силы духа и внутреннего волшебника, напряжения тогда как В противовес ей существуют деструктивные тёмные хтонические силы, разрушающие установленный баланс мира, и поэтому потенциально опасные для героев. Так, обращение Геда к древним силам, хтонический характер которых маркируется тем, что они появляются из земли (разлома в земле), влечёт за собой катастрофу. Адепты древней магии коварны и враждебны по отношению к герою (Серрет, Бендереск), а один из предметов их поклонения – древнейший и обладающий необыкновенной мощью, но подавляющий волю человека чёрный камень. Образ магического чёрного камня отсылает к многочисленным артефактам эпохи фетишизма: чёрный камень в храме Ареса на Понте, Дельфийский Омфал – Пуп Земли, а также почитание богов в виде камней, упоминаемое у Павсания примеры. Признавая необходимость многие другие существования различных сил, Урсула Ле Гуин сохраняет разделение на Я – Другой, где Другой должен оставаться в своих границах.

Важный хтонический образ, появляющийся уже в «Волшебнике Земноморья», но получающий иную трактовку в поздних произведениях, — дракон, поскольку любая змеевидность («...гигантская пасть дракона, очень

похожая на пасть любой мелкой ящерки, ...»²⁷⁸) указывает на близость к земле и символизирует силы стихийного смешения добра и зла. Исследователи указывают на то, что мифы о героях — драконоборцах, легшие затем в основу многих сюжетов фэнтези и волшебных сказок, являются свидетельством борьбы новой патриархальной культуры с хтонизмом.

В начальной трилогии о Земноморье писательница развивает образы драконов в соответствии с традицией, заложенной ещё во «Властелине колец» Дж.Р.Р. Толкина и опирающейся, в свою очередь, на традиции европейского фольклора и литературы: «Драконы, как известно, воруют золото и драгоценности у людей, у эльфов, у гномов – где и когда только могут – и стерегут свою добычу до конца жизни (а живут драконы фактически вечно, если только их не убъют), но никогда не попользуются даже самым дешёвым колечком. Сами они сделать не способны ровно ничего, даже не могут укрепить какую-нибудь чешуйку в своей броне»²⁷⁹

В соответствии с этой традицией драконы в первых книгах о Земноморье предстают как древние существа, наделённые необычайной мудростью (поскольку язык созидания для них родной), но не способные к созидательной деятельности, враждебные по отношению к людям, опасные, лживые и весьма падкие на сокровища и драгоценности. Несмотря на такой традиционный подход, У. Ле Гуин уже в «Волшебнике Земноморья» трансформирует характерные для жанра фэнтези взаимоотношения между хтоническим (матриархальным) драконом и космическим (патриархальным) героем — драконоборцем. Если традиционно культурный герой, черты которого, как правило, носит герой фэнтези, побеждает дракона в схватке, тем самым утверждая победу космического начала над хаосом, то в мире Земноморья «повелитель драконов» — это тот, с кем драконы будут разговаривать. Противостояние не предусматривает прямого поединка и

²⁷⁸Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе / пер. с англ. И.Тогоевой. СПб.: Азбука, 2020. С. 968

 $^{^{279}}$ Толкин Дж.Р.Р. Хоббит, или туда и обратно// Толкин Дж.Р.Р. Сочитения: В 3 т. Т. 1/ Пер. с англ. Н. Рахмановой. М.: ТЕРРА, 2003. С.57

победы/уничтожения, но предполагает диалог, а герой должен быть способен встать на один уровень с драконами, являющимися носителями истинной речи и тем самым естественной частью самого мира.

Во второй книге цикла – «Гробницы Атуана» сохраняется оппозиция между хтоническим и космическим. Хтоническое получает подробное Гробницы Атуана (многокилометровые описание ЭТО лабиринты, пролегающие под землёй) и культ поклонения Древним силам земли, требующий от своих адептов полного самоотречения, вплоть до смены имени, и связанный с жестокими ритуалами, имитирующими человеческие жертвоприношения. В полном соответствии со связью между хтонической мифологией и эпохой матриархата служительницами Древних сил земли являются исключительно женщины, а хтонический характер религии Атуана подчёркивается тьмой, царящей в лабиринтах и полным запретом на использование света в них. Служители древнего культа противопоставлены НО герою-протагонисту, успешное завершение подвига взаимодействием с героиней – жрицей Арой, однако требует от неё полного отречения от религии Древних сил земли и принятия новых (космических) ценностей, что воплощается в возвращении героини к своему изначальному имени Тенар и бегству с Атуана.

В третьем романе – «**На дальнем берегу**» герои предпринимают путешествие в мир смерти, который, исходя из своего положения в недрах земли, должен принадлежать области хтонического, но рисуется как бледная тень мира земного, дающая надежду на некую вечную полу-жизнь. Причиной дисбаланса в Земноморье становится устранение границы между земным и посмертным мирами, произошедшее в результате действий волшебника Коба, «классическую» обретения собственного применившего магию ДЛЯ бессмертия. Новым для мира Земноморья становится обращение хтоническим силам как союзникам и помощникам. В качестве союзников выступает как стихия океана, жители которого спасают героев во время их путешествия, так и драконы. Герои вспоминают такие события древности,

как поединок великого героя Эррет-Акбе с драконом Ормом, в результате которого оба погибли. Потомок же величайшего дракона Орма — Орм Эмбар объединяет свои усилия с Гедом (наследником линии героев) ради восстановления нарушенного мирового порядка. Однако молодой дракон погибает, а после совершения героями подвига на помощь им приходит дракон Калессин — Старейший, образ которого максимально амбивалентен: неизвестен его пол и возраст, непонятно, улыбается он или нет. Калессин, древний, как сам мир, обладает способностью видеть подлинные сущности людей и событий, а его поведение напоминает манеру философа, наблюдающего за окружающим.

В четвёртом романе «**Техану. Последнее из сказаний о Земноморье**», обращаясь к целенаправленному пересмотру, ревизии созданного ранее вторичного мира, Урсула Ле Гуин делает шаг на пути от патриархальных структур к матриархальным. Герои-антагонисты в романе — мужчины, а Гед лишается своего волшебного могущества и героизма, становясь обычным человеком, в результате чего не способен противостоять силам зла. В то же время драконы и люди начинают рассматриваться как изначально единый народ, разные ипостаси когда-то единого целого.

В образе Тенар соединяются противоположные начала и различные социальные роли: жрица, жена, мать, хозяйка. Способность противостоять антагонистам героиня черпает из своего прошлого опыта, связанного со служением древним хтоническим силам, возрождая в себе частицу личности Ары. Героиня обретает силы в хозяйственных делах, в частности в работе на земле, открывает собственную сексуальность, а также такую грань своей личности, как неистовство, способность постоять за себя с помощью силы. Важным выводом становится то, что теневая/хтоническая часть героини так же важна, как и светлая. Однако подлинным спасителем героев выступает в финале романа именно хтоническое существо — дракон Калессин, прилетающий по зову искалеченной девочки Техану и спасающий героев от неминуемой гибели.

В рассказах цикла «Сказания Земноморья» исследование женского начала и его взаимодействия с мужским реализуется Урсулой Ле Гуин посредством обращения к многочисленным хтоническим символам и мотивам. Происходит построение новой основы магии Земноморья. Древняя хтоническая, женская магия издревле противостоит в описываемом мире магии космической, представляющей собой упорядоченное, мужское начало. Однако писательница последовательно обращается ко всё более древним временам существования Земноморья, воссоздавая процесс вытеснения женщин из области магического искусства, и в то же время создавая альтернативную хтоническую основу существования мира.

В повести «Искатель» сила главного героя Медры состоит в способности чувствовать недра земли и искать там месторождения киновари. Благодаря помощи своей союзницы Аниеб, сила которой также связана с землёй, герой обретает способность противостоять антагонисту — злодею Тинаралу, волшебнику мерлиновского типа, гибнущему в итоге под мощью земли. Сам Медра впоследствии проходит сквозь подземные лабиринты, спасаясь от смертельной опасности, и именно там обретает новые силы.

Земля выступает в «Искателе» как одушевлённое существо, герой обращается к ней с мольбой, и она приходит на помощь в минуты жесточайшего кризиса, даруя возможность для восстановления гармонии в мире: «Медра огляделся. Это был тот же склон холма над ручьём, куда он тогда привёл Тинарала — и Аниеб, мысленно ощущая её присутствие. Вон там, буквально в двух шагах, тот шрам на поверхности земли, та печать, которую ещё не скрыли зелёные травы лета.

- О Мать-Земля, сказал он, стоя на коленях, откройся, впусти меня!
 Он положил руки на тот шрам, но в руках его больше не было силы.
- Впусти меня, Мать-Земля! прошептал он на том языке, который был столь же древен, как сам этот Холм. И вдруг земля содрогнулась и слегка приоткрыла свою уже начавшую затягиваться рану.

Медра услыхал над головой пронзительный крик орла. Вскочил на ноги

и ... бросился в темноту.» 280

В рассказе «Кости земли» посредством древней хтонической магии волшебнику Далсе удаётся остановить землетрясение, для чего он вынужден напрямую слиться с землёй, пожертвовав собой и укрепив собственным телом её плоть. К тому же оказывается, что его учителем была женщина, передавшая Далсе эти древние знания.

