

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра зарубежной литературы

ПЕЧАР Диана Ивановна

**МИФОПОЭТИКА В РОМАНАХ Л. МАЛЕРБЫ «ГРЕЧЕСКИЙ
ОГОНЬ» И «ИТАКА НАВСЕГДА»**

Дипломная работа

Научный руководитель:
старший преподаватель
Е. С. Гинак

Допущена к защите:
«__» _____ 2019 г.

Зав. кафедрой зарубежной литературы
кандидат филологических наук
доцент А. М. Бутырчик

Минск, 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

РЕФЕРАТ	3
ВВЕДЕНИЕ	6
ГЛАВА 1. СОВРЕМЕННАЯ МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КРИТИКА: ИСТОРИЯ, ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ...	10
1.1 Мифокритические школы XX века	10
1.2 Мифопоэтика в европейском романе XX века	17
1.3 Неомифологизм как специфическая форма художественного мышления в XX веке	22
ГЛАВА 2. ДЕКОНСТРУКЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ И ОБРАЗОВ В РОМАНЕ «ИТАКА НАВСЕГДА»	28
2. 1 Приемы создания художественной реальности	28
2. 2 Время и пространство в романе	32
2.3 Система персонажей	34
ГЛАВА 3. МИФОЛОГИЗАЦИЯ ИСТОРИИ В РОМАНЕ «ГРЕЧЕСКИЙ ОГОНЬ»	40
3.1 Пространственно-временная организация	40
3.2 Историческое и мифологическое в романе	42
3.3 Образный строй романа	45
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	50
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	53
СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ СТУДЕНТА	56

РЕФЕРАТ

МИФОПОЭТИКА В РОМАНАХ Л. МАЛЕРБЫ «ГРЕЧЕСКИЙ ОГОНЬ» И «ИТАКА НАВСЕГДА»

Структура дипломной работы. Дипломная работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы, который включает 41 наименование. Полный объем работы – 56 страниц текста.

Ключевые слова: ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА, ПОСТМОДЕРНИЗМ, МИФОПОЭТИКА, МИФОТВОРЧЕСТВО, НЕОМИФОЛОГИЗМ, ИСТОРИОГРАФИЧЕСКАЯ МЕТАПРОЗА.

Цель дипломной работы – выявление особенностей авторской интерпретации мифа и отражения мифологического мышления в романах Л. Малербы «Греческий огонь» и «Итака навсегда».

Задачи работы:

1. Выделить и охарактеризовать основные этапы становления мифологической критики;
2. Описать особенности реализации мифопоэтики в европейском романе XX века;
3. Дать характеристику неомифологизму конца XX века;
4. Раскрыть особенности мифопоэтики романа «Итака навсегда»;
5. Рассмотреть процесс переосмысления истории в романе «Греческий огонь».

Объектом исследования в данной работе являются романы Луиджи Малербы «Греческий огонь» («Il fuoco greco», 1990) и «Итака навсегда» («Itaca per sempre», 1997).

Предмет исследования – приемы реализации мифопоэтики в романах Л. Малербы.

РЭФЕРАТ

МІФАПАЭТЫКА Ў РАМАНАХ Л. МАЛЕРБЫ «ГРЭЦКІ АГОНЬ» І «ІТАКА НАЗАЎСЁДЫ»

Структура дыпломнай работы. Дыпломная работа складаецца з уводзінаў, трох раздзелаў, заключэння, бібліяграфічнага спіса, куды ўваходзіць 41 найменне. Аб'ём работы складае 56 старонак.

Ключавыя словы: ІТАЛЬЯНСКАЯ ЛІТАРАТУРА, ПОСТМАДЭРНІЗМ, МІФАПАЭТЫКА, МІФАТВОРЧАСЦЬ, НЕАМІФАЛАГІЗМ, ГІСТАРЫЯГРАФІЧНАЯ МЕТАПРОЗА.

Мэта дыпломнай работы – выяўленне асаблівасцей аўтарскай інтэрпрэтацыі міфа і адлюстравання міфалагічнага мыслення ў раманах Л. Малербы «Грэцкі агонь» і «Ітака назаўсёды».

Задачы дыпломнай работы:

1. Вылучыць і ахарактарызаваць асноўныя этапы станаўлення міфалагічнай крытыкі;
2. Апісаць асаблівасці рэалізацыі міфапаэтыкі ў еўрапейскім рамане XX стагоддзя;
3. Даць характарыстыку неаміфалагізму канца XX стагоддзя;
4. Раскрыць асаблівасці міфапаэтыкі рамана «Ітака назаўсёды»;
5. Прааналізаваць працэс пераасэнсавання гісторыі ў рамане «Грэцкі агонь».

Аб'ектам даследвання з'яўляюцца раманы Л. Малербы «Грэцкі агонь» («Il fuoco greco», 1990) і «Ітака назаўсёды» («Itaca per sempre», 1997).

Прадмет даследвання – прыёмы рэалізацыі міфапаэтыкі ў раманах Л. Малербы.

RESUMÉ

MYTHOPOÉTIQUE DES ROMANS *LE FEU GREGEOIS* ET *ITHAQUE POUR TOUJOURS*

Structure. Le travail de fin d'études se compose de l'introduction, trois chapitres, la conclusion, la bibliographie qui contient 41 ouvrages consultés. Le travail est de 56 pages.

Mots-clés: LITTÉRATURE ITALIENNE, POSTMODERNISME, MYTHOPOÉTIQUE, NÉOMYTHOLOGISME, MÉTAPROSE HISTORIOGRAPHIQUE.

Le but du travail de fin d'études est de représenter les particularités de l'interprétation du mythe et de la pensée mythologique dans les romans de L. Malerba *Le feu grégeois* et *Ithaque pour toujours*.

Les objectifs du travail de fin d'études sont les suivants :

1. Présenter les étapes principales de l'évolution des études mythologiques;
2. Décrire les particularités de la réalisation de la mythopoétique dans le roman européen de XXème siècle;
3. Définir les caractéristiques du néomythologisme de la fin de XXème siècle;
4. Représenter la singularité de la mythopoétique dans le roman de L. Malerba *Ithaque pour toujours*;
5. Suivre les changements dans le cours de l'interprétation d'histoire dans le roman de L. Malerba *Le feu grégeois*.

L'objet de l'étude: les romans de L. Malerba *Le feu grégeois* et *Ithaque pour toujours*.

ВВЕДЕНИЕ

Вся духовная культура человечества восходит к мифу. С помощью мифов и ритуалов древние люди пытались объяснить малопонятные им природные (астрономические, метеорологические) и биологические (рождение, смерть, пубертатный период) явления, выразить все основные общечеловеческие чувства (любовь, ненависть, месть).

В широком понимании миф – это представления известных ценностей в фантастической форме [12, с. 13]. Однако это понятие может приобретать более узкое, но в то же время более конкретное значение в зависимости от сферы, в которой оно задействуется, а также следует учитывать, на каких аспектах акцентируется внимание. Так, современные популяризаторы науки употребляют понятие «миф» для обозначения заблуждений, лжи, пропаганды [8, с. 13]. В «Кратком философском словаре» приводится следующее определение данного понятия: «миф — необходимая категория сознания и бытия вообще, сфера “энергийного самоутверждения личности” в переводе с греческого означает “рассказ”, “предание”, “слово”» [2, с. 224].

На первом этапе человечества носителем мифа является общество, которое, посредством запретов и табу, регулирует поведение членов рода. В последующем миф приобретает художественную и эстетическую ценность, при этом сохраняя свою социальную роль и участвуя в становлении психического мира человека. Миф неоднократно становится предметом философского осмысления. По мнению немецких философов-романтиков, «миф – это порождение той далекой мифопоэтической фазы в истории человеческого мышления, основу которой составляет особая философия природы – анимизм» [6, с. 47].

Известный англо- и франкоязычный философ и историк XX века М. Элиаде совершенно точно отметил, что найти такое определение понятию «миф», которое бы охватывало мифы и функции мифов всех времен и народов, представляется практически невозможным. В «Аспектах мифа» он пишет: «Миф есть одна из чрезвычайно сложных реальностей культуры, и его можно изучать и интерпретировать в самых многочисленных и взаимодополняющих аспектах» [27, с. 15].

Вопрос о соотносительности литературы и мифологии занимает важное место в современном литературоведении, так как именно мифология всегда была тем источником, к которому прибегали в своем творчестве художники и писатели. Мифологический материал применялся по-разному в зависимости от эпохи и методологических установок писателя.

Параллельно с интересом к художественному воплощению мифологических сюжетов возникает потребность в рациональном постижении мифов. Уже в конце XIX века появляется целая отрасль гуманитарного знания, посвященная анализу мифа – мифокритика. Она представляет собой направление в литературоведении, которое изучает художественные произведения, избирая предметом проявления мифологии. В XX веке под влиянием различных мировоззренческих теорий формируются целые школы мифокритики, каждая из которых представляет свою собственную методологию интерпретации мифа и вносит значительный вклад в литературоведческую науку.

Апелляция к мифологии в искусстве XX века была обусловлена, прежде всего, кризисным состоянием европейского общества и его стремлением выйти за рамки традиции с целью создать новые модели социально-исторических и культурных кодов, которые переосмыслили бы устаревшие стереотипы мышления.

Характерной чертой литературы XX века является ее прямая или косвенная ориентация на архаический миф или мифологические структуры мышления. Е. М. Мелетинский предлагает использовать термин «мифопоэтика» при рассмотрении художественной организации мифа и мифологических структур в художественном произведении. Мифопоэтика приобретает особое значение в литературе XX века в связи с разносторонней рецепцией древнегреческих мифологических сюжетов и образов в произведениях виднейших писателей (Ж. Кокто, Дж. Джойс, А. Моравиа, К. Вольф и др.). Не случайно некоторые критики (А. Ф. Лосев, А. С. Козлов, Ю. М. Лотман и др.) говорят о том, что реализм XIX в. сменила новая, мифологическая эра в литературе, находящаяся в рамках постмодерна.

В эпоху постмодернизма первичные мифологические прототипы выступают «под разными масками» [11, с. 8], писатели делают попытки мифологизации обыденности. В частности, важное место в литературе этого периода занимает миф об Улиссе (С. Д'Арриго «Hercynus Orca», А. Спиноза «Улисс», М. Этвуд «Пенелопиада», Э.-Э. Шмитт «Одиссей из Багдада», А. Барикко «Гомер. Илиада» и др.). Обращение к мифологическим сюжетам и сказаниям дает возможность пересмотреть проблемы исторической памяти и возвращения к истокам, самоидентификации, семейных отношений, которые не утратили актуальность и в наше время.

Одним из авторов, прибегающих в своем творчестве к трансформации мифа, является Луиджи Малерба (*Luigi Malerba*) – итальянский писатель, обладатель многих литературных премий.

Признание пришло к нему в годы сотрудничества с итальянским неавангардистским объединением «Gruppo 63». Впоследствии Л. Малерба становится одним из создателей постмодернистской поэтики в итальянской литературе, однако его творчество нельзя ограничить рамками лишь этого течения. Творчество Л. Малербы разнообразно: оно насчитывает более двух десятков очерков и рассказов, а также романы, театральные пьесы и сценарии к кинофильмам. Его роман «Итака навсегда» («Itaca per sempre», 1997) является одним из ярчайших примеров трансформации классического мифа об Улиссе в европейской литературе XX века, благодаря своему идейно-концептуальному и стилевому новаторству.

Актуальность исследования обусловлена рядом факторов. Во-первых, мифологическое литературоведение вобрало и отразило самый широкий круг проблем современной жизни. Речь идет не только о литературных проблемах, но и социальных, экзистенциальных и политических. В нашем исследовании приводятся примеры того, что мифология и литература не просто тесно связаны. Они взаимопроникают и взаимодополняются: литература создает новые мифы, мифы же приобретают специфическую интерпретацию, которая позволяет переосмыслить исторические события и некоторые привычные ситуации.

Во-вторых, необходимость исследования продиктована отсутствием в русскоязычном и белорусскоязычном литературоведении работ, рассматривающих неомифологические тенденции в итальянской литературе, в частности, в творчестве выдающегося итальянского писателя Л. Малербы.

Объектом исследования в данной работе являются романы Луиджи Малербы «Греческий огонь» («Il fuoco greco», 1990) и «Итака навсегда» («Itaca per sempre», 1997). Предмет исследования – приемы реализации мифопоэтики в романах Л. Малербы.

Цель дипломной работы – выявление особенностей авторской интерпретации мифа и отражения мифологического мышления в романах Л. Малербы «Греческий огонь» и «Итака навсегда».