Главная героиня рассказа «Стрекоза», — Ириан обнаруживает в себе не только способность к магии, но и двойственную сущность, поскольку может свободно превращаться из человека в дракона.

В рассказе «**На верхних болотах**» крайне важен топос болот, где разворачивается действие, а исцеление волшебника Ириотха становится возможным благодаря помощи и влиянию обычной деревенской женщины по имени Гифт, предстающей в ипостаси хозяйки.

В романе «На иных ветрах» происходит окончательное разрушение мироустройства Земноморья. Такие изначальной системы противопоставления, жизнь/смерть, космическое/хтоническое, как мужское/женское, осмысляются как грани единого целого. Демонстрируется необходимость разрушения созданной человеком системы мироустройства, поскольку она не соответствует природному миропорядку. Герои представители различных верований и магических практик Земноморья собираются писательницей вместе для того, чтобы в их диалоге произошло сопряжение и объединение в единую непротиворечивую конструкцию различных точек зрения. Важнейшую роль в заключительном романе играют драконы – хтонические существа, воплощающие в тоже время ветер, полёт и свободу, и помогающие Земноморью вернуться к своим древним основам. Герои выясняют, что драконы и люди представляли раньше единый народ, пути которого затем разошлись в связи с тем, что они выбрали различные ценности и жизненные приоритеты: «Давным-давно люди и драконы были

 $^{^{280}}$ Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе / пер. с англ. И.Тогоевой. СПб.: Азбука, 2020. С. 663

одним народом и говорили на одном языке. Однако в итоге <...> они решили расстаться и дальше следовать различными путями. Это соглашение было названо Ведурнан. <...> люди отправились на восток, драконы — на запад, <...> Люди отказались от знания Древнего Языка, но обрели различные умения и ремёсла, а также владение всеми рукотворными вещами. Драконы же отказались от всего этого, однако сохранили для себя истинную речь». Драконы становятся символом иного, альтернативного пути развития, а центральным в их образе — не только мудрость, но и истинная, безграничная свобода.

У. Ле Гуин, таким образом, обращаясь к образам хтонической мифологии на всём протяжении работы над циклом о Земноморье, меняет характер их трактовки, что напрямую связано с возрастающей значимостью феминистской проблематики. Если в первых романах хтонические силы выступают в качестве противостоящих протагонистам беспорядочных и опасных сил, то постепенно трансформируются в союзников, а затем и в одну из основ существования вторичного мира.

Можно сказать, что в развитии мира Земноморья У. Ле Гуин идёт в направлении, противоположном хронологическому развитию античной мифологии: от героической мифологии патриархата (герой, побеждающий древние силы) к хтонической мифологии матриархата, что сочетается с усилением значимости женских персонажей в изображаемом мире. Однако следует отметить, что такое движение не влечёт изменения социального устройства вторичного мира по пути матриархата, например, установления приоритета кровно-родственных связей, общины над индивидуумом, или возвращения к общинно-родовому строю. Обращение к хтоническим образам помогает выделить и переосмыслить патриархальные основания, имплицитно содержащиеся в жанре фэнтези, однако дальнейшее развитие вторичного мира предполагается У. Ле Гуин на основе обращения к более древним пластам мифологии, но переосмысленным через призму индивидуального сознания.

4.2.3. Изменение роли эпических героев – воинов

Ещё один важный аспект трансформации канона героя фэнтези в творчестве Урсулы Ле Гуин связан с изменением роли эпических героев воинов. Если у Дж.Р.Р. Толкина такие герои, как Арагорн занимают одно из центральных мест в произведении, у Урсулы Ле Гуин происходит постепенное вытеснение типа героя – воина из произведений. Юношеское стремление Геда стать великим героем – волшебником оборачивается трагедией, и в дальнейшем он основывает своё могущество на внутренней силе духа, а не на физической силе и военной доблести. Лебаннен представляет собой образ истинного короля, воина и правителя, однако его подвиг оказывается не связан с военными успехами, а опять-таки опирается на силу духа и мудрость, обретённые во время испытаний. Интересно, что писательница обращается к канону эпического фэнтези при изображении исторического и легендарного прошлого Земноморья. В тексте встречаются упоминания и рассказы о великих героях древности, таких, как воин, волшебник и правитель Эррет-Акбе. В то же время Урсула Ле Гуин целенаправленно и методично показывает, что эпические герои и их подвиги остались в прошлом, тогда как в настоящем опора на силу является бесперспективной и разрушающей, а решение возникающих проблем требует иного подхода. Если в цикле о Земноморье можно говорить о том, что образы эпических героев подвергаются некоторой трансформации, то в позднем Западного цикле «Легенды побережья» демонстрируется полная нежизнеспособность подобных персонажей. Такие герои, как Канок, Дезак, Явен, образы которых построены в полном соответствии с каноном воина и правителя, оказываются бессильны перед злом несмотря на то, что они сильнее и доблестнее своих противников. Вся система мира Западного побережья указывает на невозможность победить зло с помощью физической силы, и герои – воины обречены на гибель.

В качестве одной из характерных черт жанра фэнтези многими

исследователями называется специфика героя, который обладает необычайными способностями, выделяющими его ИЗ ряда других персонажей, в частности А.Д. Гусарова использует термин «иррациональный Дар»²⁸¹. В первых романах цикла о Земноморье герой – протагонист (Гед) обладает таким иррациональным даром – магическими способностями и использует их при прохождении испытаний. Другие центральные персонажи, если и не обладают волшебными способностями, то выделяются среди окружающих своим положением, воспитанием и способностями (Ара/Тенар – жрица гробниц, а Аррен/Лебаннен – наследник престола). В поздних произведениях У. Ле Гуин не только отказывается от традиционного иерархического движения героев, но и лишает их «иррационального Дара» (Гед теряет свои способности в схватке с Кобом), Тенар в молодости отказалась от обучения магии, а Техану не может использовать свою драконью сущность для противостояния врагам. В поздних романах результат обладающими достигается совместными усилиями героев, не сверхъестественными способностями, НО являющимися сильными личностями и ярко выраженными индивидуальностями. Обладатели же фэнтези традиционного ДЛЯ жанра магического дара оказываются посрамлёнными и побеждёнными, либо вынужденными признать свои ошибки (Мастер Заклинатель в последнем романе). В то же время центральные герои обретают явные черты Другого: искалеченная девушка Техану, с детства бывшая изгоем в деревенском обществе, оказывается драконом; двойственной природой дракона и человека обладает Ириан; Тенар сочетает в себе знания и силу как народа каргов, так и жителей центрального архипелага; Олдер – простой латальщик, видящий странные сны, однако, благодаря силе его любви к умершей жене, именно он оказывается способен привести героев в сумеречную страну и разрушить каменную стену. Героям поздних романов Урсулы Ле Гуин, несмотря на череду побед и подвигов,

 $^{^{281}}$ Гусарова А.Д. Формула фэнтези (Принцип героя)// Проблемы детской литературы и фольклор: сб. науч. тр. Петрозаводск, 2004

совершённых в прошлом, достаточно сложно полноценно существовать в имеющемся социуме, не скрывая при этом своих способностей. Даже король Лебаннен и принцесса Сессеракх чувствуют себя одиноко и несвободно.

В «Легенды Западного побережья» цикле писательница последовательно следует тенденции лишения вторичного мира магических характеристик, поскольку хотя магия ещё существует, но уже не может способствовать развитию Западного побережья. Урсула Ле Гуин значительно трансформирует канон фэнтези и, хотя некоторые герои открывают в себе сверхъестественные способности, подлинная инициация связана отнюдь не с магией. Читатель понимает, что когда-то раньше описываемый функционировал по законам магии и волшебства, но в настоящее время в нём присутствуют лишь отголоски магического, не способные существенным образом повлиять на развитие событий. В рассматриваемом усиливается доля фантастического в том виде, как это понимал Ц. Тодоров, противопоставлявший фантастическое чудесному (миру волшебной сказки), где сверхъестественная природа происходящего не вызывает сомнений, и называвший базовыми чертами фантастического неоднозначность трактовки события, возможность одновременно мотивировать его сверхъестественными и реальными причинами²⁸². Особенно ярко это проявляется в романе «Голоса», где кульминационный момент возрождения разрушенного фонтана и произнесения пророчества позже объясняется вполне реалистично. Следует также отметить, что одной из характеристик фантастического дискурса является, по мнению Ц. Тодорова, повествование от первого лица, и именно я-нарративная стратегия используется в «Легендах Западного побережья».

Самодостаточный мир Западного побережья, построенный в соответствии с основными принципами эпического фэнтези, оказывается вместе с тем немагическим пространством, в котором появляются локусы фантастического. Выход за границу обыденного в сферу сверхъестественного становится обязательным для становления героя, но в то же время ожидаемое

_

²⁸² Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Перев. с фр. М., 1999.144с.

в рамках жанра обретение необычайных способностей является ложным ходом на пути развития персонажа. Ожидания читателей обманываются, и оказывается, что сверхъестественные способности неоднозначно трактуются, являются бесполезными или вовсе отсутствуют у главных героев. Каждый из них находит свою сверхспособность, которая, однако, не связана с волшебством и магией, напротив, Урсула Ле Гуин переводит необычайное в символический план, показывая, что талант, скрытый в каждом человеке, и есть настоящее чудо и сверхсила.