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

1. Выделить и охарактеризовать основные этапы становления мифологической критики;
2. Описать особенности реализации мифопоэтики в европейском романе XX века;
3. Дать характеристику неомифологизму конца XX века;
4. Раскрыть особенности мифопоэтики романа «Итака навсегда»;

5. Рассмотреть процесс переосмысления истории в романе «Греческий огонь».

Дипломная работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы, который включает 41 наименование. Полный объем работы – 56 страниц текста.

ГЛАВА 1. СОВРЕМЕННАЯ МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КРИТИКА: ИСТОРИЯ, ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ

1.1 Мифокритические школы XX века

Миф всегда пользовался особым интересом у художников и мыслителей, но только в XX веке появляется отдельное направление в литературоведческой науке, целью которого является изучение мифа и его рецепции в искусстве. Мифологическая критика возникает на базе мифообъясняющих теорий XIX века, в частности, на основе антропологической школы (Б. Фонтенель, Э. Тэйлор и др.).

В результате полемики антропологов с лингвистическими теориями М. Мюллера были сформированы методологические принципы антропологической школы. Э. Тэйлор в монографии «Первобытная культура» отметил: «Развертывание словесной метафоры в миф относится к более поздним периодам цивилизации. Я считаю материальный миф первичным, а словесный миф вторичным образованием» [22, с. 15]. По мнению ученого, миф зарождается еще в архаическом обществе, где человеку было присуще мифопоэтическое мышление. Э. Тэйлор связывает формирование мифа с анимизмом (верой в существование души не только у человека, но и у животных, предметов, природных явлений). Изучив значительное количество мифов народов Европы, Азии, Америки и Африки, исследователь выдвигает концепцию анимизма, согласно которой первобытный человек, осознав наличие у себя духовного начала, стал воспринимать окружающий мир в ином, анимистическом ключе, наделяя предметы характеристиками, свойственными человеку.

Антропологическая школа исходила из того, что миф берет начало из ритуала. Теоретические работы данной школы и методологические выводы в исследовании мифоритуального комплекса внесли значительный вклад в дальнейшее формирование мифологической критики, а также оказали влияние на развитие литературы. Главной заслугой антропологической школы, безусловно, является обнаружение генетических связей между архаической и современной культурой. Так, в основе методологических принципов антропологической школы была связь эволюции человека и человеческого общества. По мнению антропологов, мифы были тем источником, посредством которых происходило познание человеком мира в глубокой древности.

Решающее влияние на становление современной зарубежной мифокритики оказали работы английского мыслителя Дж. Фрейзера. Ученому была близка анимистическая теория Э. Тэйлора, однако он, в отличие от предыдущих исследователей мифа, одним из первых предлагает интерпретировать художественное произведение опираясь на мифологический материал. По этой причине Дж. Фрейзера считают одним из основателей современной мифокритики, в частности, ритуально-мифологической школы. Эпохальной считается многотомная монография «Золотая ветвь» (1890) Дж. Фрейзера [25], которая представляет собой уникальное исследование мифов, обрядов и ритуалов.

В своей монографии исследователь отмечает, что в древности миф являлся «словесным эквивалентом ритуала» [25, с. 20]. Дж. Фрейзер уделяет особое внимание исследованию ритуала золотой ветви, который сформировался на основе природного цикла расцвета-увядания.

Исследования антропологической школы и, в частности, Дж. Фрейзера оказали влияние на литературоведение XX века. Например, британский исследователь мифа Э. Чемберс установил связи между народной драмой и сезонными празднествами средневековья («Праздник дураков», «Мальчик-епископ», «Средневековая сцена» и др.). Другой ученый, Дж. Уэстон, исследуя средневековые романы о Граале, выявил в них архаические символы и структуры («От ритуала к роману», 1920).

Ритуализм стал основой для множества исследований типологического характера в отечественном литературоведении конца XX века. Среди них работа Л. В. Евдокимовой «Мифопоэтическая традиция в творчестве Ф. Сологуба» (1998), которая исследует ритуально-мифологический аспект художественных произведений русского писателя, а также работа В. В. Глебкина «Ритуал в советской культуре» (1998).

Главной заслугой ритуалистической школы является собрание уникальных материалов об архаических ритуалах и их реконструирование. Кроме того, данная школа задала направление в исследовании ритуальных основ в художественных произведениях.

Однако при всей плодотворности ритуалистической методологии, при анализе художественного произведения не следует ограничиваться лишь разбором мифологических матриц и аллюзий. Комплексный анализ текста включает в себя исследование исторического, культурного и философского контекста. Кроме того, необходимо выявлять условия и предпосылки рецепции писателем тех или иных мифологических структур (мотивов, символов, художественных приемов и прочих элементов).

На развитие литературоведческих методологий значительное влияние оказала психоаналитическая школа, получившая популярность в XX веке.

Начало развитию психоанализа было положено З. Фрейдом, для которого миф, как и любое творческое проявление человека, вырастает из индивидуального бессознательного, которое берет начало из либидо (этим термином З. Фрейд обозначает половую психическую энергию) или из глубинного психологического влечения к смерти («Толкование сновидений», 1900). Либидо берет начало из модели Эдипова комплекса – любви сына к матери и ненависти к отцу. По словам З. Фрейда, в художественных произведениях данная модель проявляется в символической форме. Через призму психоанализа исследователь анализирует пьесы У. Шекспира. Так, по мнению З. Фрейда, в пьесах «Король Лир» и «Венецианский купец» воплощается феномен мортидо, т.е. влечение к смерти. Кроме того, ученый провел компаративный анализ пьесы Софокла «Царь Эдип» и «Гамлета» Шекспира и выяснил, что оба произведения по-разному реализуют феномен Эдипова комплекса.

Австрийский психоаналитик О. Ранк разрабатывает теорию о «травме рождения». По мнению исследователя, главной психологической травмой каждого человека является его появление на свет, т.е. рождение. Данная теория опирается только на анализ индивидуального бессознательного и описана в его работах «Миф о рождении героя» (1909) и «Мотивы инцеста в поэзии и сказаниях» (1921).

Следующий шаг в становлении психоаналитической методологии делает швейцарский психолог К. Г. Юнг. Он перенимает у З. Фрейда понятие «бессознательное», однако изменяет его смысловое наполнение. Одним из главных компонентов «бессознательного» в человеке, согласно К. Г. Юнгу, является «миф, вобравший в себя глубинную, вековую мудрость человечества» [29, с. 12]. Посредством коллективного бессознательного из поколения в поколение могут передаваться архетипы – основные образы, идеи и структуры мифов. К. Г. Юнг полагает, что архетипы могут находить свое воплощение и в художественном творчестве. Ученый понимает под архетипом универсальные праобразы, существующие в коллективном бессознательном и формирующие воображение. По мнению К. Г. Юнга, «архетип в спокойном, непроецированном состоянии не имеет никакой определенной формы <...> и представляет собой не отображения физических событий, но собственные продукты душевного фактора» [30, с. 42]. Архетипы не поддаются рациональному анализу.

Ученый выделяет целую группу архетипов, среди которых «мать», «дитя», «тень», «персона», «самость» и др. Каждый из архетипов несет за собой определенные роли или модели поведения. Так, архетип «тени» представляет собой скрытые, демонические черты личности; архетип «самости» обозначает целостность, гармонию между сознанием и подсознанием, единство личности; архетип «персоны» представляет собой «маску», социальную роль, которую выполняет человек в обществе.

По мнению К. Г. Юнга, архетипы по своей сути являются этапами отделения индивидуального сознания от коллективного бессознательного. Иными словами, архетипы представляют собой ступени процесса индивидуации человеческой личности. Таким образом, психология является самоописанием души в ее стремлении к гармонизации, переходом от «персоны» к «самости».

К. Г. Юнг придерживается мнения о том, что функцией архетипов является описание бессознательных душевных явлений в образах внешнего мира. Следуя этой логике, между психологией и мифологией справедливо будет поставить знак тождества. К. Г. Юнг пишет: «Невозможно понять суть невроза и психоза без мифологии и истории культуры» [31, с. 66]. Ученый полагает, что архетипы предстают не только в сновидениях и при психозах, но и в мифологии. В искусстве и, в частности, литературе архетипы могут воплощаться в образах и мотивах. Так, на репрезентацию архетипа могут оказывать влияние исторические и культурные предпосылки, однако его изначальное значение является основным и зачастую может оставаться незаметным как для автора, так и для читателя.

Следует разграничить понятие архетипа и образа. К. Г. Юнг отмечает: «Архетип есть сосуд, который никогда нельзя ни опустошить, ни наполнить. Сам по себе он существует лишь потенциально, и, обретя вид некой материи, он уже не то, что был ранее. Он сохраняется в течение тысячелетий, непрестанно требуя все нового истолкования» [29, с. 32]. В свою очередь художественный образ является индивидуальной репрезентацией той структуры или схемы, которая заложена в архетипе.

В работе «Душа и миф» К. Г. Юнг более детально рассматривает реализацию архетипов в мифологии. Он вводит понятие мифологемы, которое представляет собой «повествования о богах и богоподобных существах, героических битвах и путешествиях в подземный мир» [30, с. 13]. Иначе говоря, мифологема – это мифологический материал, который сознательно или бессознательно переносится в художественное произведение. Мифологема придает универсальному содержанию мифа индивидуальные очертания. В современном литературоведении среди

наиболее значимых выделяют мифологемы первочеловека, мирового древа, девы-богини, бога-отца, божественного младенца, первоначала и др.

Мифологема представляет собой основной структурный элемент современной теории мифа, в частности, авторского мифологизирующего сознания.

К. Г. Юнг также оперирует понятием символ, который, представляет собой «осознаваемый разумом образ внутреннего переживания» [31, с. 33]. По своей сути символ иррационален и корнями уходит в мифологию. По словам ученого, символ ничего не объясняет, он является отражением некоего трансцендентного смысла, который невозможно выразить доступным человеку языком. Таким образом, поиск и анализ символов в литературном произведении (а именно выявление бессознательных архетипов) сводится к обнаружению первичных структур и к попытке их интерпретации.

Итак, в основе методологии К. Г. Юнга лежат концепции коллективного бессознательного, архетипа и творческой личности. Учение К. Г. Юнга положило начало новой, архетипической ветви развития мифокритики. Данная методология особенно повлияла на М. Бодкина, Г. Мэррея, Д. Харрисона, Ф. Уотса и других исследователей мифа.

Неофрейдист Э. Фромм в своих работах широко применяет психоаналитическую концепцию. Исследователь придерживается мнения о том, что существует некий универсальный, общий для всех народов, язык мифов и символов, который он называет «забытым языком» [26, с. 4] Ученый выделяет общепринятые, индивидуальные и универсальные символы.

По мнению Э. Фромма, под общепринятыми символами следует понимать обычный язык человеческого общения.

Индивидуальные символы – это символы, отражающие внутреннее состояние человека. Индивидуальные символы носят эмоциональную окраску, их обнаружение не общедоступно.

Универсальные символы представляют собой вечные образы, заложенные в бессознательном пласте психики. Универсальные символы схожи с архетипами К. Г. Юнга, однако Э. Фромм старается избегать узко психоаналитического подхода и обращается к социокультурным аспектам.

Психоаналитические теории оказали значительное влияние на франко-американского философа румынского происхождения М. Элиаде. Изучая первобытную онтологию, исследователь указывает на основное качество архаического мышления – парадигматизм, т.е. повторение изначальных, образцовых действий и моделей – архетипов. В работе «Миф о вечном возвращении» (1949) он выделяет архетипы ландшафтов, храмов

и поселений, архетипы космогонической сакральной деятельности. Следует также отметить, что для М. Элиаде архетип – это сакральный образец, прототип, а не структуры коллективного бессознательного. Данную работу исследователь посвящает сопоставительному анализу архаических общин и современного общества. Он пишет о том, что обеим культурам (как архаической, так и современной), характерна мифологизация истории, а также исторических личностей. Так, например, ученый пишет о том, что «мифологизация исторических личностей наблюдается в героической южнославянской поэзии» [28, с. 11]. Следует отметить, что ученый отдает предпочтение комплексному подходу в изучении мифа с целью рассмотрения проблемы в целом и концентрации внимания на ключевых моментах.

Американская исследовательница Ш. Фелман в монографии «Литература и психоанализ» убедительно доказывает, что литература является «языком, который использует метод психоанализа, чтобы рассказать про себя самого <...>, этот язык содержит в себе названия основных понятий (например, “Эдипов комплекс”, “нарциссизм”) и создает внутренние ассоциации, благодаря которым психоанализу удастся делать новые открытия» [34, с. 15].

В середине 50-х г. XX века совершается новый виток в развитии мифокритики, благодаря структурализму, одним из основателей которого стал К. Леви-Стросс. В своих теоретических работах («Печальные тропики», «Мифологии») французский исследователь пишет о том, что структуры мышления, характерные для архаического общества, свойственны и современному мышлению: «Структуры мышления – явление вневременное, общечеловеческое, потому эти структуры свойственны для психики любого человека, будь он членом цивилизованного общества или первобытного» [14, с. 14].

К. Леви-Стросс называет структуры «плодом бессознательного» [14, с. 14]. По мнению исследователя, функция бессознательного заключается в структурировании материала, который поставляется подсознательным (воспоминания, образы, накапливаемые человеком в течение всей жизни). Именно подсознание отвечает за хранение индивидуальной памяти человека и является, по словам К. Леви-Стросса, «индивидуальным словарем» [14, с. 22]. Таким образом, исследователь приходит к выводу о том, что мифы всех времен и народов обладают единой неизменной структурой, именно этим объясняется сходство мифов разных народов. Ученый утверждает: «Только исследование структуры мифов является ключом к постижению феномена мифа» [14, с. 16]. Именно поэтому структуралист отказывается выявлять сущность мифа только

опираясь на психоаналитические теории и предлагает обращаться к структурной лингвистике. Рассматривая миф по аналогии с лингвистическим знаком, исследователь предполагает наличие в нем составных элементов и называет их мифемами.

Согласно определению «Литературоведческой энциклопедии», мифема – это «наименьший элемент, фундаментальная составляющая мифа, которую используют и в нем, и в художественной литературе, <...> входит в состав системы мироздания, которое отвечает представлению человека, а не окружающей среде» [12, с. 54].

Украинская исследовательница мифологической критики Н. А. Кобылко предлагает понимать под мифемой «использование в художественном тексте имен мифологических героев и определенных мифологических фактов» [10, с. 2]. Она разграничивает понятие мифемы и мифологемы. По ее словам, «мифологема является более широким понятием: введение в текст известного мифологического сюжета или мотива с дальнейшей интерпретацией» [10, с. 2].

По аналогии с лингвистическими элементами, К. Леви-Стросс предлагает вычленять мифемы на уровне фразы. Его метод заключается в раскладывании мифа на отдельные события, являющиеся самостоятельным целым (например, «Эдип убивает Сфинкса», «Эдип убивает отца», «Эдип женится на матери» и т.д.). Эти события К. Леви-Стросс и называет мифемами. По словам исследователя, мифемы выполняют в тексте ту же роль, что и фонемы в языке. На основе своего анализа мифов К. Леви-Стросс формулирует один из важнейших тезисов: сущность мифа находится ни в стиле, ни в характере повествования, ни в синтаксисе, а в истории, которую он содержит в себе [14, с. 290].

Таким образом, К. Леви-Стросс первым предлагает анализ мифологических структур, а не содержательных (как, например, при символической интерпретации мифа).

Исследования и методы структурного анализа мифа оказали значительное влияние на развитие мифологической критики XX века.

Структурой мифа и проблемами современного мифомышления в своих исследованиях, в частности, в «Мифологиях» (1957), занимается Р. Барт, который раскрывает общие механизмы возникновения новых мифологий. Главный тезис автора звучит следующим образом: «миф имеет исторический характер. Миф – это язык, выбранный историей» [4, с. 241]. Р. Барт обращается к известной модели знака Ф. де Соссюра. Он пишет о двухэлементной концепции мифа (который имеет план содержания и план выражения). Однако для Р. Барта большую значимость имеет вторая составляющая его концепции. Для него миф является «коммуникативной

системой, сообщением, следовательно, миф не может быть вещью, конвентом или идеей, он представляет собой один из способов означивания, миф – это форма» [4, с. 73]. По Барту, «значение мифа представлено в постоянном чередовании означающего и его формы, языка-объекта и метаязыка. Именно эта двойственность определяет особенность значения в мифе» [4, с. 76].

Таким образом, заслуга структуралистов в том, что они преодолевают субъективизм в выявлении своеобразия мифа и вырабатывают точный метод исследования феномена мифа.

Итак, изучив фундаментальные концепции мифа и методологические принципы различных школ мифокритики, мы выяснили, что представители каждого из направлений фокусируют внимание на различных аспектах мифа. Так, например, Дж. Фрейзер рассматривает миф как явление архаичного ритуала, а в работах К. Г. Юнга мифы неразрывно связываются с коллективным бессознательным и определяются как иррациональное постижение мира, связанное с творческим актом. Следовательно, в XX веке одним из ведущих направлений деятельности литературоведения является изучение всех аспектов мифа, а также соотношение мифа с литературой, психологией, лингвистикой и другими гуманитарными науками.

Мифокритические школы XX в. подготовили понятийно-терминологический аппарат, который впоследствии стал активно применяться при анализе литературных произведений.

1.2 Мифопоэтика в европейском романе XX века

Развитие прозы в XX веке несомненно связано с модернизмом – художественным направлением, которое характеризуется радикальным пересмотром традиционных форм искусства. Для литературы модернизма характерно «обращение к мифу и мифотворчеству, которое было обусловлено кризисным состоянием общества, стремлением выйти за пределы исторического детерминизма и традиционных духовных устоев ради создания новых моделей социально-исторических и культурных кодов, реконструирующих устаревшие стереотипы мышления и искусства» [21, с. 235].

В связи с разносторонней рецепцией различных мифов в литературных произведениях двадцатого столетия в литературоведении получает распространение понятие «мифопоэтика», или «поэтика мифа». В

«Словаре литературоведческих терминов» под редакцией С. П. Белокуровой дается следующее определение данному явлению: «Мифопоэтика – это исследование “проекции” мифа (мифологического сюжета, образа, мотива) на произведение» [5, с. 110].

В монографии «Мировое древо» В. Н. Топоров пишет о том, что мифопоэтика предполагает не только наличие мифологем и архетипов, но также «особый тип мышления, основанный на системе бинарных оппозиций» [21, с. 27]. Так, исследователь связывает мифопоэтику, прежде всего, с феноменом мифологического сознания, которое «исходит из тождества микрокосма и макрокосма, природы и человека» [21, с. 114].

В. Н. Топоров отмечает еще одну важную составляющую мифопоэтики – наличие в произведении мифопоэтической модели мира. Неотъемлемая черта мифопоэтической модели мира, по мнению исследователя, – это «неразрывная двуединая связь диахронии (рассказ о прошлом) и синхронии (объяснение настоящего, а иногда будущего)» [21, с. 210].

По мнению В. Н. Топорова, мифопоэтическая модель мира также предполагает обнаружение пространственно-временных параметров вселенной и их организацию с указанием наиболее сакральных «точек» — «центр мира», «начало времени», «святынь», «священные места», а также наличие характерных образов-символов – небо, земля, древо мировое и т. п.

Мифопоэтическая модель мира вырабатывает бинарные оппозиции (обычно около 10 – 20 пар). Ученый предлагает выделять несколько классов противопоставлений:

1. Пространственные (*верх — низ, небо — земля, правый — левый, восток — запад, север — юг, внутренний — внешний*);
 2. Временные (*день — ночь, весна/лето — зима/осень*);
 3. Цветовые (*белый — чёрный* или *красный — чёрный*);
 4. Противопоставления, находящиеся на стыке природно-естественного и культурно-социального начала (*мокрый — сухой, сырой — варёный, вода — огонь*);
 5. Социальные (*мужской — женский, свой — чужой*);
 6. Генеалогические (*предки — потомки, старший — младший*)
- [21, с. 412—413 с.].

К последней группе он также относит и более общее противопоставление *сакральный — профанический*, которое задает модус всех предыдущих наборов оппозиций внутри мифопоэтической модели мира. В совокупности все наборы оппозиций представляют собой

единства, которые можно описать более общими и универсальными противопоставлениями (*счастье — несчастье, жизнь — смерть* и др.).

По словам исследователя, «на основе этих наборов двоичных признаков создаются универсальные знаковые системы, направленные на освоение хаоса и преобразование его в космос» [21, с. 413].

Рассматривая специфику мифа с литературоведческой точки зрения Е. М. Мелетинский в монографии «Поэтика мифа» [19] использует термин мифопоэтика, говоря об «инструменте художественной организации материала, средстве выражения неких “психологических начал” и стойких национальных культурных моделей» [19, с. 8]. Исследователь пишет, что мифопоэтика в наибольшей степени актуализируется в XX веке «в связи с сознательным обращением писателей и художников к мифологии» (Ж. Кокто, Дж. Джойс, Ф. Кафка, Т. Манн, Г. Гарсиа Маркес и др.) [19, с. 9]. Мифопоэтика, характерная для модернизма, «пришла на смену традиционному реализму XIX века, который ориентировался на правдоподобное отображение действительности» [19, с. 9 – 10].

Таким образом, под мифопоэтикой может пониматься как художественный метод организации текста, так и исследование мифологических структур в художественном произведении.

Традиционно в истории литературы мифологические мотивы были характерны для лирики и драматургии. Однако феномен мифопоэтики становится отличительной чертой романной формы в XX в. в связи с отказом писателей от поэтики критического реализма.

Е. М. Мелетинский по этому поводу отмечает: «Мифологизм не противостоит собственно критическому началу, он предлагает дополнительные средства для заостренного выражения процессов нивелировки человеческой личности, уродливых форм отчуждения, пошлости буржуазной “прозы”, кризисного состояния духовной культуры» [19, с. 293]. Под мифологизмом исследователь понимает не только мифологические параллели и мотивы, но также «стоящее за этим мироощущение» [19, с. 295]. Так, по мнению Е. М. Мелетинского, мифологизм в художественном произведении может проявляться не только на содержательном, но и на формальном уровне.

Исследователь пишет о том, что мифологизация исторического прошлого в романе «влечет за собой поэтику повторяемости, которая и порождает специфические приемы композиции романа-мифа» [19, с. 139]. Он сопоставляет романы Т. Манна и Дж. Джойса, выделяя присущие им особенности реализации мифопоэтики. Так, например, для романа-мифа Т. Манна существенным является «осознанное использование структуры ритуала для внутренней организации текста» [19, с. 144]. Однако, по

мнению исследователя, поэтика мифологизирования и у Джойса и у Т. Манна представляет собой «один из аспектов интеллектуального и опирается на глубокое книжное знакомство с древней культурой, историей религии и современными научными теориями» [19, с. 148].

По мнению Е. М. Мелетинского, мифопоэтика предполагает «циклическую ритуально-мифологическую повторяемость для выражения универсальных архетипов и для конструирования самого повествования, так же, как и концепцию легко сменяемых социальных ролей (масок), подчеркивающих взаимозаменяемость, “текучесть” персонажей» [19, с. 148]. Мифопоэтика, таким образом, представляет собой один из способов организации повествования, который строится на разрушении структуры классического романа XIX в. «посредством параллелей и символов, помогающих упорядочить современный жизненный материал и структурировать внутреннее (микropsихологическое) действие, а затем путем создания самостоятельного “мифологического” сюжета, структурирующего одновременно коллективное сознание и всеобщую историю» [19, с. 152].

Исследователь пишет о том, что функция мифологизма XX века «не столько в обличении пороков современного мира, сколько в выявлении неизменных, вечных начал, виднеющихся сквозь века» [19, с. 293]. Он полагает, что феномен мифологизма позволил писателям-модернистам выйти за социально-исторические рамки и сделать акцент на универсальном характере текста.

Таким образом, Е. М. Мелетинский приходит к выводу о том, что ключевой чертой мифопоэтики XX века является мифологизация обыденности, а также явное или скрытое внедрение в повествование мифов и мифологем.

Традиционно мифопоэтику связывают с явлением мифотворчества. Л. Н. Воеводина приводит следующее определение данному феномену: «Мифотворчество – это имманентная функция человеческого сознания и способ воспроизводства культуры в обществе, а также средство социального конструирования реальности» [8, с. 21].

В XX веке мифотворчество связано с идеями цикличности и повторяемости, в связи с чем возникает определенный набор типичных для мифопоэтики художественных средств и приемов. Так, С. С. Аверинцев в монографии «Мифы народов мира» [1] выделяет некоторые принципы и приемы, характерные для мифопоэтической литературы XX века, среди которых:

1. Создание художником оригинальной системы мифологем (Дж. Джойс, С. Беккет);

2. Воссоздание глубинных мифо-синкретических структур мышления (Ф. Кафка, Х. Кортасар);
3. Реконструкция древних мифологических сюжетов, которые интерпретируются с большей или меньшей долей «осовременивания» (Ж. Ануи, Ж.-П. Сартр);
4. Введение отдельных мифологических мотивов в реалистическое повествование (Т. Манн, Дж. Апдайк);
5. Притчеобразность, ориентированная на архетипические константы человеческого бытия;
6. Синтез мифологизма и повседневности, следствием чего является, в частности, натуралистическая манера письма;
7. Новый тип «экзистенциально-абсурдного» героя, который отвергает общепризнанные предписания морали и рассудка (Сизиф у А. Камю);
8. Мифологизм, который может представлять собой как художественный прием, так и мироощущение.