На протяжении большей части романа «Проклятый дар» читатель подготавливается (с помощью истории Слепого Каддара, рассказов о Каноке, описания трудностей Оррека, конфликта с Огте Драммом и трагической смерти Меле) к тому, что в конце произведения главный герой обретет власть над своим даром, отомстит врагам и установит порядок в Верхних землях. Однако оказывается, что Оррек не обладает магическим даром, и его способности находятся в рамках мира обыденного — это талант поэта, а становление героя связано с выходом не только за границы топоса Верхних земель, но и символически за границы чудесного. В то же время поэтическая деятельность Оррека также рубежна: она не принадлежит сфере волшебного, но и не является обыденной, и в следующих книгах показывается, как с ее помощью осуществляется поистине чудесное воздействие на людей и события (В «Голосах» Оррек силой своего слова практически бескровно разрешает конфликт между захватчиками и порабощенным народом, а в «Прозрении» книга Оррека меняет судьбу другого героя — Гэвира).

В романе «Голоса» необычайное связано с образом погруженной во тьму пещеры оракула, где обладающие даром прорицания люди способны услышать пророчества, являющиеся ответом на животрепещущие вопросы. Символически тьма пещеры соотносится с человеческим подсознанием, хранящим то, что скрыто от разума. Героиня открывает в себе способности общения с оракулом, однако последующим событиям даётся двойная мотивировка (также можно провести параллель с творчеством романтиков):

смысл пророчества меняется в зависимости от воспринимающей личности. Задачей героини становится не углубление в тьму пророчеств, а поиск точек соприкосновения между двумя народами ради сохранения дальнейшего развития. Чудесное, иррациональное, ассоциирующееся с образе подсознанием, воплощается В пещеры оракула, тогда рациональное, обыденное и осознанное – в доме и дворе Галваманда. Однако ни то, ни другое пространство не идеальны: город находится в запустении под гнетом захватчиков, но в то же время тьма пещеры безмолвна, пророчества неоднозначны, а способность общения с оракулом не зависит от воли человека. На границе этих противопоставленных топосов находится комната с библиотекой, являющаяся подлинным пространством силы для Мемер, обретающей функцию медиации, посредничества между мирами. Истинное призвание героини – не только изучение древнего наследия, но и передача знаний другим людям.

В романе «Прозрение» повествование строится на основе хронотопов дороги и чужого мира, а путь становления героя представлен в виде реального путешествия, во время которого происходит неоднократное преодоление как социальных, так и личных границ. Индивидуальная трагедия становится толчком к началу движения героя, в результате которого он выходит за рамки своей социальной роли (раб), затем поступательно проходит сквозь ограничения различных социальных моделей (общины беглых рабов, первобытная жизнь племён болот), а также расширяет границы собственных возможностей. Урсула Ле Гуин и здесь подводит своего героя, ДВУМЯ необычайными способностями обладающего (видеть будущего и запоминать различные тексты), к выбору в пользу жизненной стратегии, связанной с созиданием культуры, тогда как уводящая в иные миры способность прозревать будущее влечёт за собой отказ от реальности. Истинной жизнью становится не мир чудесного, а мир текста, объединяющий как временные, так и пространственные пласты.

В связи с характерными для позднего творчества Урсулы Ле Гуин

тенденциями феминизации вторичного мира, а также наделения героев чертами пограничности и медиальности, следует обратить отдельное внимание на образ Грай. Героиня присутствует во всех трёх романах цикла «Легенды Западного побережья» и играет важнейшую роль в жизни других персонажей, являясь, вместе с тем, и своеобразным воплощением идеальной героини. Грай Барре – подруга детства Оррека, впоследствии ставшая его женой и спутницей, именно она оказывает огромное влияние на становление Мемер Галва. Грай встречает в заключительном романе Гэвира в доме уже известного поэта Оррека Каспро и сразу внушает доверие маленькой девочке Меле. Однако, если другие герои трилогии говорят от первого лица, представляя перед читателем весь свой путь взросления и становления, Грай всегда предстаёт через призму восприятия других героев. Появляясь в самой первой сцене романа «Проклятый дар», героиня на протяжении всего повествования поддерживает и направляет других героев, оставаясь, однако, всегда немного в тени других центральных персонажей. Грай остаётся отчасти загадкой и для многих героев, и для читателя, которым она поначалу воспринимается как воплощение архетипа спутницы. Героиня обладает особой магической способностью – призывать животных, то есть может понять любое живое существо и позвать его к себе. Но все жители Верхних земель понимают и используют свои дары на самом примитивном, практическом уровне, и родственники Грай, обладающие этим даром, используют его, помогая охотникам выманивать зверей из леса, сама же героиня уже в детстве с уверенностью говорит, что не будет использовать свой дар для охоты. Рассказывая о Грай, Оррек отмечает её способность к особому видению, в результате которого она замечает и понимает то, что не видят и не осознают другие: «У неё был совершенно непредсказуемый ход мыслей; она видела мир так, как видят мыши, или кошки, или моя мать, - и всё сразу, одновременно. А потому её мир казался мне непостижимо сложным. Она не защищала собственное мнение ещё и потому, что в душе её уже как бы жило несколько противоборствующих мнений почти обо

всём на свете. Но если она принимала решение, сбить её с пути было невозможно.»²⁸³ То есть именно Грай уже с детства обладает именно той способностью к максимально широкому видению, совмещающему различные точки зрения, которой достигают герои-рассказчики в результате своего долгого пути. Её способ видеть мир — и есть цель, идеал, который стоит перед другими героями.

Таким образом, Урсула Ле Гуин на протяжении своего творчества поступательно и целенаправленно трансформирует канонический образ героя фэнтези по целому ряду направлений: этнически, гендерно, социально (изменяется роль и значимость эпических героев-воинов). Герои поздних произведений зачастую лишаются специфических магических способностей, «иррационального дара». Ключевую роль в их становлении играет преодоление ими различных границ: собственного сознания, общественных стандартов, социальных ролей, культурных и религиозных традиций и т. д. Урсула Ле Гуин последовательно трансформирует образы главных героев в направлении от Я к Другому, выделяемому этнически, гендерно (женщина Другой) и культурно, а важнейшим качеством, приобретаемым как протагонистом, становится способность к видению мира, сопрягающему различные точки зрения.

 $^{^{283}}$ Ле Гуин У. Легенды Западного побережья. СПб.: Азбука, 2017. С.41

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В современном литературоведении продолжается осмысление феномена фэнтези, чему способствует как относительная молодость жанра, так и его специфика. Синтезируя и развивая черты различных канонов, выступающих в качестве его генетических основ, фэнтези характеризуется подвижностью и динамичностью своей жанровой модели, а также тенденцией к постоянному расширению. Это обуславливает как актуальность изучения проблемы жанрового канона, так и продуктивность рассмотрения фэнтези в динамике его развития.

Особое место в исследовательской парадигме занимает специфики персонажей. Фэнтези как жанр в значительной степени опирается на миф (Дж. Р.Р. Толкин говорил о стремлении создать мифологию для Англии) и сказку. Из мифа наследуется структура инициального обряда, трансформирующаяся В квест, a сказочная традиция обуславливает использование героев-функций, выполняющих определённую развитии сюжета, в результате чего персонажи зачастую представляют собой архетипы, а их изучение сводится к каталогизации и узнаваемые систематизации. В то же время для фэнтези крайне важна психологическая достоверность при построении характеров, в результате чего характерной образах чертой жанра становится сочетание типичности (или архетипичности) с психологической достоверностью. В связи с этим важным представляется, в частности, рассмотрение персонажей фэнтези через призму их мифопоэтической основы, что позволяет выявить долю архетипического и индивидуально – психологического в образах главных героев.

Характерная черта творчества Урсулы Ле Гуин — опора на самый широкий круг предшественников (европейский романтизм и реализм, русская литература XIX века, модернистская литература, восточная философия и др.). Входя в литературу в период Новой волны, писательница в своих фэнтезийных произведениях опирается в первую очередь на английскую

традицию фэнтези, оформившуюся в виде канона в творчестве Дж.Р.Р. Толкина, однако развивает её посредством постоянного расширения границ жанра, что в целом свойственно рассматриваемому периоду развития американской литературы. Для литературного процесса США середины ХХ века характерно расширение тематики за счёт осмысления достижений гуманитарных дисциплин, влияние восточной философия и отклик на актуальную социально-политическую повестку. С другой стороны, опора на широкий круг предшественников, у которых Урсула Ле Гуин творчески заимствует различные стилистические приёмы, психологизм, проблематику и др., обуславливает тот факт, что её произведения зачастую выходят за рамки фантастической литературы²⁸⁴ и создают два аспекта рассмотрения (в контекстах жанровой модели и общелитературного процесса). Это ставит творчество Урсулы Ле Гуин немного особняком в ряду писателей-фантастов и зачастую требует использования двойной оптики (фантастическое общелитературное). Также и с общелитературным влиянием: колоссальное воздействие на развитие литературного процесса, Урсула Ле Гуин создаёт не жёсткие рамки нового канона фэнтези, а задаёт много векторов развития жанра, влияние которых можно проследить не только в творчестве таких разных писателей, как, например, Дж. Роулинг и Т. Пратчетт, Н. Гейман и Дж. Мартин, но и за пределами фантастической литературы (М. Этвуд, Д. Митчелл, З. Смит и многие другие)

Опираясь на протяжении всего своего творчества на канон высокого эпического фэнтези, созданный Дж.Р.Р. Толкином, Урсула Ле Гуин в то же время расширяет и трансформирует его. Писательница неизменно сохраняет детальную проработку вторичного мира; развивает такие характеристики, как лингвоцентризм и текстоцентричность; опирается на заложенную Дж.Р.Р. Толкином базовую дихотомию добра и зла, но углубляет её, привнося в

_

²⁸⁴ Именно этот факт вызывает критику некоторых поздних произведений писательницы (в частности, романов «Техану» и «На иных ветрах» цикла о Земноморье) со стороны любителей фантастической литературы.