На формальном уровне мифопоэтика проявляется в структуре повествования. В текстах встречаются такие проявления структурности, как параллелизмы, повторения, анафоры, эпифоры, суггестивные элементы (ономатопея, аллитерация) и другие языковые средства, характерные для архаических форм литературы. Повторения же в художественных текстах XX века обретают значимость с помощью техники лейтмотивов, связанных с мифологической символикой. Разумеется, использование мифологических мотивов как сюжетных элементов в романе или как способ организации повествования нельзя считать возвращением к первобытной мифологии.

Немецкий писатель, мастер интеллектуального романа Т. Манн в своей статье, посвященной одному из родоначальников мифологизированного искусства Р. Вагнеру, пишет о том, что именно сочетание психологии и мифологии является отличительной чертой мифопоэтики [8, с. 108].

Действительно, обращение к психологии, как к инструменту интерпретации элементов, достаточно распространено в романе XX века. Психология здесь ориентирована на эмансипированного от внешних обстоятельств человека. Однако примечательно, что психология в романе XX века приобретает общечеловеческий характер. По этому поводу Е. М. Мелетинский пишет: «Сугубо индивидуальная психология оказывается одновременно универсально-общечеловеческой, что и открывает дорогу для ее интерпретации в терминах символично-мифологических» [19, с. 294].

Наибольшее влияние на писателей XX века, обращавшихся к мифу, оказали З. Фрейд и К. Г. Юнг с их теориями психоанализа и подсознательного. Влияние психоанализа проявляется, прежде всего, в перенесении вовнутрь основного действия в романе посредством такого приема, как «поток сознания» (который можно соотнести с методом свободных ассоциаций в психоанализе).

Таким образом, обращение к мифу и мифотворчеству становится характерной чертой литературы XX века, в частности, такого явления модернизма, как роман-миф. В связи с этим в литературоведческой науке возникает термин «мифопоэтика», который можно пониматься двояко: как художественный метод и как способ интерпретации мифологических структур в тексте.

Как и всякая поэтика, мифопоэтика имеет характерный для нее набор приемов. Так, она характеризуется наличием репрезентации мифологического сознания, мифопоэтической модели мира (строящейся на определенном наборе бинарных оппозиций), а также мифологизма, выступающего как художественный прием (мифемы, мифологемы, архетипы и т.п.), либо как мироощущение.

Апелляция к мифу в искусстве и, в частности, в литературе XX века, связанная с чередой трагических событий и с кризисным состоянием европейского общества, в конечном счете помогла художникам и писателям того времени отразить собственные мысли и переживания в макроисторическом масштабе.

1.3 Неомифологизм как специфическая форма художественного мышления в XX веке

Термин «неомифологизм» применяется по отношению к процессу ремифологизации в конце XX – начале XXI веков и направлен на определение особенностей культурного процесса рубежа веков.

Существует проблема однозначного обозначения термина «неомифологизм» в связи с отсутствием в современных литературоведческих справочниках определения, которое охватывало бы все аспекты данного феномена. Так, в «Словаре литературных терминов» неомифологизм представлен как «специфическая для XX века форма художественного мышления, предполагающая особое отношение к мифологическим сюжетам, образам и символам, которые не столько воспроизводятся, сколько проигрываются или пересоздаются, тем самым рождая новые мифы, соотносимые с современностью» [5, с. 115].

В статье «Миф» «Литературоведческой энциклопедии» представлено определение феномена «современного мифотворчества» [12, с. 235]. В статье подчеркивается, что постмодернизму свойственна осознанная мифологизация реальности.

Следует отметить, что данные определения, хоть и дают общее представление о феномене неомифологизма, однако не раскрывают всех его сторон. Как и миф, неомифологизм представляет собой чрезвычайно широкое понятие, охватывающее фактически все аспекты культурной жизни современного человека.

Неомифологизм конца XX века, хоть и отмечен рядом новых черт, продолжает тенденцию к мифотворчеству, характерную для литературы модернизма. Исследовательница этого феномена М. И. Мещерякова отмечает, что «настоящее произведение неомифологизма всегда тесно связано с реальностью, внешне несколько измененной фантастическим допущением» [8, с. 1]. Так же, как и мифологизм начала XX века, неомифологизм является средством освоения действительности с тем лишь условием, что жизнь в нем может изображаться не только и не столько в жизнеподобных формах. Так, по словам исследовательницы, «неомифологизм в большей степени продолжает тенденцию романтического мифотворчества» [8, с. 3].

Неомифологизм основывается на современной действительности, однако продолжает следовать общим схемам мифологического мышления, которое ориентируется вглубь культуры и направлено на раскрытие архаических истоков в явлениях настоящей действительности, а также образов, возникающих в сознании писателя. В основе неомифологизма – сопоставление хронологически и этнически отдаленных явлений, осознание некоего универсального варианта реальности, единства мира и закономерностей его творческого отражения и первоначала. При этом мифологический подтекст, часто не выражаясь в форме конкретного мифа, присутствует априори. Неомифологизм обращается к общим матрицам мифологического мышления, к комплексу мифов, образующих сферу коллективного бессознательного, и предполагает привязанность художественного текста к архетипу.

Говоря о неомифологизме как о процессе ремифологизации конца XX – начала XXI веков, следует отметить наличие особого типа сознания. Российский исследователь В. П. Руднев пишет о том, что «неомифологическое сознание является одним из главных направлений культурной ментальности XX века, начиная с символизма и оканчивая постмодернизмом» [20, с. 182]. При неомифологическом сознании характерно неоднозначное отношение к истории. Миф здесь не

позиционируется как нечто абсолютное. Миф и история создают игру точек зрения.

В. П. Руднев в «Словаре культуры XX века» предлагает выделять определенный набор признаков, характерных для феномена неомифологического сознания:

- 1) Повышенный интерес к изучению классического и архаического мифа;
- 2) Установка писателей на сознательное мифотворчество;
- 3) Пародирование центральных мифов и мифологем (например, посредством дегероизации культурных героев);
- 4) Синтез реального и фантастического миров, отсюда включение мифологических объектов в бытовой контекст;
- 5) Свойственная художественным текстам глубокая рефлексивность и, как ее частное проявление, авторефлексивность;
- 6) Уподобление художественного текста мифу (наличие специфического хронотопа, архетипов и мифологических матриц, а также множества смыслов и др.);
- 7) Ориентация на актуальные темы и проблемы современности (причем соотношение мифологического и исторического в произведениях может быть различным: от наличия в тексте отдельных мифов и мифологем, намекающих на возможность мифологической интерпретации изображаемого, до введения двух и более равноправных сюжетных линий) [20, с. 237—238].

В. П. Руднев отмечает, что главной чертой неомифологического сознания является интертекстуальность [20, с. 238].

Французская исследовательница Ю. Кристева в монографии «Бахтин, слово, диалог и роман» впервые вводит в критическую литературу данный термин. Под «интертекстуальностью» она понимает «социальное целое, рассмотренное как текстуальное целое» [13, с. 168]. Иначе говоря, это наличие между различными текстами связей, позволяющих им ссылаться друг на друга. Таким образом, интертекстуальность — это общее понятие, охватывающее такие различные приемы, как пародия, плагиат, перезапись, коллаж и т. д.

Осознанное внедрение писателем реминисценций и аллюзий направлено на узнавание их читателем. Кроме того, интертекстуальные связи зачастую заключают в себе важные части художественного сообщения.

В. Руднев отмечает, что «в качестве мифа, «подсвечивающего» сюжет, может выступать не только собственно мифологический текст, но и исторические предания, бытовая мифология, историко-культурная

реальность предшествующих лет, известные и неизвестные художественные тексты прошлого, а также не исключается и возможность создания собственной оригинальной мифологии, не проецируемой на некоторый текст, но реставрирующей общие законы мифологического мышления» [20, с. 184]. Речь идет о том, что в неомифологическом тексте в роли мифа могут выступать не только архаические мифы, но и евангельские сюжеты, тексты предшествующей культурной традиции, такие, как «Божественная комедия» Д. Алигьери или «Гамлет» У. Шекспира.

В тексте миф актуализируется в воссозданной художественной действительности посредством неомифологизма. Путем мифологических аналогий выявляется истинная значимость описываемого события, происходит переосмысление стереотипных ситуаций и устоявшихся воззрений. Реализацию принципа мифологических аналогий можно проследить в романах современного французского писателя Э.-Э. Шмитта «Евангелие от Пилата» (2000) и «Улисс из Багдада» (2008).

Мифологические аналогии, характерные для литературы конца XX века, предполагают интерпретацию не мифологического образа или сюжета, а рассмотрение современной действительности и ее персоналий через призму архаического мифа.

Неомифологизм направлен не только на выявление неких универсальных мифологических схем в событиях повседневности, но и на переосмысление архаических детерминант и их позиций в истории человечества. Иными словами, неомифологизм, являясь специфической формой мышления рубежа веков, ставит под сомнение некоторые устоявшиеся воззрения, которые могут включать в себя одностороннюю интерпретацию того или иного события (мифологического или исторического). В связи с чем неомифологизм становится характерной чертой жанра историографической метапрозы.

Изучая поэтику постмодернизма, канадская исследовательница Л. Хатчен в монографии «Поэтика постмодернизма» («A poetics of postmodernism», 1988) пишет о том, что историографическая метапроза «отказывается от переноса идеалов на прошлое и утверждает уникальность отдельного события» [36, с. 93]. Таким образом, историографический метароман является разновидностью постмодернистского романа, который характеризуется стремлением показать множественность истин и отказом от авторитетов. Неомифологизм нашел воплощение в историографических романах С. Д'Арриго («Hercynus Orca», 1975), С. Вассалли «Химера» (1990), и др.), а также в романах Л. Малербы «Имперские розы» (1974), «Греческий огонь» (1990), «Маски» (1995).

Л. Хатчен выделяет ряд стилистических черт, характерных для историографического метаромана:

1. Авторефлексивность (*self-reflectiveness*), т.е. осмысление процесса создания художественного текста;
2. Акцент на фиктивный характер текста;
3. Прием авторской маски;
4. Наличие интертекстуальных связей и самоцитаций;
5. Обращение к читателю (призыв к взаимодействию с текстом);
6. Десакрализация фигуры творца;
7. Усложненный хронотоп и наличие метафор-концептов (лабиринт, рукописи, зеркало и др.);
8. Включение документов в художественное повествование;
9. Маргинализация персонажей (деконструкция известных мифологем);
10. Субъективизация истории;
11. Ирония и самоирония (как средство обнаружения скрытых смыслов).

Ирония является частым признаком неомифологических произведений. Л. Малерба в эссе «Как стыдно писать» («*Che vergogna scrivere*», 1996) отмечает, что ирония является средством дистанцирования писателя от повествуемых событий: «*Ironia è un mezzo di cui lo scrittore si serve per distanziare gli eventi del racconto, per dare prospettiva ai fatti, per allontanarsi dalla cronaca*» [37, с. 81] («Ирония – это средство, используемое писателем для того, чтобы дистанцироваться от повествуемых событий, чтобы дать представление о фактах, чтобы отдалиться от хроники» – здесь и далее перевод «Как стыдно писать» наш – Д. П.). По словам писателя, ирония помогает поднимать «вечные темы», не впадая в автобиографизм и в излишнюю сентиментальность. Л. Малерба пишет, что лишь обращаясь к иронии возможно истинное переосмысление проблем: «*E' il mezzo di moderare il senso tragico della vita, di affrontare argomenti consumati da secoli*» [37, с. 82] («Это способ смягчить трагическое чувство жизни и поднять темы “изношенные” веками»).

В конце XX века миф играет ключевую роль в интерпретации истории и современности. Писатели обращаются к мифу с целью перейти от анализа локальных явлений к изображению вечных моделей поведения. Таким образом, на рубеже XX – XXI веков миф выполняет функцию «интерпретатора» явлений действительности, а последние в свою очередь являются тем материалом, который представляет собой объект мифологизации. Неомиф в литературе конца XX века направлен на преодоление социально-исторических и пространственно-временных

условностей. Писатели стремятся придать произведениям универсальный характер, вынося на первый план вечные матрицы поведения, а также всеобщие законы природного порядка.

Проанализировав выделенные В. П. Рудневым признаки неомифологического сознания, можно сделать вывод о том, что литературный неомифологизм конца XX века характеризуется, прежде всего, ориентацией писателей на актуальные темы и проблемы современной действительности, глубокой рефлексивностью и установкой на пародирование мифов и мифологем.

Воплощение литературного неомифологизма ярче всего проявилось в жанре историографической метапрозы. Проводя параллели между современной действительностью и архаическим мифом, писатели реализуют принцип двойного кодирования, характерного для литературы постмодернизма (Л. Малерб в «Итака навсегда», М. Этвуд в «Пенелопиада»). Данный принцип заключается в зашифровывании автором определенного пласта (или уровня) произведения, который предстоит разгадать читателю. Постмодернистская многоуровневость объясняется тотальной текстуализацией действительности и утверждением единства виртуального и материального миров.

Тем не менее, неомифологизм является не только одной из черт постмодернизма, в частности, историографического метаромана. Он задает направление интерпретации и анализа художественного текста.

Неомифологическому произведению свойственно наличие в нем параллелей между современным и архаическим, что и позволяет выносить на поверхность общечеловеческие проблемы и универсальные истины, находящиеся за пределами каких-либо пространственно-временных детерминант. Аналогии с мифами и с мифологизированными текстами направлены на расширение пространственно-временных границ текста, в связи с чем происходит критическое переосмысление исторических фактов.

ГЛАВА 2. ДЕКОНСТРУКЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ И ОБРАЗОВ В РОМАНЕ «ИТАКА НАВСЕГДА»

Обращение к мифу и его последующая трансформация находит отражение в творчестве итальянского писателя Луиджи Малербы. Обладатель множественных литературных премий (Национальной литературной премии Пизы, премии Пальми, премии Виареджо и др.), Л. Малерба начинает свой творческий путь в качестве сценариста. Однако, признание приходит к нему в 60-е годы, когда публикуется его экспериментальный роман «Змея» (1966). Впоследствии писатель одним из первых обращается к поэтике постмодернизма в итальянской литературе.

Романы Л. Малербы, написанные в 90-е годы, характеризуются особой концепцией истории. Используя в качестве основы всем известные исторические и мифологические сюжеты, писатель поднимает актуальные на сегодняшний день проблемы самоидентичности и исторической правды. Роман «Итака навсегда» («Itaca per sempre», 1997) характеризуется идейно-концептуальным и стилевым новаторством и представляет собой один из ярчайших примеров переосмысления классического мифа об Улиссе в европейской литературе XX века.

2. 1 Приемы создания художественной реальности

В художественном произведении изображенная картина мира имеет условный характер, она лишь подобна миру действительности. Фактически, она представляет собой модель реального мира. Художественная реальность в произведении формируется посредством различных приемов, мотивов и образов, а также художественная форма произведения складывается из отдельных образов.

В «Итаке навсегда» важное место занимает образ моря, который символизирует непрерывное движение, память и забвение. С образом моря связан мотив слухов, который красной нитью проходит через весь роман. Из реплик персонажей становится понятно, что большая часть слухов доходит до них от странствующих моряков («dai marinai»).

Слухи становятся средством мистификации, а также героизации хитроумного Одиссея, донося до Итаки невероятные истории его подвигов. Нередко распространителем слухов был и сам герой.

Притворяясь бродягой, Одиссей готовит Пенелопу к скорому возвращению царя Итаки: «No sentito dire che Ulisse è in viaggio per mare e che presto approderà a Itaca per vendicare l'occupazione violenta della sua casa» [39, с. 72] («Я слышал, будто Одиссей плывет по морю и скоро пристанет к берегу Итаки, чтобы отомстить подлым захватчикам своего дома и супружеского ложа» [16, с. 69]). Таким образом, распространяя слухи, Одиссей пытается сохранить память о себе на родном острове, в собственном дворце. Также посредством данного мотива Л. Малерба поднимает вопрос о достоверности исторических фактов, ведь, как известно, слухи – неотъемлемая часть истории. Любой слух является информацией, которая может быть верной или искаженной.

С образом моря связан также мотив дороги, традиционно символизирующий жизненный путь. Одиссей нередко вспоминает годы странствий, находясь на берегу моря. Например, в конце романа царь Итаки, глядя в морскую даль, ностальгирует по былым годам Троянской войны и вспоминает своих товарищей: «Sotto le mura ventose di Troia gli eroi mangiavano solo carne arrostita <...> Avevano sempre fame quegli eroici guerrieri e dovevano deprendare gli inermi pastori della pianura, mentre io mi saziavo con il pesce insieme ai miei compagni» [39, с. 179] («У обдуваемых ветрами стен Трои герои ели лишь жареное мясо <...> Эти герои-воины были вечно голодны, и им приходилось грабить безоружных пастухов с равнины, а мы с друзьями довольствовались рыбой» [16, с. 175]).

Мотив дороги проявляется и в эволюции персонажа Одиссея. В романе можно проследить метафорический путь индивидуации героя. Только вернувшись на Итаку Одиссей спрашивает себя: «Где я?» («Dove mi trovo?»). Данный вопрос может относиться как к местности, так и к самоопределению. На протяжении всего романа Одиссей проходит путь от странствующего моряка («Ma io sono un uomo di mare» [39, с. 126] – «Я принадлежу морю» [16, с. 121]) до автора эпической поэмы «Илиады» и правителя Итаки («Mi occuperò della mia Itaca» [39, с. 176] – «Я посвящу себя Итаке» [16, с. 172]), преодолевая определенные архетипы: от архетипа персоны (когда надевает «маску» бродяги) до архетипа самости (когда наконец воссоединяется с Пенелопой) и становится царем не только из-за принадлежности к царскому роду, но и согласно всеобщему признанию его исключительной мудрости.

Сюжетообразующими в романе является архетип дома и противопоставленный ему архетип *бездомья*, который понимается как странствие, скитание. Архетип дома воплощается в образе острова Итака и, в частности, дворца.

Сомневаясь в правильности своего решения притвориться бродягой, Одиссей переживает тревогу из-за возможной потери дома и семьи: «*Sto naufragando nella mia patria, nella mia stessa casa?*» [39, с. 106] («Я терплю крушение у себя на родине, в своем собственном доме?» [16, с. 101]). Архетип дома может рассматриваться в аспекте памяти и традиции. Так, потеряв власть и признание во дворце Одиссей рискует остаться навсегда скитальцем, забытым родными и своим народом.

Лишь сумев вернуть себе власть, Одиссею удастся наконец довериться своей супруге, а также прийти к принятию себя и своего опыта. Освободив дворец от женихов, Одиссей открывается Пенелопе: «*Anima mia, per venti anni ho sognato questo giorno <...> e adesso che ho sgombrato la casa da tutti i pretendenti, tu mi guardi come un estraneo*» [39, с. 131] («Душа моя, целых двадцать лет мечтал я об этом дне, <...> а теперь, когда я освободил дом от всех женихов, ты смотришь на меня как на чужеземца» [16, с. 128]).

При изучении художественной реальности произведения мы считаем важным изучить некоторые особенности художественной манеры, определяющие место человека в той модели мира, которую создает автор.

Ирония охватывает все творчество Л. Малербы и, можно сказать, является составной частью авторского метода. Нередко посредством иронии писатель поднимает важные общечеловеческие проблемы.

В романе «Итака навсегда» благодаря иронии происходит переосмысление ключевой гомеровской мифологемы. Веками образ Одиссея интерпретировался в положительном ключе, как герой Троянской войны, морской странник, которому удавалось выживать благодаря своему хитроумию и смекалке. В «Итаке навсегда» данные черты характера едва не приводят Одиссея к разрыву отношений с самыми близкими людьми. Скрываясь под маской бродяги, герой отчаянно желает увидеть, как Пенелопа тоскует и увядает без своего мужа. Одиссей с каждым днем все больше погрязает в своей лжи, не осознавая ее губительного характера. Но в то же время сам Одиссей презрительно относится к лжецам, морякам, которые разносят слухи о Пенелопе: «*Non mi sono mai fidato dei marinai che conosco come i più mentitori uomini del mondo*» [39, с. 8] («Никогда не доверял морякам — самым лживым людям на свете» [16, с. 8]). Данное утверждение иронично, ведь осуждая моряков, Одиссей невольно и, сам того не понимая, признается, что он не заслуживает доверия.

Сквозным в романе является мотив непонимания, который также играет ключевую роль в обнаружении дополнительных смыслов. Так, в первой главе Одиссей признается, что, находясь на войне, его мысли всегда были обращены к супруге: «*Alla Penelope ho rivolto ogni giorno i*

miei pensieri migliori anche in mezzo al rumore delle armi e all'infuriare delle tempeste de mare» [39, с. 11] («О Пенелопе я думал постоянно — и в грохоте сражений, и в реве морских бурь» [16, с. 8]). То же самое касается и Пенелопы, по словам которой за двадцать лет не прошло и дня, чтобы она не вспоминала своего героя: «Ogni giorno ho indirizzato i miei pensieri all'amato Ulisse» [39, с. 12] («День за днем я устремляла свои мысли к любимому Одиссею» [16, с. 9]). Однако, наконец встретившись, супруги по различным причинам решают скрывать свои чувства и притворяться, будто они не узнали друг друга. Ситуация становится еще более абсурдной, когда Одиссей открывается фактически всем слугам Пенелопы и не считает нужным посвятить в свою тайну собственную супругу. Таким образом, Л. Малерба, взяв за основу расхожий сюжет «Одиссеи», делает акцент на психологии взаимоотношений героев. На примере известных мифологем, писатель демонстрирует тотальное недоверие, которое может возникнуть между супругами в тот или иной период отношений. Так, в романе поднимается актуальная во все времена проблема взаимопонимания.

В отличие от прототекста Гомера, роману «Итака навсегда» свойственна описательность, связанная с преобладанием в нем подробной детализации природы, а также чувств и эмоций персонажей.

Ключевое место в поэтике романа занимает психологизация, посредством которой и происходит раскрытие основных персонажей, мотивов их поступков. А. Н. Андреев определяет психологизм в литературе как «исследование душевной жизни героев в ее глубинных противоречиях, которое становится структурой персонажа» [2, с. 103]. Таким образом, психологизация в литературном произведении — это описательность внутреннего мира героя, стремление показать глубину персонажа посредством мыслей, сомнений, внутренних монологов и других приемов.

Символичным является восприятие Одиссеем пейзажа острова. Стремясь вернуться домой, на Итаку, Одиссей надеется на то, что остров остался неизменным. Однако по возвращении он ощущает тотальное одиночество. Одиссей не узнает родные земли: «Mi domando come può questa terra arida e selvatica può essere la patria che ho sognato per nove lunghi anni di guerra e per gli altri dieci anni di viaggio fra pericoli e avventure di ogni sorta» [39, с. 9] («Я спрашиваю себя, как может эта скудная и дикая земля быть тем краем, о котором я мечтал все долгих девять лет войны и еще десять лет опасных путешествий и разных приключений» [16, с. 7]). Обманутые ожидания лишь прибавляют неуверенности герою.

Таким образом, среди основных приемов создания художественной реальности в романе следует выделить наличие архетипов как сюжетообразующих элементов, образ-символ моря и связанные с ним мотивы слухов и дороги, а также психологизм и описательность. Особенно важно выделить прием авторской иронии, который является ключевым инструментом переосмысления мифологемы Одиссея.

2. 2 Время и пространство в романе

Художественную реальность в романе формирует особый хронотоп.

Условно роман делится на сорок шесть частей и эпилог («Постскриптум»). Повествование фрагментарно: короткие главы в форме внутренних монологов связаны между собой на основе аналогий, а не последовательного изложения событий, фокализация перемещается с Одиссея, блуждающего по просторам Итаки, на Пенелопу, находящуюся во дворце. Данная нарративная стратегия подчеркивает разобщенность персонажей. Особенности архитектоники романа, безусловно, связаны с тем, что Л. Малерба занимался написанием сценариев, что объясняет использование кинематографических приемов: частая смена планов, флешбеков и ретроспекций, которые, благодаря воспоминаниям главных героев и включенным рассказам старой няни Евриклеи, свинопаса Эвмея и Телемаха, расширяют романное время на несколько десятилетий, включая события, предшествовавшие Троянской войне. Например, в диалогах Эвмея с Одиссеем повествуется прошлое Антиноя – одного из женихов, осадивших дворец и Пенелопу: «*Nell'isola dei Feaci regnano tredici re e il tredicesimo, Alcino, fra tutti è il più ricco e potente. E quando Ulisse è naufragato davanti all'isola dei Feaci sono stati inghiottiti dalle onde i suoi dodici marinai e lui, il tredicesimo, si è salvato*» [39, с. 22] («На острове феаков правят тринадцать царей, и тринадцатый из них — Алкиной — самый богатый и могущественный. А когда Одиссей потерпел кораблекрушение вблизи этого острова, то всех двенадцать его матросов поглотили волны, а он, тринадцатый, спасся» [16, с. 19]). Кроме того, ретроспекции и ретардации типичны для Гомера, и узнавание читателем стилистики великого поэта важно для идейно-концептуального замысла романа.