фэнтези идеи восточной философии, в частности даосизма, и философии ненасилия. Писательница впервые делает главного героя фэнтези темнокожим, создаёт образы юного мага И школы волшебников, пересматривает роль женских персонажей и наполняет свои романы феминистской проблематикой. В произведениях писательницы нет многочисленных фэнтезийных pac, подробно разрабатываются и НО описываются различные этносы и культуры антропоморфного фэнтезийного мира, а также осмысляются и получают зримое воплощение идеи теории К.Г. Юнга. В поздних произведениях, в частности в цикле «Легенды Западного побережья», Урсула Ле Гуин не только продолжает феминизацию вторичного мира и образное осмысление проблем маскулинного общества, но и существенно уменьшает долю волшебного и магического во вторичном мире, а также изменяет канон героя, вплоть до лишения персонажей сверхъестественных способностей.

Творческая эволюция Урсулы Ле Гуин происходила в русле жанровых изменений фэнтези, которые, в свою очередь, соотносятся с общими тенденциями развития литературного процесса. Для фэнтези 1960-1970 годов характерно в целом стремление к расширению сложившегося канона и художественному осмыслению новых сфер научной и культурной жизни, таких, как философия, социология, антропология, этнография. Урсула Ле Гуин, несомненно, внесла огромный вклад во введение в фэнтези культурологической проблематики. В соответствии с тенденциями новой волны фантастики, основной конфликт в произведениях писательницы разворачивается не между добром и злом, а вокруг нарушения баланса, равновесия во вторичном мире.

В развитии фэнтези можно выделить две основные тенденции, каждая из которых соотносится с общими направлениями развития литературы XX века. С одной стороны – это обращение к мифологическим, архетипическим сюжетам и образам, ремифологизация, явление, характерное для литературы XX века (появление романа-мифа). Мифопоэтика – одна из

фундаментальных основ литературы фэнтези, и развитие жанра связано не с наличием или отсутствием, а с переосмыслением, иногда неожиданным, мифологических образов. Все авторы, работающие в жанре фэнтези, используют и трансформируют в своих произведениях те или иные мифологемы.

Урсула Ле Гуин В своих произведениях активно использует мифопоэтические основы, в частности, схему мифологического путешествия героя, которую трансформирует исходя из стоящих перед ней задач. С помощью реального и символического путешествия герои проходят свой путь инициации, а центральную роль для развития сюжета и формирования характеров играет пограничная ситуация. Однако герои произведений Урсулы Ле Гуин так и остаются в пограничном положении – между различными культурами и между миром реальности и текста, а его главной функцией становится постоянное преодоление границ: сначала как путь личностного становления, а затем – для созидания иного, гармоничного пространства. Основой образов главных персонажей ранних произведений Урсулы Ле Гуин (первые романы цикла о Земноморье) является архетип культурного героя, а поздних (цикл «Легенды Западного побережья») - поэта. И культурный герой и поэт выступают как фигуры, параллельные демиургу, поскольку осуществляют деятельность по космизации мира: культурный герой стремится к восстановлению баланса и гармоничного устройства человеческого мира, а поэт – к пересозданию и созиданию мира в иной, текстовой реальности. Поэт выступает хранителем памяти коллектива (культурной памяти) и тем самым несёт бессмертие.

Обращение Урсулы Ле Гуин к мифопоэтике представляет собой динамический процесс, в котором архетипические и мифологические основы сочетаются с психологической разработкой образов героев. В зависимости от стоящих перед писательницей задач, направленных в первую очередь на решение актуальных вопросов современности, Урсула Ле Гуин обращается к различным пластам мифологии, например, архаизация мифологии

соответствует феминизации вторичного мира.

Другая тенденция эволюции фэнтези становится значимой начиная с периода Новой волны и обусловлена тем, что авторы конца XX – начала XXI века испытывают в той или иной степени влияние постмодернизма, выражающееся в усилении игровой основы произведений, стремлении к переосмыслению канонов, дегероизации и нивелировании этических установок. Писатели уделяют большое внимание игре с пространством и временем (Д.У. Джонс, Н. Гейман, Р. Желязны и др.), иронически переосмысляют сложившийся канон (Т. Пратчетт, Р. Шекли), отходят от традиционной борьбы добра со злом, уравнивая морально-этические характеристики персонажей и усиливая натуралистичность изображаемого (Дж. Мартин, А. Сапковский, grimdark фэнтези).

Постмодернистское влияние реализуется в творчестве Урсулы Ле Гуин в стремлении к переосмыслению имеющихся канонов, в первую очередь канона героя фэнтези. Писательница последовательно трансформирует образы главных героев в направлении от Я к Другому, выделяемому этнически, гендерно (женщина как Другой), социально ((изменяется роль и значимость эпических героев-воинов) и культурно. Герой – протагонист в поздних произведениях Урсула Ле Гуин не только отказывается от традиционного иерархического движения, но и лишается волшебного дара (Гед), или не обладает магическими способностями (герои «Легенд Западного побережья», где писательница в этой связи использует обман ожиданий читателя). Важнейшим качеством, приобретаемым протагонистом, становится способность к видению мира, сопрягающему различные точки зрения.

В поздних произведениях писательницы возрастает роль исторического дискурса, происходит обращение к постмодернистским идеям о ветвлении истории, роли в ней личности и случайностей, возможностях альтернативного развития.

Урсула Ле Гуин подробно разрабатывает тему травмы, необычайно

актуальную для литературы второй половины XX века, но не получившую ранее развития в рамках жанра фэнтези, последовательно реализуя идею о непоправимости любого совершённого поступка. Зло невозможно исправить, никакое волшебство не может повернуть время вспять, а герой, переживший трагедию, не способен стать прежним, а может лишь найти в себе мужество научиться жить дальше. Если в цикле о Земноморье присутствует глобальная катастрофа мироздания, которую должны предотвратить и исправить герои (ещё один маркер фэнтези), то в «Легендах Западного побережья» она отсутствует, трагедии происходят на уровне конкретной личности или общности людей.

Уделяя значительное внимание трансформации как вторичного мира, который лишается своих магических характеристик, так и образов главных героев фэнтези, Урсула Ле Гуин, между тем, сохраняет во всех своих произведениях чёткую морально-этическую систему координат. На первый план в поздних произведениях выходит герой, взаимодействующий с текстом, что соотносится с образом «чтеца», получившем широкое развитие в литературе XX века.

образом, исследование творчества Урсулы Ле диахроническом аспекте и в контексте жанровых трансформаций фэнтези, позволяет не только выделить черты индивидуального стиля и особенности творческого метода писательницы, но и выявить схожие тенденции и особенности их воплощения в произведениях писателей – современников. Это, в свою очередь, даёт возможность определить новации писательницы, получившие дальнейшее развитие, увидеть изменения, обусловленные литературным процессом, а также проследить тенденции развития и восприятия осмысления современной изменения жанра, И ИМ социокультурной проблематики. Всё это позволяет увидеть специфику решения актуальных социокультурных задач в рамках фэнтези, и очертить, обозначить тем самым границы жанровой модели, что является перспективным направлением для дальнейших исследований.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники:

- Le Guin U. A Wizard of Earthsea [Электронный ресурс]. Режим доступа:
 https://royallib.com/book/le_guin_ursula/A_Wizard_of_Earthsea.html
- 2. Le Guin U.K. Earthsea Revisioned. Origins of Story; on Writing for Children. New York: Simon & Schuster. 1999. pp. 163-180.
- 3. Le Guin U. Gifts Lnd.: The Orion Publishing Group, 2005. 288 p.
- 4. Le Guin U. Powers Lnd.: Orion Publishing Group, 2007. 400 p.
- 5. Le Guin U. Voices Lnd.: Orion Publishing Group, 2007. 384 p.
- 6. Le Guin, U. The Farthest Shore [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://royallib.com/book/le_guin_ursula/The_Farthest_Shore.html
- 7. Le Guin, U. Tehanu The Last Book of Earthsea [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://royallib.com/book/le_guin_ursula/Tehanu_The_Last_Book_of_Earthsea.html
- 8. Le Guin, U. The Tombs of Atuan [Электронный ресурс]. Режим доступа:https://royallib.com/book/le_guin_ursula/The_Tombs_of_Atuan.ht ml
- 9. Ле Гуин У. Волшебник Земноморья / пер. с англ. И. Тогоевой // Ле Гуин У. Волшебник Земноморья. СПб.: Азбука, Азбука Аттикус, 2018. С. 7–178
- 10. Ле Гуин У. Время, занятое жизнью. Размышления волшебницы /пер. с англ. А. Кубатиева. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2020. 256с.
- Ле Гуин У. Голоса / пер. с англ. И. Тогоевой // Ле Гуин У. Легенды Западного побережья. СПб.: Азбука, Азбука – Аттикус, 2017, С.171– 394
- 12. Ле Гуин У. Город иллюзий / Пер. с англ. И. С. Славгородского // Ле Гуин У. Левая рука тьмы: романы, рассказы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 245 418
- 13. Ле Гуин У. Гробницы Атуана / пер. с англ. И. Тогоевой // Ле Гуин У.