Согласно гомеровскому сюжету Одиссей возвращается на Итаку после двадцатилетнего отсутствия из-за Троянской войны. На родном острове он притворяется бродягой, чтобы втайне разузнать положение дел в царстве и во дворце, в частности. Смена рассказчиков приводит к изменению ракурсов повествования, акцентируя внимание на различиях интерпретаций одного и того же события. Например, впервые

встретившись с Пенелопой после Троянской войны, замаскированный под бродягу Одиссей ожидает увидеть жену опечаленной, он готовится к тому, что у Пенелопы накопилось множество вопросов о муже. Однако во время диалога Пенелопа ведет себя сдержанно, она интересуется жизнью бродяги и, что больше всего удивляет Одиссея, выглядит как никогда привлекательно. Одиссей уверен, что Пенелопа не признала в нем своего странствующего мужа: «Penelope ha ascoltato il mio lungo racconto senza mai sospettare di avere davanti a sé proprio Ulisse» [39, с. 53] («Пенелопа слушала мой рассказ, и ей даже в голову не пришло, что она видит перед собой самого Одиссея» [16, с. 49]). Через несколько страниц перед нами та же ситуация, но уже глазами царицы Итаки. Мы узнаем, что, как только Пенелопа услышала голос бродяги, она сразу же признала в нем своего мужа Одиссея: «Non ho faticato a capire, che avevo davanti ai miei occhi il mio sposo per vent'anni sospirato nelle lunghe notti insonni e nelle giornate di affanno trascorse nella reggia invasa dai Proci» [39, с. 59] («Я сразу догадалась, что передо мной сидит мой супруг, о котором я целых двадцать лет вздыхала, проводя долгие бессонные ночи и мучительные дни во дворце, захваченном женихами» [16, с. 55]).

Кроме того, что Л. Малерба смещает фокализацию в романе с глобальных проблем на проблему межличностных отношений, он придает мифу новую развязку, альтернативную. В конце романа, в «Постскриптуме», происходит разоблачение автора. Если основная часть романа повествуется от эксплицитных нарраторов (от Одиссея и Пенелопы, являющихся непосредственными участниками событий романа), то в «Постскриптуме» перед нами возникает некий Рассказчик, Ауктор, позиционирующий себя как автор. Нарратор рассказывает о своем авторстве, о причинах написания романа, а также о том, почему роман построен именно таким образом, а не иначе: «Il racconto del favolista di Corfù, ma soprattutto il suggerimento di mia moglie, mi hanno indotto a riscrivere la storia di Ulisse e Penelope, e a prendermi qualche libertà nei confronti del racconto omerico, per sottolineare anche le debolezze emotive di Ulisse, e poi le astuzie amorose e l'orgoglio di Penelope» [39, с. 184] («Повествование сказочника с острова Корфу, но прежде всего замечание моей жены и побудили меня переписать историю Одиссея и Пенелопы, позволив себе некоторые отступления от гомеровского повествования, чтобы показать не только общепризнанное хитроумие Одиссея, но и его эмоциональную возбудимость, а также хитрость и гордость Пенелопы» [16, с. 179]). Сам он полагает, что важнейшим элементом деформации мифа стало раскрытие образа Пенелопы, ведь Пенелопа Гомера «un carattere meno passivo di quanto la lettura superficiale dell'Odissea» [39,

с. 184] («Характер этой женщины менее пассивен, чем явствует из поверхностного прочтения «Одиссеи»» [16, с. 179]).

Неожиданная концовка заметно влияет на восприятие романа. Проблемы межличностные и проблемы социального характера, которые поднимают персонажи на протяжении всего романа и которые кажутся ключевыми отходят на второй план, когда появляется «Поскриптум». Теперь перед нами метароман, в котором ключевым мотивом является сам процесс написания текста.

По форме роман напоминает эпистолярный. Однако важно подчеркнуть, что перед нами не дневниковые записи и не переписка, а только внутренние монологи. Эпистолярный тип повествования свойственен психологическому роману. Действительно, психологический роман является одним из возможных жанровых определений «Итаки навсегда». Несмотря на то, что перед нами внутренние монологи, речь персонажей в большей степени линейна, проста и легка для понимания, в отличие от «Улисса» Дж. Джойса, который выбирает прием потока сознания, чтобы подчеркнуть субъективный характер повествования.

Таким образом, ключевой нарративной стратегией в романе является фрагментирование повествования и наличие нескольких равнозначных точек зрения. Неожиданная альтернативная концовка представляет собой элемент авторского мифотворчества. Не менее важным является наличие «Постскриптума», направленного на саморефлексию.

2.3 Система персонажей

Все образы в романе, кроме Рассказчика из «Постскриптума», являются мифологемами из культовой «Одиссеи» Гомера. Однако мифологемы здесь не просто наглядно воплощены, приобретая определенные черты характера. Несмотря на мифологический контекст, мифологемы наделяются новым идейно-концептуальным наполнением, которое актуально и сейчас.

В центре повествования два персонажа: Одиссей и Пенелопа, между которыми сложные межличностные отношения. Рассмотрим образ-мифологему Одиссея.

В начале произведения Одиссей представлен как человек, не просто недоверчивый по отношению к близким, но неуверенный в себе, чем отличается от типичного героического образа Одиссея.

На протяжении всего романа Одиссей задается множеством общих вопросов зачастую философского характера о героизме, родине, смысле

жизни, о роли воображения и мечты в выборе жизненного пути. Подобные вопросы не приводят к ответам, а порождают новые сомнения так же, как и размышления о собственной жизни: «*I figli restano tuoi figli anche se non ti conoscono, perfino se le circostanze te li rendono ostili, ma una moglie che ti tradisce diventa un'estranea, non avendo legami di parentela e di sangue. Non ho mai dubitato di Penelope in tutti questi anni, ma i dubbi mi assalgono proprio ora che i miei piedi calpestano, così spero, l'arido suolo della mia Itaca*» [39, с. 11] («Дети остаются твоими детьми, даже если ты для них незнакомец, даже если в силу обстоятельств они настроены по отношению к тебе враждебно, но жена, предавшая тебя, становится чужой, потому что вас не связывают узы кровного родства. Все эти годы я не сомневался в Пенелопе, зато сомнения охватывают меня именно теперь, когда ноги мои ступают по иссохшей земле моей Итаки» [16, с. 8]).

Если проследить языковые особенности монологов Одиссея, можно отметить, что неуверенность в себе, в окружающих и в будущем отражается фактически в каждом монологе Одиссея. Герой часто использует отрицательные конструкции («*non ho mai trovato*», «*non riconosco*», «*non mi sono mai fidato*», «*non so*»), риторические вопросы (только в первом монологе их тринадцать), а также прямые вопросы («*da dove viene?*», «*dove mi trovo?*»). Одиссей сомневается и в прошлом, в своих победах во время Троянской войны: «*La chiamo vittoria ma chissà se si può chiamare con questa parola la distruzione di una città e i fatti atroci che sono avvenuti sotto le sue mura e che io stesso ho raccontato cento volte come eventi gloriosi durante le soste lungo il mio ritorno*» [39, с. 9] («Я говорю «победа», но не уверен, можно ли назвать этим словом уничтожение города и творившиеся у его стен жестокости, о которых я сам столько рассказывал на долгом обратном пути, представляя их славными подвигами» [16, с. 6]).

С первых страниц романа становится очевидным, что в интерпретации Л. Малербы Одиссей предстает как глубокий характер, а не особый тип героя, перенесенный из гомеровского эпоса, именно из-за сомнений, самоиронии и готовности пересмотреть собственные ценности и убеждения. На первый план Л. Малерба выносит вопросы межличностных отношений: Одиссей переживает не о том, как ему вернуть свой дворец, а о том, как вернуть свою семью. Он расспрашивает верного Эвмея, Телемаха, наблюдает за Пенелопой, но обнаруживает, что каждое утверждение, жест и даже молчание можно понимать двояко. Только осознав меру ответственности за семью и родную землю, Одиссей обретает уверенность в себе и способность на решительную борьбу за будущее, оказываясь от авантюрных «двадцати лет забвения».

Одиссей в романе проходит путь становления личности. Он превращается из странника-авантюриста в любящего мужа, отца и мудрого правителя Итаки. Наивысшая ступень развития этого персонажа – это отождествление его с автором «Илиады». Л. Малерба не только привносит еще одну модификацию в миф Гомера, ставя под сомнение мифологическую сущность Одиссея, но также поднимает вопрос о сущности поэзии, о соотношении в ней реального и вымышленного: «Quando mai la poesia ha parlato della verità? La poesia ha dentro di sé una verità che non sta nel mondo ma nella mente del poeta e di chi lo ascolta» [39, с. 181] («Бывает ли когда-нибудь поэзия правдивой? В самой поэзии кроется правда, которой нет в окружающей нас жизни: правда — в мыслях поэта и тех, кто его слушает» [16, с. 178]).

Мифологема Пенелопы в романе занимает не менее важную позицию. В ее внутренних монологах задается новый ракурс переосмысления мифа. Речь идет о женском взгляде на события жизни не только Одиссея, но и ее самой. Всё произошедшее на Итаке за двадцать лет, так же, как последствия Троянской войны, закалило характер Пенелопы, научило ее придумывать новые способы выживания и сохранения репутации, обострило ее проницательность: «Но ingannato questi Proci ingordi e prepotenti con la favola delle tela che continuo a tessere di giorno e a disfare durante la notte» [39, с. 14] («Мне удалось обмануть этих жадных и дерзких женихов сказкой о саване, который я тку днем и распускаю по ночам» [16, с. 10]).

Принципиальное различие гомеровской Пенелопы от Пенелопы в интерпретации Л. Малербы заключается в том, как мы уже упоминали, что она перестает быть пассивным персонажем мифа. Л. Малерба в своем романе посредством ретроспекций рассказывает об Итаке за время отсутствия Одиссея. Из воспоминаний Пенелопы становится понятно, что она сумела отстоять репутацию царства, была внимательным и вовлеченным в общественный процесс политиком. Пенелопа имела ясное представление о том, какие на ней лежат обязательства, и она безукоризненно сумела их выполнить. Например, когда приходило время собирать урожай, в частности, виноград, Пенелопа по традиции посещала винные погреба, чтобы попробовать молодое вино, несмотря на неприязнь к этому продукту. Пенелопа всегда поощряла крестьян, потому что так, по ее словам, поступил бы Одиссей: «I contadini vogliono ogni volta farmi assaggiare il mosto, che non mi piace, e ogni volta io devo incoraggiarli e fare i miei complimenti per il frutto delle loro fatiche come farebbe Ulisse. I contadini sono felici di queste visite e poi ne parlano fra loro per lunghi giorni» [39, с. 42] («Крестьяне всегда угощают меня суслом, которого я не люблю, но всякий

раз мне приходится ободрять их и хвалить за труды, как это сделал бы Одиссей» [16, с. 39]).

Несмотря на то, что Пенелопе приходилось постоянно находиться под давлением женихов, она осознает важность своей социальной роли. Вместо того, чтобы сидеть взаперти в своей комнате, она решает регулярно встречаться со своими подчиненными и обсуждать с ними насущные вопросы: «Sono la loro regina e non posso rimanere perennemente rinchiusa nelle mie stanze, devo farmi vedere dai miei sudditi, scambiare qualche parola con loro, offrire dei piccoli doni» [39, с. 43] («Я их царица и не могу вечно сидеть взаперти в своих покоях, я должна показываться своим подданным, говорить с ними, раздавать мелкие подарки» [16, с. 39]).

Пенелопа у Л. Малербы наделена не только мудростью, но и, своего рода, мстительностью, хладнокровием. Ключевым элементом деконструкции писателем мифемы возвращения Одиссея на Итаку был тот факт, что Пенелопа мгновенно узнала в бродяге своего мужа. Но нежелание выдать свою осведомленность было вызвано тем, что Одиссей пришел к ней, скрывая свое истинное лицо. Пенелопа решает наказать супруга его же средствами: «Va bene, starò anch'io al gioco delle finzioni e vediamo chi saprà condurlo con maggiore profitto» [39, с. 60] («Ну что ж, я тоже стану играть в эту игру, и посмотрим, кто сумеет выйти из нее победителем» [16, с. 57]). Однако она относится снисходительно к мужу. Благодаря своим аналитическим способностям и неплохо зная Одиссея, Пенелопа истолковывает мотивы ряда его поступков: «Ulisse ha dovuto combattere con le Serene, i Ciclopi, i Mostri Marini che ha trovato sulla sua strada e perciò diffida di tutti in tutte le occasioni, e crede di essere sempre in guerra con il mondo» [39, с. 67] («Одиссею пришлось бороться с возникавшими на его пути сиренами, циклопами, морскими чудовищами, вот он теперь и сомневается во всем, никому не доверяет, полагая, будто все еще сражается с ополчившимся против него миром» [16, с. 63]).

Здравомыслие Пенелопы в романе противопоставляется хитроумию Одиссея. Если во время войны хитрость помогла ему выжить и выйти невредимым из многочисленных передраг, в которые он попадал за время странствий, то по возвращении на Итаку, она лишь мешает герою наладить отношения с Пенелопой. То покрывало лжи, которым окутывается Одиссей, создает серьезный барьер между супругами.

Важно подчеркнуть, что часто в своих внутренних монологах Пенелопа затрагивает вопрос взаимопонимания полов, акцентируя внимание на гендерную проблематику романа. Она рассуждает о своей утраченной молодости, о времени, проведенном на Итаке в мучительном ожидании Одиссея, и приходит к выводу, что эти двадцать лет едва ли

можно назвать жизнью, в отличие от двадцати лет странствий Одиссея, полных приключений: «Chi potrà mai restituirmi tutti gli anni che gli dèi mi hanno sottratto? Ulisse ha riempito i suoi giorni combattendo e poi correndo avventure per il vasto mondo, ma io ho aspettato lui rinchiusa nella mia solitudine come in una prigione e assediata dalla turba dei Proci. Non ritroverò mai più il tempo perduto e l'amore tenuto vivo solo nella memoria. Ma la memoria non è vivere» [39, с. 135] («Кто теперь вернет мне все годы, отнятые у меня богами? Свои дни Одиссей проводил в битвах, а потом в приключениях и скитаниях по белому свету, но я-то ждала его, пребывая в одиночестве, как в тюрьме, хотя меня и осаждала целая толпа женихов. Никогда мне уже не вернуть утерянное время и нашу любовь, о которой я всегда помнила. Но память — это не жизнь. Надеяться и ждать — не значит жить» [16, с. 131]).

Когда Одиссей расправляется с женихами, Пенелопа начинает сомневаться в героическом характере его поступка. Она задается вопросом, возможно ли любить человека, который жестоко вырезал всех женихов и их любовниц-служанок. Пенелопа начинает испытывать противоречивые чувства: «Questo è l'eroe che ha occupato i miei pensieri per venti lunghi anni?» [39, с. 118] («И этот герой занимал все мои мысли долгих двадцать лет?» [16, с. 114]). Данное противоречие не разрешается и в конечном итоге Пенелопа не меняет своего отношения к мужу, пытаясь закрыть глаза на единожды проявленную им жестокость.

В романе присутствуют персонажи второго плана, главная функция которых – быть посредниками между Одиссеем и Пенелопой. Среди них Телемах – сын Одиссея и Пенелопы, няня Еврикля и свинопас Эвмей.

Телемах, будучи сыном Одиссея и обладая его сильным характером, внешностью больше похож на мать. Пенелопа воспитывала сына в одиночестве, по этой причине он не сумел научиться боевому мастерству. Однако это не отняло у него храбрости. Телемах одним из первых узнает о прибытии Одиссея на Итаку и фактически сразу готов бок о бок сражаться с ним против женихов. Этот опыт становится для юноши обрядом инициации, переходом из детства во взрослую жизнь.

Эвмей – старый свинопас, первым доказавший свою верность Одиссею. Он ненавидел женихов и на время отсутствия Одиссея старался приглядывать за его женой и сыном. Благодаря диалогам Одиссея с Эвмеем выясняются факты, имевшие место на Итаке во время Троянской войны. Например, Эвмей, будучи основным поставщиком мяса во дворец, является единственным, кто способен описать Одиссею проблемы, происходящие во дворце, а также убедить в верности Пенелопы: «Ho fatto molte domande a Eumeo, che spesso si reca alla reggia per portare ai Proci gli

animali da macellare per i loro banchetti. Ha visto Penelope in loro compagnia? A chi di questi manifesta le sue simpatie?» [39, с.18] («Я засыпал вопросами Эвмея, который часто гоняет свиней на убой во дворец — для пиров женихов. Встречается ли с женихами Пенелопа? Кому из них она отдает предпочтение?» [16, с. 14]).

Евриклея – няня Телемаха, будучи в доверительных отношениях с царицей Итаки, всячески поддерживает ее на протяжении всех двадцати лет отсутствия Одиссея. Из диалогов Пенелопы с Евриклеей выясняются некоторые факты из жизни Одиссея до Троянской войны. Например, о том, как он получил шрам на ноге (благодаря которому он и был разоблачен Евриклеей).

Антагонистическую роль в романе отыгрывают женихи Пенелопы, в частности их предводитель Антиной.

Луиджи Малерба создает собирательный образ женихов, который можно рассматривать как целостный. Неслучайно все женихи характеризуются одинаково: все они бесчестные, жадные, подлые. Женихи представляют собой скорее некую модель поведения, весьма напоминающую модель поведения общества потребления. Антиной, лидер и характерный представитель всех женихов в романе, выделяется среди общей массы женихов. Он представлен в романе как отдельный самостоятельный персонаж. Образ Антиноя можно сопоставить с образом Одиссея. Оба они честолюбивы, хитры и имеют предрасположенность к фантазированию. Что отличает обоих героев друг от друга, так это цели, которые они преследуют: один хочет вернуть то, что принадлежит ему по праву, а второй ворует и оскверняет чужое. Антиной сочиняет «*le menzogne*», лживые истории о тайной связи с Пенелопой. Именно это и делает его негласным лидером женихов.

Отметим, что второстепенные персонажи и антагонисты представлены в романе посредством воспоминаний главных героев о них. Так, внимание всегда остается сфокусировано исключительно на Одиссее и Пенелопе. Присутствие Телемаха, Евриклеи, Эвмея, а также Антиноя и женихов способствует более глубокому и разностороннему раскрытию главных героев.

В «Итаке навсегда» Л. Малерба совершает деконструкцию мифологического сюжета, направленную на актуализацию общечеловеческих проблем. Известные мифологемы Одиссея и Пенелопы в романе психологизируются, наделяются глубокими характерами и моральными установками. Оба персонажа проходят путь самоидентификации и становления личности и, что не менее важно, находят способ наконец понять друг друга. Также важным элементом

деконструкции мифа является авторская нарративная стратегия, которая подчеркивает разобщенность персонажей. Нельзя забывать и о том, что Малерба предлагает альтернативное развитие событий, в которых Одиссей становится автором знаменитой поэмы «Илиада», что также, наравне с содержанием «Постскриптума», является ключевым элементом мифотворчества Л. Малербы. На основе всего вышесказанного можно сделать вывод о том, что роман «Итака навсегда» является экспериментальным романом-мифом, в котором формальное новаторство сочетается с глубоким содержанием.

ГЛАВА 3. МИФОЛОГИЗАЦИЯ ИСТОРИИ В РОМАНЕ «ГРЕЧЕСКИЙ ОГОНЬ»

Апелляция к истории достаточно распространена в литературе постмодернизма. Взяв за основу расхожий исторический или мифологический сюжет, авторы переосмысливают его, проблематизируя и вписывая в современный контекст (Дж. Барнс, П. Зюскинд, Ж. Перек, Э.Э. Шмитт, У. Эко, И. Кальвино, С. Вассали и др.).

Обращение к историческим и мифологическим сюжетам является неотъемлемой частью творчества Л. Малербы. Его роман «Греческий огонь» («Il fuoco greco», 1990) стал одним из ярчайших примеров историографической метапрозы в итальянской литературе.

3.1 Пространственно-временная организация

В романе «Греческий огонь» действия разворачиваются в Византийской империи в период с 957 по 970 годы. Молодая и прекрасная регентша Феофано плетет интриги при императорском дворе. Питая неприязнь к сановникам и к придворным философам, Феофано делает все, чтобы ее власть стала безграничной. В это же время Византийская империя одерживает победу в войне с Сирией благодаря своему тайному оружию – греческому огню. Его формула находится под строжайшим секретом, и любой, кто узнает ее, в лучшем случае лишается языка и отправляется в подземелья, в худшем – приговаривается к смертной казни.

Так, в романе можно выделить две основные сюжетные линии, которые переплетаются на протяжении всего повествования: взаимоотношения при дворе Феофано и пропажа формулы греческого огня (данная сюжетная линия является детективной).

Роман состоит из 35 глав и пролога. Пролог представляет собой краткую энциклопедическую справку об истории греческого огня, которая является своего рода введением в атмосферу романа. Так, например, в прологе говорится о происхождении греческого огня («Il “fuoco greco” era l’arma segreta dell’Impero Bizantino, <...> inventato nel 672 dopo Cristo da un ingegnere siriano di nome Callinico» [38, с. 7] («Греческим огнем называлось секретное оружие Византийской империи, <...> изобретенное в 672 году сирийским инженером Каллиником» [15, с. 3]), о его функциях («Il fuoco greco permetteva alle navi bizantine di lanciare <...> palle infuocate contro le navi nemiche» [38, с. 7]) («Греческий огонь позволял византийскому войску <...> стрелять смертоносными огненными ядрами по судам противника» [15, с. 3]). Наличие энциклопедического по своему содержанию пролога заранее настраивает читателя на активизацию знаний об истории Византии. Кроме того, в прологе подчеркивается мистический характер оружия. Формула огня секретна и практически не упоминается в исторических документах: «La formula venne protetta da disposizioni severissime <...>, i cronisti fanno solo rari e brevi cenni a quest’arma» [38, с. 7] («Формула изготовления греческого огня содержалась в строжайшей тайне<...>, летописцы лишь мельком и очень редко упоминали о его существовании» [15, с. 3]). Таким образом, происходит мифологизация ключевого образа в романе.

Главы в романе краткие, часто не связанные между собой хронологически. С каждой главой фокализация смещается на разных персонажей, которые обычно находятся в разных локациях. Данная нарративная стратегия уже применялась в романе «Итака навсегда» (см. раздел 2.2). К концу романа начинает выстраиваться логическая связь между различными эпизодами.

Пространственно-временные «скачки» формируют особую архитектуру романа. Все главы романа условно можно разделить на три секции. Так, первая глава фактически не связана с основной частью романа, она входит в первую секцию (назовем ее «вводной»). В главе повествуется об одном из событий, произошедших в 957 году, а именно о решении проблемы плохой акустики в зале Триклиния (данный эпизод является одним из ключевых, на это мы обратим внимание ниже). Далее повествование переносится на 5 лет вперед. Главы II–X входят во вторую секцию и повествуют о событиях, которые приведут стратига Никифора Фоку к власти в Империи и которые охватывают небольшой временной отрезок (зима – весна 962 года). Данную секцию назовем «восхождением на трон». В третьей секции (главы XI–XVI) ключевым событием является расследование пропажи пергамента с формулой греческого огня, которое

охватывает временной промежуток не больше десяти дней. Глава XVII представляет собой ретроспекцию, где раскрывается тайна пропажи пергамента. Речь идет о гвардейце Константине Сириатосе, который похитил формулу греческого огня по приказу императрицы Феофано. Данная глава, так же, как и первая, «оторвана» от основного повествования. Поэтому справедливо отнести ее в секцию №1. В следующих восьми главах (XXVIII—XXXV) речь идет о *восхождении на трон* Иоанна Цисмихия, племянника императора, после гибели Никифора Фоки.

Так, перед нами симметричная композиция со следующей схемой: вводная глава – восхождение на трон – детективная история – вводная глава – восхождение на трон.

Таким образом, овестование фрагментарно, что позволяет акцентировать внимание не на хронотопе, а на ключевых событиях.

Как упоминалось ранее, ключевое место в романе занимает эпизод из первой главы, где император Константин VII Багрянородный вместе с персидским архитектором и математиком решает проблему плохой акустики в зале Триклиния, руководствуясь пифагорейским принципом гармонии и математической пропорции (натянув между колоннами тончайшие шелковые нити), что обманчиво настраивает на идиллическое развитие дальнейших событий. Однако на протяжении всего романа между персонажами возникают конфликты, которые с каждой главой усугубляются (в конце романа все ключевые персонажи погибают). Фактически данный эпизод отзеркален в последней главе, где во время обряда бракосочетания новых монархов Византийской империи чья-то злая рука порвала шелковые нити, обеспечивавших хорошую акустику в зале, символизируя бесконечное повторение истории.