- Волшебник Земноморья. СПб.: Азбука, Азбука Аттикус, 2018. С.183 314
- Ле Гуин У. Дочь Одрена / пер. с англ. И. Тогоевой // Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе. СПб.: Азбука, Азбука Аттикус, 2023. С. 1029 1054
- Ле Гуин У. Земноморье, пересмотренное и исправленное / пер. с англ.
 И. Тогоевой // Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть,
 рассказы, эссе. СПб.: Азбука, Азбука Аттикус, 2023. С. 1069 1084
- Ле Гуин У. Краткое описание Земноморья / пер. с англ. И. Тогоевой //
 Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе. СПб.:
 Азбука, Азбука Аттикус, 2023. С. 977 1005
- Ле Гуин У. Левая рука тьмы / пер. с англ. И. Тогоевой // Ле Гуин У. Левая рука тьмы: романы, рассказы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 419 – 684
- Ле Гуин У. На иных ветрах / пер. с англ. И. Тогоевой // Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе. СПб.: Азбука, Азбука – Аттикус, 2023. С. 803 – 976
- 19. Ле Гуин У. На последнем берегу / пер. с англ. И. Тогоевой // Ле Гуин У. Волшебник Земноморья. СПб.: Азбука, Азбука Аттикус, 2018. С.317–512
- Ле Гуин У. Освобождающее заклятье / пер. с англ. И. Тогоевой // Ле Гуин У. Волшебник Земноморья. СПб.: Азбука, Азбука Аттикус, 2018. С.513 522
- Ле Гуин У. Планета изгнания / пер. с англ. И. Гуровой // Ле Гуин У. Левая рука тьмы: романы, рассказы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 137 – 244
- 22. Ле Гуин У. Правило имён / пер. с англ. И. Тогоевой // Ле Гуин У. Волшебник Земноморья. СПб.: Азбука, Азбука Аттикус, 2018. С.523 537
- 23. Ле Гуин У. Прозрение / пер. с англ. И. Тогоевой // Ле Гуин У. Легенды

- Западного побережья. СПб.: Азбука, Азбука Аттикус, 2017, С.395 733
- Ле Гуин У. Проклятый дар / пер. с англ. И. Тогоевой // Ле Гуин У.
 Легенды Западного побережья. СПб.: Азбука, Азбука Аттикус, 2017,
 С.5 170
- Ле Гуин У. Роканнон / Пер. с англ. И. Тогоевой // Ле Гуин У. Левая рука тьмы: романы, рассказы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 5- 136
- 26. Ле Гуин У. Свет домашнего очага / пер. с англ. И. Тогоевой // Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе. СПб.: Азбука, Азбука Аттикус, 2023. С. 1055 1066
- 27. Ле Гуин У. Сказания Земноморья / пер. с англ. И. Тогоевой // Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе. СПб.: Азбука, Азбука Аттикус, 2023. С. 583 802
- 28. Ле Гуин У. Техану / пер. с англ. И. Тогоевой // Ле Гуин У. Книги Земноморья: романы, повесть, рассказы, эссе. СПб.: Азбука, Азбука Аттикус, 2023. С. 417 582
- 29. Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец: Братство кольца: Пролог. Кн. 1 // Толкин Дж. Р.Р. Сочитения: В 3 т. Т. 1/ Пер. с англ. Н. Григорьевой, В. Грушецкого. М.: ТЕРРА, 2003. С. 273 509
- Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец: Братство кольца. Кн. 2. // Толкин Дж. Р.Р. Сочитения: В 3 т. Т. 2/ Пер. с англ. Н. Григорьевой, В. Грушецкого. М.: ТЕРРА, 2003. С. 7 212
- 31. Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец: Возвращение короля: кн. 5, 6; Приложения // Толкин Дж. Р.Р. Сочитения: В 3 т. Т. 3 / Пер. с англ. Н. Григорьевой, В. Грушецкого. М.: ТЕРРА, 2003. 432 с.
- Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец: Две крепости. Кн. 3, 4 // Толкин Дж.
 Р.Р. Сочитения: В 3 т. Т. 2/ Пер. с англ. Н. Григорьевой, В. Грушецкого.
 М.: ТЕРРА, 2003. С. 215 525
- 33. Толкин Дж.Р.Р. Сильмариллион/ пер. с англ. С.Б. Лихачёвой. М.: АСТ,

- 2022. 432c.
- 34. Толкин Дж.Р.Р. Хоббит, или туда и обратно// Толкин Дж.Р.Р.Сочитения: В 3 т. Т. 1/ Пер. с англ. Н. Рахмановой. М.: ТЕРРА, 2003.512 с.

Научно-критическая литература

- 35. Анисимова О.В. Поэтика «Хроник Эмбера» Роджера Желязны. дис. ... канд. филол. наук. СПб, 2010. 179 с.
- 36. Арзуманян С. Н. Эсхатологический характер образа Богини Матери в рассказе Урсулы Ле Гуин «Кости земли». // Yearbook of Eastern European Studies №6/2016 С. 178 189
- 37. Артамонова К.Г. Трансформация жанровых границ литературной сказки и фэнтези в творчестве Дианы Уинн Джонс Автореф. дис ... канд. филол. наук, Москва, 2013. 18с.
- 38. Барашкова А. В. Славянская фэнтези: образно-мотивный ряд: на материале произведений М. В. Семеновой: дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2010. 179 с.
- Баронова Е.В. Дискурс ностальгии в прозе Н. Геймана //
 Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. № 10. С. 83–86
- 40. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / пер. Г.К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX— XX вв.: трактаты, статьи, эссе. М.: МГУ, 1987. С. 387—422.
- 41. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. М., 1979. 151с.
- 42. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. 317 с.
- 43. Бахтин М.М. Формальный метод в литературоведении. М.: Лабиринт, 2000. 640 с.
- 44. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы

- литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
- 45. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. 168 с.
- 46. Беликов С. В. Жанр «фэнтэзи» как объект концептуальносемантического исследования [Электронный ресурс].URL:https://web.archive.org/web/20140429045656/http://www.pgl u.ru/lib/publications/University_Reading/2008/II/uch_2008_II_00002.pdf (дата обращения: 10.08.2021).
- 47. Белокурова С. Словарь литературоведческих терминов. СПб: Паритет, 2007. 320c.
- 48. Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М.: Прогресс, 1991. 176 с.
- 49. Библер В.С. От наукоучения к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. М.: Политиздат, 1990. 413 с.
- 50. Большая российская энциклопедия. Энциклопедический словарь / отв. Ред. С.Л. Кравец. М., 2011. 1579с.
- 51. Бондаренко М. И. Образ Лондона в романе Н. Геймана «Никогде» [Электронный ресурс] // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. № 1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/obrazlondona-v-romane-n-geymana-nikogde (дата обращения: 22.03.2022)
- Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства// Теория литературы.
 Основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод.
 Характер. М., 1962. С. 312 451
- 53. Бреева Т. Н., Хабибуллина Л. Ф. «Русский миф» в славянском фэнтези: монография. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. 184с.
- 54. Васильева Н. И. Фольклорные архетипы в современной массовой литературе: романы Дж. К. Роулинг и их интерпретация в молодежной субкультуре: дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2005. 243 с.
- 55. В поисках границ фантастического: инициация, медиация, трансформация: сборник статей. Вроцлав, 2021. 140 с.
- 56. Винтерле И.Д. Феномен незавершённости в раннем творчестве Дж.Р.Р.

- Толкина и проблема становления концепции фэнтези Автореф. дис ... канд. филол. наук, Нижний Новгород, 2013. 24с.
- 57. Винтерле И. Д. Феномен незавершенности в раннем творчестве Дж. Р. Р. Толкина и проблема становления концепции фэнтези: дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2013. 196 с.
- 58. Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино; пер. с англ. М., 2017. 476с.
- 59. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987. 344 с.
- 60. Гаков В. Виток спирали. Зарубежная научная фантастика 60-70-х годов. М., 1980. 64 с.
- 61. Геннеп А. Обряды перехода. М.: Изд. «Восточная литература» РАН, 1999. 186 с.
- 62. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. О литературном герое. Спб.: Азбука, 2016. 704с.
- 63. Гоголева С.А. Другие миры: традиция и типология жанра фэнтези // Наука и образование. 2006. № 3. С. 85-88
- 64. Гоголева С. А. Философия жанра фэнтези // Природные ресурсы Арктики и Субарктики Жанр «фэнтэзи» как объект концептуальносемантического исследования [Электронный ресурс]. 2014. № 3 (75). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-zhanra-fentezi (дата обращения: 11.08.2021).
- 65. Гончаров В. Л. Русская fantasу выбор пути // Если. 1998. № 9. С. 216.
- 66. Гопман В.Л. Золотая пыль. Фантастическое в английском романе: последняя треть XIX-XX вв. М.: РГГУ, 2012. 488 с.
- 67. Гопман В. Л. Фэнтези // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 1161
- 68. Грейвс Р. Белая богиня. М., 2015. 704с.
- Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. // М.: ГРВЛ.
 1974. 426 с.

- 70. Губайловский В. Обоснование счастья. О природе фэнтези и первооткрывателе жанра // Новый мир. 2002. № 3. С. 174–185.
- 71. Гусарова А. Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики: дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2009. 255 с.
- 72. Гусарова А. Д. Как создается мир фэнтези (к вопросу о требовании психологического правдоподобия в фантастике) // Ученые записки ПетрГУ. 2017. № 1 (162). С. 86–89.
- 73. Гусарова А. Д. Миры русской фэнтези в реальности девяностых. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2018. 200 с.
- 74. Гусарова А.Д. Формула фэнтези (Принцип героя) // Проблемы детской литературы и фольклор: сб. науч. тр. Петрозаводск, 2004
- 75. Делёз Ж. Кино. M: Ad Marginem Press, 2019. 560с.
- 76. Демина А. В. Фэнтези в современной культуре: философский анализ: дис.... канд. филос. наук. Астрахань, 2015. 156 с.
- 77. Дьяконова Е.С. Конструирование единого пространства художественного аномального мира в произведениях жанра фэнтези // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2008. № 1. С. 10–16.
- 78. Дюмезиль Ж. Осетинский эпос и мифология. М.: Наука., 1976. 276с.
- 79. Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н. Древнеиндийская поэтика и её индоевропейские истоки. // Культура и литература древней и средневековой Индии, М., 1979. С. 36-88
- 80. Жаринов Е.В. Фэнтези и детектив жанры современной англоамериканской беллетристики. М.: Флинта, 2018. 202 с.
- 81. Желязны Р. Фэнтези и научная фантастика: взгляд писателя // Мороз и пламя: авт. сб. Рига:Полярис, 1995.- с. 437-444
- Жучкова А.В. Сказка роман, или снова о жанре фэнтези //
 Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2018. № 1. С.
 60 66

- 83. Западное литературоведение XX века Western literary criticism of the XXth century: Энциклопедия /ИНИОН РАН; Гл. науч. ред. Е. А. Цурганова. М.: Intrada, 2004. 560 с.
- 84. Иванова Е. А. Трансформация понятия «герой» в произведениях Джо Аберкромби // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология.
 Журналистика. 2020. Т. 20, вып. 4. С. 478–482.
- 85. Иванова Е. А. Трансформация традиционных персонажей фэнтези в трилогии Джо Аберкромби «Первый закон» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2021. Т. 13, вып. 1. С. 90–98.
- 86. История всемирной литературы. В 9 т. Т.2. / Отв. ред. Х.Г. Короглы и А.Д. Михайлов. М.: Наука, 1984. 672 с.
- 87. Калениченко О. Н. Проблема города и его обитателей в романе Г. Л. Олди «Нам здесь жить» // МНИЖ. 2013. №11-2 (18). С. 104.
- 88. Калениченко О.Н. Типология героев американского фэнтези 1960-х годов // Наука. Искусство. Культура. 2015, вып. 4(8) С. 25-34.
- Ковтун Е. Н. Научная фантастика и фэнтези конкуренция и диалог в новой России // Вестник Московского университета. Серия 9.
 Филология. 2015. № 4. С. 53–70.
- 90. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. М, 1999. 308 с.
- 91. Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе 20 века. М., 2008. 408 с.
- 92. Королькова П. В. Модификация жанра авторской сказки в современной чешской литературе: дис. ... канд. филол. наук. М., 2011. 254 с.
- 93. Королькова Я. В. О соотношении литературной сказки и фэнтези // Вестник ТГПУ. 2010. № 8. С.142–144.
- 94. Кострова О. А. Пространственно-временная организация художественного мира в произведениях Дж. К. Роулинг. [Электронный ресурс]. Режим доступа https://docplayer.com/26005108-O-a-kostrova-

- prostranstvenno-vremennaya-organizaciya-hudozhestvennogo-mira-v-proizvedeniyah-dzh-k-rouling.html (дата обращения 20.08.2021).
- 95. Краткая литературная энциклопедия. Т.4. М.: Сов. энциклопедия, 1967. 317с.
- 96. Криницкая Н.И. Выбор и жертва в фантастических произведениях У. Ле Гуин // Проблема свободы выбора в американской цивилизации. Материалы 30 Международной конференции ОИКС. МГУ, 2004, с.358—366
- 97. Кулакова О.К. Интертекстуальность в аспекте жанрообразования (на материале жанра фэнтези) дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2011. 242 с.
- 98. Кульков А.Н. Путь героя юмористического фэнтези (на примере романа «Ночная стража» Т. Пратчетта) // Новый филологический вестник. 2023. №1 (64) С. 202 214
- 99. Культурология. XX век. Словарь. СПб.: Университетская книга, 1997. 640 с.
- 100. Кучумова Г.В. Роман в системе культурных парадигм (на материале немецкоязычного романа 1980-2000г.): Автореферат дис. ... д-ра филол. Наук: 10.01.08 Самара, 2010. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://cheloveknauka.com/roman-v-sisteme-kulturnyh-paradigm (дата обращения 11.08.2021).
- 101. Кэмпбелл Д. Мономиф. От эпилога к прологу. М., 2001. 58 с.
- 102. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. Спб.: Питер, 2016. 347 с.
- 103. Лебедев И. В. Жанровая поэтика в русском фэнтези конца 20 начала21 веков: дис. ... канд. филол. наук. М., 2016. 162 с.
- 104. Лебедев И. В. Жанр фэнтези и авантюрно-приключенческая литература
 // Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. Серия «Филологические науки».
 2014. № 3. С. 14–20.
- 105. Левко Е.Н. От сказки к фэнтези. Как взрослеет читатель // Педагогический дискурс в литературе. Материалы седьмой

- всероссийской научно-методической конференции. 2013. С. 60 62
- 106. Лейдерман Н. Л., Барковская Н. В. Теория литературы (вводный курс): учеб.-метод. пособие для студентов фак. рус. яз. и лит. / Урал. гос. пед. ун-т. –Екатеринбург: АМБ, 2004. 73 с.
- 107. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. 904 с.
- 108. Лем С. Фантастика и футурология. Книга 1. М.:АСТ, 2008. 592с.
- 109. Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. М., 1936. 519 с.
- 110. Литературная энциклопедия терминов и понятий, под ред. А.Н. Николюкина. Москва 2001. 1600 с.
- Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины/ под ред. Л.В. Чернец. М.:Высшая школа, Академия, 1997.
 337с.
- 112. Ломакова А.В. Культурный миф в художественном творчестве Урсулы К. Ле Гуин: дис ... канд. культурологии: 24.00.01. М., 2005. 228c.
- 113. Лопухов Д. Что такое фэнтези? [Электронный ресурс.] Режим доступа:http://www.kmt.graa.ru/textbook_d.php?cr=407&see=1&a=lit&cat =all (Дата обращения 13.12.2023)
- 114. Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. М., 1993. 958с.
- 115. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. 320c.
- 116. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян /Сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1996. 975 с.
- 117. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. Спб.: Азбука, 2016. 704с.
- 118. Лушникова Г.И., Медведева Е.В. Дискурсивное пространство фэнтези (на материале произведений А. Нортон) // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 6. URL: www.science-

- education.ru/ru/article/view?id=11573 (дата обращения: 15.05.2022).
- 119. Маньковская Н. Б. «Эстетика постмодернизма». СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
- 120. Мартьянова С. А. Персонаж в художественной литературе: учеб. пособие; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. Владимир: Изд-во ВлГУ, 2014. 84 с.
- 121. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. М.: Изд-во восточной литературы, 1958. 263 с.
- 122. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1994. 136 с.
- 123. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 407 с.
- 124. Мелетинский, Е.М. Предки Прометея: Культурный герой в мифе и эпосе // ВИМК. 1958. № 3. С. 114–132.
- 125. Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. М.: Вост. лит., 2004. 462 с
- 126. Мёрдок М. Путешествие героини. М., 2018. 240с.
- 127. Мисник М.Ф. Лингвистические особенности аномального художественного мира произведений жанра фэнтези англоязычных авторов: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.02.04. Иркутск, 2006. 20 с.
- 128. Мифы народов мира: энциклопедия. Т. 1. /под ред. С.А. Токарева репринт. изд. Москва: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 2008. 672с.
- 129. Мифы народов мира: энциклопедия. Т. 2. /под ред. С.А. Токарева репринт. изд. Москва: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 2008.– 719с.
- Михайлова Л.Г. Новые тенденции в современной английской и американской научной фантастике.:Дис...канд.филол. наук//М., 1980.
 277с.
- 131. Мончаковская О. С. Феномен фэнтези и критерии оценки жанра в эпоху постмодерна // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 19.

- C.342-349.
- 132. Натадзе Р. Г. Воображение как фактор поведения [Электронный ресурс]. Тбилиси, 1972. URL: http://evartist.narod.ru/text14/100.htm (дата обращения: 13.02.2023).
- 133. Наумчик О. С. Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези. дис. ... д-ра. филол. наук. Н. Новгород, 2020. 395 с.
- 134. Наумчик О. С. Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези: монография. Нижний Новгород: изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. 321с.
- 135. Наумчик О. С. Пространственно-временные модели фэнтези // Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве 19–21 вв.: коллективная монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Лобачевского, 2019. С. 356–362.
- 136. Наумчик О.С., Смирнов В.Н. Концепция Мультивселенной в литературе фэнтези: от М. Муркока до А. Сапковского // Учёные записки Петрозаводского государственного университета. 2020. Т. 42. № 3. С. 43 51
- 137. Невский Б. Русское фэнтези // Мир фантастики [Электронный ресурс]. 2004. № 11. URL: http://old.mirf.ru/Articles/art342.htm (дата обращения: 10.08.2021).
- 138. Неёлов Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики: Монография. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. 198 с.
- 139. Неёлов Е. М. Жанровая специфика научной фантастики и поэтика фольклорной волшебной сказки // Жанр и композиция литературного произведения: Межвузовский сборник. Петрозаводск: РИО Петр. гос. ун-та им. О. В. Куусинена, 1988. С. 158
- 140. Неёлов Е.М. Сказка, фантастика, современность. Петрозаводск: Карелия, 1987. 124 с.
- 141. Неёлов Е. М., Струкова А. Е. Русская фантастика: нерешенные

- проблемы. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. 71 с.
- 142. Новейший словарь иностранных слов и выражений. М.: АСТ, 2007.976с.
- 143. Новикова В.Г. Фантастическая новелла Рэя Брэдбери: Автореф. дис... канд. филол. наук: 10.01.05. Н.Новгород. 1992. 18 с.
- 144. Нойман Э. Происхождение и развитие сознания. М.: Рефл-бук, 1998. 462с.
- 145. Оден У. Х. В поисках героя // Толкиен Дж. Р. Р. Возвращение Беорхтнота. М.: Эксмо-Пресс; СПб.: Terra fantastica, 2001. С. 268–296.
- 146. Озерова Е. Философия нового экологического мышления в творчестве американских писательниц-фантастов (У. Ле Гуин, А. Нортон) // Литература в контексте культуры. Тезисы конференции ОИКС. МГУ, 1998, С.135-136.
- 147. Озерова Е. Черты сказки в фэнтези // Массовая культура США. Тезисы конференции ОИКС. МГУ, 2002, С. 145-147.
- 148. Осипов А.Н. Фантастика от «А» до «Я» (Основные понятия и термины). Краткий энциклопедический справочник. М.: Дограф, 1999. 352 с.
- 149. Остудина В. Особенности построения характера в романе // Проблема характера в зарубежной литературе. Свердловск, 1992. С. 31
- 150. Петров А. А. Жанр «фэнтези»: литературное мифотворчество как игра архетипами // Вестник ОмГУ. 2005. № 2. С. 56–59.
- 151. Петухова Е., Черный И. Современный русский историкофантастический роман. М.: Мануфактура, 2003. 136 с.
- 152. Печагина Т.В. Цветообозначения как один из способов вербализации концептов добро и зло // Вестник Челябинского государственного университета 2009 № 17 С. 52-55
- 153. Пешко В. Взаимохарактеристики и внутренняя речь как характерологические средства // Проблема характера в зарубежной литературе. – Свердловск, 1985. С. 28

- 154. Поляков О. Ю. Имагология в междисциплинарном научном пространстве // Вестник ВятГУ. 2008. №4. С. 8-10.
- 155. Поляков О. Ю. Имагология: учебное пособие. Киров: ВятГУ, 2015. 184 с.
- 156. Попова Г.В. Фэнтези и сказка: к вопросу о дифференциации жанров // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: лингвистика и педагогика. 2012. № 2. С. 77–80.
- 157. Потапова О.С. Мифотворчество Дж.Р.Р. Толкина: «Сильмариллион» в контексте современной теории мифа: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.03. Нижний Новгород, 2005. 24 с.
- 158. Приходько А.М. Жанр «фэнтези» в литературе Великобритании: проблема утопического мышления: дис. ... к. филол. н.: 10.01.03. Москва, 2001. 199 с.
- 159. Приходько В.С. Имена собственные и экзотизмы как элементы стилистического приёма перевода с несуществующего языка в романе Урсулы Ле Гуин «Всегда возвращаясь домой» [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/imena-sobstvennye-i-ekzotizmy-kak-elementy-stilisticheskogo-priema-perevoda-s-nesuschestvuyuschego-yazyka-v-romane-ursuly-k-le-guin-vsegda
- 160. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб.: Азбука, Азбука–Аттикус, 2021. 544 с.
- 161. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
- 162. Путило О. О. Топология вымышленного пространства «Баклужинского цикла» // Известия ВГПУ. 2019. № 1 (134). С. 227–231.
- 163. Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.opentextnn.ru/man/?id=5086
- 164. Ранк О. Миф о рождении героя. М.: «Рефл-бук», 1997. 252 с.
- 165. Ройфе А. Б. Неомифологическая фантазия в фантастике XX века. М.: ООО Международный центр фантастики, 2006. 96 с.

- 166. Ройфе А. Б. Фантастическое как категория культуры XX века: автореф. дис.... канд. филол. наук. СПб., СПбГУ, 2002. 150 с.
- 167. Рымарь Н. Т. Поэтика границы в литературе: эстетические и поэтологические аспекты границы как феномена художественного языка. Siedlee, 2016. 334 с.
- 168. Сапковский А. Дорога без возврата: повести, рассказы, эссе / Пер. с польского Е.П. Вайсборта. М.: АСТ, 1999. 448 с.
- 169. Сапковский А. Нет золота в Серых Горах. Мир короля Артура. Критические статьи. М.: АСТ, 2002. 374с.
- 170. Сафрон Е. А. Поэтика городского фэнтези. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2020. 120 с
- 171. Сафрон Е.А. Поэтика городского фэнтези в русской литературе XXначала XXI веков. дис. . . . д-ра. филол. наук. Саранск, 2021. 437 с.
- 172. Свительский В.А. Герой и его оценка в русской психологической прозе 60 – 70-х годов XIX века: Автореф. дис. ... д-ра филологии. Воронеж, 1995. 15с.
- Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974.
 443с.
- 174. Соломонова М.В. Границы жанров фэнтези и волшебной литературной сказки в современной англоязычной детской литературе // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, 2015. № 1 (4). С. 74 -81
- 175. Теория литературы в 2 тт. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т.1 512 с., Т. 2. 368 с.
- 176. Тёрнер В. Символ и ритуал. М.: «Наука», 1983. 277 с
- 177. Тогоева И. О Ястребе, Ясене, Холме и Мече об истинных Именах и Великих Магах // Урсула Ле Гуин. Волшебник Земноморья. М.: Мир, 1993. С. 5–28.
- 178. Тогоева И. Суть воображения правда. О творчестве У. Ле Гуин//Если. 1993.–№5-6. с.93-95

- 179. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Перев. с фр. М., 1999.144с.
- 180. Толкачева В. С. Типология романов М. В. Семеновой: дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2015. 199 с.
- 181. Толкачева В. С. Фэнтези: жанр или литературное направление? // Известия ВГПУ. 2010. № 10. С. 172.
- 182. Толкин Дж. Р.Р. «Беовульф»: чудовища и критики. / Пер. с англ. М. Артамоновой // Толкин Дж. Р. Р. Чудовища и критики. М.: АСТ, 2018. С. 13-72
- 183. Толкин Дж. Р.Р. О волшебных сказках. / Пер. с англ. С. Лихачёвой // Толкин Дж. Р. Р. Чудовища и критики. М.: АСТ, 2018. С. 151-221.
- 184. Толкин Дж. Р.Р. Тайный порок. / Пер. с англ. М. Артамоновой // Толкин Дж. Р. Р. Чудовища и критики. М.: АСТ, 2018. С. 271- 301.
- 185. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М., 1999. 334c.
- 186. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследование в области мифологического. М.: Прогресс,1995. 621 с.
- 187. Топоров В.Н. «Музы»: соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада) // Славянское и балканское языкознание, М., 1977, в.3, С. 28-86
- 188. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 7-60.
- 189. Травкин С.В. Магическая реальность фэнтезийного мира: к вопросу о жанрообразующих признаках романа фэнтези // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2017. № 6 (777). С. 298–307.
- 190. Трошкова А.О. Трансформация элементов волшебной сказки в современной литературе фэнтези (на материале романа Т. Пратчетта «Мор, ученик Смерти») // Традиционная культура. 2018. Т. 19. № 3. С.

- 41–47.
- 191. Тульчинский Г. Л. Массовая литература в современном обществе: эволюция жанров к персонологичному фэнтези // Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России: Сб. науч. ст. СПб.: СПГУТД, 2009. С. 50–57.
- 192. Турышева О.Н. Теория и методология зарубежного литературоведения: учеб. Пособие. М.: Флинта, Наука, 2012. 160 с.
- 193. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. М.: Советский писатель, 1965. 303 с.
- 194. Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. 277с.
- 195. Тюпа В.И. Жанровая природа нарративных стратегий // URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovaya-priroda-narrativnyh-strategiy (дата обращения 19.04.2021)
- 196. Успенский Б. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 348 с.
- 197. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. М., 1914. 678с.
- 198. Фон Франц М.Л. Психология сказки. Толкование волшебных сказок. Пер. Р. Березовской и К. Бутырина. М.: Б.С.К., 2004. 364с.
- 199. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1987. С. 232–263.
- 200. Фрезер Дж. Золотая ветвь. М.: АСТ: АСТ Москва, Харвест, 2010. 767с.
- 201. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности. М.: Вост. лит., 1998. 798 с.
- 202. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. 449с.
- 203. Фрумкин К.Г. Философия и психология фантастики. М.: Едиториал УРСС, 2004. 240c.
- 204. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Высшая школа, 2002. 437 с.
- 205. Хорошевская Ю. П. Герой фэнтези в художественном мире science fiction: Рауль Эндимион в тетралогии Дэна Симмонса «Песни Гипериона» // В поисках границ фантастического: на пути к

- методологии. Вроцлав, 2017. 220 с. С. 36-46
- 206. Хорошевская Ю. П. Другой в постколониальной научной фантастике: роль и формы воплощения// Национально-культурные коды мировой литературы в контексте аудиовизуальных практик искусства: коллективная монография. Нижний Новгород: издатель А.В. Щепинский, 2022. С. 745 754
- 207. Хорошевская Ю.П. Мифопоэтика фантастического в романе Нила Геймана «Американские боги» и тетралогии Дэна Симмонса «Песни Гипериона». дис. ... канд. филол. наук. М, 2018. 205 с.
- 208. Хоруженко Т.И. Жанр современного российского женского фэнтези// Известия УрФУ. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2013. №2. С. 61-68
- 209. Хоруженко Т. И. Жанровая модель фэнтези: возможный подход к проблеме // Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв.: коллективная монография. Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2019. С. 392–397
- 210. Хоруженко Т. И. Путь фэнтези: от жанра к метажанру // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2014. №5 (32). С. 107–111.
- 211. Хоруженко Т. И. Русское фэнтези: на пути к метажанру: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2015. 217 с.
- 212. Хоруженко Т. И. Тайный город или город тайн: фэнтези на стыке с конспирологическим романом // Уральский филологический вестник. 2017. № 3. С. 130 137.
- 213. Хоруженко Т. И. Фэнтези на стыке с научной фантастикой: формирование направления стимпанк-фэнтези. // Вестник Пермского университета, 2014, №1 С. 159-165
- 214. Чепур Е.А. Герой русской фэнтези 1990-х гг.: модусы художественной реализации. дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2010. 191 с.
- 215. Черная Н. И. В мире мечты и предвидения // Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. Киев: Наукова думка, 1972.

- C. 16.
- 216. Чернец Л. В. Литературные жанры: проблемы типологии и поэтики. М.: Изд-во МГУ, 1982. 192 с
- 217. Чернышева Е. Г. Проблемы поэтики русской фантастической прозы 20—40-х годов XIX века. М.: Прометей, 2000. 143 с.
- 218. Чернышева Т.А. Природа фантастики. Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1984. 336 с.
- 219. Чернышева Т. А. Природа фантастики (гносеологический и эстетический аспекты фантастической образности): автореф. дис. ... дра. филол. наук. М., 1979. С. 15.
- 220. Чигиринская О. А. Фантастика: выбор жанра, выбор хронотопа [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.rusf.ru/star/doklad/2008/chigr.htm (дата обращения 11.08.2023).
- 221. Шамякина С.В. Литература фэнтези: дифференциация понятия и жанровая характеристика [Электронный ресурс.] Режим доступа: https://www.studmed.ru/shamyakina-s-v-literatura-fentezi-differenciaciya-ponyatiya-i-zhanrovaya-harakteristika_627bd2d2935.html (Дата обращения 11.12.2021)
- 222. Шидфар Р. Бесконечная история. Очерк развития зарубежной фэнтези // Книжное дело. 1997. № 1. С. 86– 90.
- 223. Шолина Н.В. Интертекстуальный код «Энеиды» в романе Урсулы Ле Гуин «Лавиния»// Диалог с античностью в междисциплинарном контексте: коллективная монография. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского госуниверситета, 2023. С. 168-175
- 224. Штейнман М.А. Поэтика английской иносказательной прозы XX века: Дж. Р.Р. Толкиен и К.С. Льюис: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. Москва. 2000. 224 с.
- 225. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста; пер с англ. И итал. Сергея Серебрянского. СПб.; М. Simposium: РГГУ, 2007. 501с.
- 226. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проспект, 2010. 256 с.

- 227. Элиаде М. Миф о возвращении. СПб.: Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. 250 с.
- 228. Элиаде М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения. СПб.: Университетская книга, 1999. 356 с.
- 229. Энциклопедия фантастики: ок. 1300 статей / Под ред. Вл. Гакова. Минск: ИКО Галаксиас, 1995. 694 с.
- 230. Эппле Н. Волшебная страна и её окрестности. М.: Иллюминатор, 2024. 325c.
- 231. Юнг К. Структура психики и архетипы. М, 2015. 328с.
- 232. Юнг К. Архетип и символ. М, 1991. 304с.
- 233. Юнг К. Алхимия снов. Четыре архетипа. М, 2014. 312с.
- 234. Яковенко О. К. Жанровые особенности фэнтези (на основе анализа словарных дефиниций фэнтези и научной фантастики // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета [Электронный ресурс]. 2008. № 1. С. 142. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_11763192_90252053.pdf (дата обращения: 20.05.2023).
- 235. Aldiss B.W., Wingrove D. Trillion Year Spree: The History of SF. N.Y., Athenium, 1986. 511 p.
- 236. Attebery B. Decoding gender in science fiction. New York: Routledge, 2002.210 p.
- 237. Attebery B. Strategies of Fantasy. Indiana University Press, 1992. 152 p.
- 238. Attebery B. The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin. Bloomington, Indiana University Press, 1980, 212 p..
- 239. Bittner J.W. Approaches to the Fiction of Ursula K. Le Guin // Studies in Speculative Fiction. Michigan, UMI Research Press, 1984. 161 p.
- 240. Burns T. Political theory, science fiction, and utopian literature: Ursula K. Le Guin and The dispossessed. Lanham: Lexington Books, 2008. 319 p.
- 241. Cadden M. Ursula K. Le Guin beyond genre: fiction for children and adults. New York: Routledge, 2005. 203 p.

- 242. Collins Cobuild English Language Dictionary. London: Collins,1987. 1728p.
- 243. Cummins E. Understanding Ursula K. Le Guin. Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 1990. 216 p.
- 244. Disch T.M. On SF. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005. 271 p.
- 245. Frye N., Anatomy of Criticism. Four Essays. Princeton 2000. 408p.
- 246. Hatfield L. From Master to Brother: Shifting the Balance of Authority in Ursula K Le Guin's Farthest Shore and Tehanu. // Children's Literature. V. 21. 1993. pp. 43-65.
- 247. Kilby C. Mythic and Christian elements in Tolkien // Myth, allegory and gospel. Minneapolis, Bethany fellowship, 1974. P. 130-150
- 248. Le Guin Ursula K. The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction. N.Y.: Putnam, 1979, 270 p.
- 249. Le Guin Ursula K. Dancing at the Edge of the World. New York: Grove Press, 1989
- 250. Le Guin Ursula K. Steering the Craft: Exercises and Discussions on Story Writing for the Lone Mariner and the Mutinous Crew. The Eighth Mountain Press, 1998. 180 p.
- 251. Lindow S.J. Dancing the Tao: Le Guin and Moral Development. Cambridge Scholars Publishing, 2012. 285 p.
- 252. Longman Dictionary of Contemporary English. Barcelona: Cayfosa-Quebecor, 2001. p.1668
- 253. Memories & reflections on Ursula K. Le Guin. Edited by Karen Joy Fowler& Debbie Notkin. Seattle, WA: Aqueduct Press, 2010. 239 p.
- 254. Manlove C. Modern Fantasy. Cambridge University Press, 1975. 316 p.
- 255. Mendlesohn F. J., James E. A Short History of Fantasy. L.: Middlesex UP, 2009. 296 p.
- 256. Modly J. Towards a Definition of Fantasy Fiction // Extrapolation. 15, 1974.P. 117-128.
- 257. Raglan The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama. Dover

- Publications; Reprint edition, 2011. 336p.
- 258. Rochelle W. Communities of the heart: the rhetoric of myth in the fiction of Ursula K. Le Guin. Liverpool: Liverpool University Press, 2001. 195 p.
- 259. Science-fiction studies: selected articles on science fiction, 1973-1975.Edited by R.D. Mullen & Darko Suvin. Boston: Gregg Press, 1976. 304 p.
- 260. Slusser G.E. The farthest shores of Ursula K. Le Guin. San Bernardino, Calif.: Borgo Press, 1976. 60 p.
- 261. Spivack Ch. Ursula K. Le Guin. Boston: Twayne Publishers, 1984. 182 p.
- 262. Sullivan C. Folklore and Fantastic Literature. California Folklore Society, 2001. 279 p.
- 263. The Cambridge companion to American science fiction. Edited by E.K. Link & G. Canavan. New York: Cambridge University Press, 2015. 254 p.
- 264. Tymn M. B. The Science Fiction Reference Book: A Comprehensive Handbook and Guide to the History, Literature, Scholarship, and Related Activities of the Science Fiction and Fantasy Fields. Starmont House, 1981. 536 p.
- 265. Tymn R., Lanorsky H., Bayer R. Fantasy Literature. N.Y., London, 1979.
- 266. Timmerman J. Other worlds: fantasy genre. Bowling Green University Popular Press, 1983. 124 p.
- 267. Ursula K. Le Guin, voyager to inner lands and to outer space. Edited by J. De Bolt. Port Washington, N.Y.: Kennikat Press, 1979. 221 p.
- 268. Wollheim D. The Universe makers: Science fiction today. N.Y., Harper & Row, 1971. 122 p.