Таким образом, симметричная структура романа «обрамляется» эпизодами из зала Триклиния, что указывает также на кольцевую композицию. Так, романная история представляется как общечеловеческая универсалия. Показывая жизнь при одном императорском дворе, автор выявляет общие закономерности жизни всех людей. Кольцевая композиция отражает идею вечного круговорота жизни, что типично именно для мифологического хронотопа.

3.2 Историческое и мифологическое в романе

Важной чертой романа является наличие в нем мифологем. Библейское сказание о Вавилонской башне – это центральная

сюжетообразующая мифологема, которая красной нитью проходит через все произведение. Вавилонская башня символизирует обреченность людей на взаимное непонимание. Наиболее показательная в этой связи вторая глава, в которой происходит описание спора о философской и божественной истине между теологом и математиком в зале Триклиния. Сановники не могут прийти к пониманию из-за непринятия точек зрения друг друга.

Некоторые персонажи романа, имеющие исторические прототипы, представляют собой мифологемы. Так, например, регентша Феофано – коварная искусительница, обладающая магической притягательностью для противоположного пола, воплощает мифологему демонически-роковой женщины. Примечателен и тесно связанный с ней образ евнуха Иоанна Бринги, который мистифицируется в романе за счет различных приемов. Часто ему приписываются сверхъестественные способности: «*Alcune fantasie ricorrenti lo volevano alleato delle potenze infernali*» [38, с. 27] («Некоторые досужие сплетники и фантазеры приписывали ему союз с inferнальными силами» [15, с. 23]). Персонажу свойственны некоторые признаки, намекающие на потустороннее происхождение: «*La sua persona emanasse un acuto odore di zolfo*» [38, с. 27] («От него исходил сильный запах серы» [15, с. 23]). В данном образе проявляется мифологема сатаны в облике лукавого советника. Именно Бринга оказывает влияние на поступки Феофано, он является тем рычагом, который побуждает ее плести интриги и совершать преступления при дворе. Противопоставляется им образ куропалата Льва Фоки, в котором прослеживается мифологема справедливого государя. Он пытается восстановить порядок в империи и подвергнуть наказанию тех, кто превышает свои полномочия при дворе, а также тех, кто виновен в преступлениях против императора. Конфликт между Феофано и Львом Фокой в начале повествования является отправной точкой развития событий романа. Противостояние данных персонажей образует бинарную оппозицию (добро — зло), свойственную мифологическому сознанию.

Главной доминантой стиля в произведении является использование канцеляризмов. Синтаксис романа усложнен, часто встречаются причастия настоящего времени (*aiutante, fiammeggiante, presente*), пассивные конструкции (*sono servite, è stata scritta, viene custodito*), безличные обороты (*si mormorava, si taceva, si parla*), характерные для бюрократического стиля в итальянском языке. Кроме того Л. Малерба оперирует описанием реалий (военных и политических чинов – *il Kuropalat, l'Eparco, lo Stratega, l'Eteriarca*; кораблей – *il dromone, la liburna*; денежных единиц – *nomisma*) и некоторых социально-бытовых

явлений. Так, в X главе детально описывается обряд бракосочетания Никифора Фоки с Феофаном: «Il matrimonio venne celebrato nella Chiesa Novella, <...>. Il piccolo corteo nuziale era composto da dieci Silenziari, da tre Domestici, <...>. Seguivano dieci Labarorii che portavano i vessilli delle regioni lontane <...>» [38, с. 65—66] («Обряд бракосочетания был совершен в Церкви Благовещения, <...> Маленький свадебный кортеж состоял из десяти силенциариев, трех domestikов, <...>. Затем следовали десять знаменосцев, которые несли знамена отдаленных провинций <...>» [15, с. 60—61]). Использование бюрократического стиля напоминает хронику, а детальное описание реалий позволяет создать более яркую картину мира, что, несомненно, влияет на восприятие романа.

Особое значение в романе имеет XXVI глава, где в диалоге между куропалатом Львом Фокой и евнухом Липпой поднимается вопрос о сущности истории и исторической правды. Лев Фока застаёт евнуха за написанием хроники. Куропалат задается вопросом: как можно считать истинной историей то, что пишет человек, не ведающий мотивов и намерений описываемых им в истории персонажей? Он буквально спрашивает: «Ma non è ancora una storia, sono solo dei fatti che succedono giorno per giorno, uno dopo l'altro, spesso casualmente o per volontà di persone di cui sapete ben poco. Come si può scrivere una storia in queste condizioni?» [38, с. 182] («Но это же еще не история, это только факты, происходящие день за днем, иногда по воле случая, а иногда по воле лиц, намерений которых вам знать не дано. Как можно писать историю в такой ситуации?» [15, с. 178]). В ответ евнух говорит о том, что историческая истина не в свершившихся фактах, а в подаче фактов: «La verità sta nella mia penna e nelle parole che io scrivo su questi fogli di pergamena» [38, с. 183] («Истина в моем перо и в словах, которые я пишу на этих вот листах пергамента» [15, с. 178]). По словам евнуха, не имеет значение, какие факты имели место в истории, потомки узнают лишь ту «истину», которую он, историк, записал на пергаменте. Именно записанная история будет жить вечно, в то время как события жизни пройдут и исчезнут навсегда: «Le storie scritte possono venire rubate, trafugate, corrotte, riaccontate o riscritte, mentre i fatti della vita si consumano e scompaiono per sempre dopo che sono avvenuti» [38, с. 183] («То, что написано, можно украсть, спрятать, испачкать, пересказать или переписать, а факты живой жизни произойдут и след их сотрется, исчезнет навсегда» [15, с. 179]). Таким образом, в романе проявляется такая черта историографического метаромана как авторефлексивность. Необходимо отметить, что в данном эпизоде Лев Фока символизирует постмодернистское видение истории с его установкой на множественность истин и отсутствие единственной верной интерпретации события.

Итак, роман «Греческий огонь» Л. Малербы представляет собой гармоничный синтез исторического и мифологического материала. Писатель использует византийский антураж в качестве основного сюжетного элемента. Он наполняет роман большим количеством реалий, предлагает особую стилизацию канцеляризмами. Кроме того, роман отмечен авторефлексивностью. Мифологизм проявляется в романе на структурно-композиционном уровне, а наличие в романе мифологем помогает раскрыть многоплановость сюжета.

3.3 Образный строй романа

Раскрыть всю многоплановость романа позволяет наличие в нем образов, символов и мотивов.

Центральным образом в романе является греческий огонь. Благодаря ему византийцы одерживают победы в войнах, но кроме того, любой, кто узнает формулу тайного оружия, неизбежно обрекается на смерть. Гибель каждого из персонажей так или иначе связана с греческим огнем и часто происходит при загадочных обстоятельствах. Самой первой жертвой становится магистр Иоанн Бринга. Пораженный огненным снарядом евнух умирает долгой и мучительной смертью от ожогов: «Il corpo di Bringas giaceva al suolo e si dimenava negli ultimi spasmi dell'agonia» [38, с. 51] («Тело Бринги вздрагивало в предсмертных судорогах» [15, с. 48]).

При наиболее загадочных обстоятельствах погибает куропалат Лев Фока, который занимался исследованием пропажи формулы греческого огня. Двадцать вторая глава начинается с известия о том, что куропалат якобы совершил самоубийство: «Nei Palazzi si sparse la notizia che il Kuropalata era precipitato dall'alto del suo appartamento ed era mortosfracellato sul selciato del cortile» [38, с. 159] («Во Дворце распространился слух, что куропалат выбросился из окна своей комнаты и разбился о булыжники двора» [15, с. 154]). Следует отметить, что в предыдущей главе, в центре повествования которой находился данный персонаж, не было ни намека на подобные намерения. Лишь финальный эпизод двадцать первой главы свидетельствует о скоростижной смерти Льва Фоки. Неизвестный проникает в покои куропалата, что приводит последнего в ужас и отчаяние: «Il Kuropalata sentì la prima chiave girare dentro la serratura, si allontanò dalla finestra e andò a sedersi su una seggiola. <...> gli tremavano le mani e le ginocchia» [38, с. 158] («Услышав, как ключ поворачивается в

замочной скважине, куропалат отошел от окна и опустился в кресло, стоявшее в углу комнаты. <...> руки и колени у него дрожали, на лбу выступил холодный пот» [15, с. 153]). Однако, за неимением свидетелей вторжения гибель куропалата покрывается пеленой слухов и предположений, тогда как истинные обстоятельства смерти так и остаются нераскрытыми. Таким образом, греческий огонь в романе может символизировать как безграничную власть, так и преждевременную мученическую смерть.

Кроме того, очевидна параллель между образом греческого огня и мифологемой демонически-роковой женщины, воплощенной в образе Феофано. Так же, как интерес к греческому огню влечет гибель персонажей, так и связь с императрицей в конечном итоге обрекает на смерть значительное количество мужчин. Так, на протяжении всего романа из-за императрицы Феофано погибает более десяти персонажей, среди которых Роман II Лакапин: «*Si mormora che l'imperatore Romano Lecapeno II sia morto dopo aver mangiato un fagiano avvelenato*» [38, с. 25] («Говорят, что Император Роман II Лакапин, скончался, отведав отравленного фазана» [15, с. 21])); Никифор Фока: «*Lo stratega avanzò con lo scaramangio macchiato di sangue reggendo per i capelli la testa di Niceforo Foca. <...> Teofane lo abbracciò senza preoccuparsi di nascondere la sua partecipazione al complotto*» [38, с. 235] («В ложу вышел в обагренном кровью плаще стратиг Иоанн Цимисхий, держа за волосы окровавленную голову Никифора Фоки. <...> и обнял Феофано, которая подбежала к победителю, даже не пытаясь скрыть своего участия в заговоре» [15, с. 230]); Константин Сириатос: «*I due sconosciuti lo sollevarono di peso e lo infilarono dentro un sacco di canapa. Da quel giorno di Constantin Siriatos non si seppe più nulla*» [38, с. 207] («А когда дверь распахнулась, перед ним стояли два гиганта-печенег. Не успел он опомниться, как они скрутили ему руки и затолкали в холщовый мешок. С того дня никто больше не слышал о Константине Сириатосе» [15, с. 202]) и др.

Тесно связанный с образом Феофано мотив роковой красоты не раз встречается в романе. Она, будучи прекрасной внешне, является воплощением зла в империи. Однако влюбленные в Феофано мужчины осознают обманчивую природу ее красоты лишь за несколько мгновений до своей смерти. Так, гвардеец Константин Сириатос, в ожидании очередной любовной встречи с Феофано, приходит к осознанию того, что императрица не придет и что его ждет та же участь, что и предыдущих любовников. Расхаживая по залу, в которой им доводилось проводить время вместе, Константин Сириатос рассматривает фрески на стенах и впервые у него возникают необычные ассоциации: когда-то казавшиеся

ему прекрасными лебеди теперь напоминают змей («Era la prima volta che li osservava con attenzione e si accorse che quelle teste somigliavano a teste di serpente» [38, с. 206] («Впервые он разглядывал их так пристально и вдруг заметил, что лебединые головы удивительно напоминают змеиные» [15, с. 200])). Данный мотив неслучайно связан с образом Феофано. В образе императрицы воплощается мифологема демонически-роковой женщины, которому сопутствует, кроме прочих, мотив обманчивой красоты.

Интересен также и мотив заката и сопутствующий ему образ заходящего солнца, который доминирует в эпизодах, посвященных Леонтию Мануилу – одной из жертв интриг Феофано. Попадая под стражу из-за ложных обвинений в смерти дочери императора и получая жестокие телесные увечья, Леонтий Мануил становится пожизненным заключенным в оружейной мастерской, где происходит работа над греческим огнем. Единственная просьба Мануила – проделать в стене небольшое отверстие, через которое он мог бы любоваться заходящим над Босфором солнцем. Глядя в отверстие на Босфор, у Леонтия Мануила возникают различные ассоциации с закатом: «<...> Vide attraverso il foro il rosso fiammeggiante tramonto sul Bosforo <...>. Quale significato poteva avere questa immagine? Una figurazione del fuoco infernale? Un segnale della fine? Una estasi di guerra sul mare? No, il sole rosso del tramonto non poteva avere nessuna analogia con i proiettili mortali del fuoco greco» [38, p. 80] («Он увидел в эту дырочку красный пылающий закат над Босфором <...>. Какой смысл мог иметь этот образ? Символ геенны огненной? Символ смерти? Захватывающая красота морской битвы? Нет, красное предзакатное солнце не могло иметь ничего общего со смертоносными снарядами греческого огня» [15, с. 75]).

В романе мотив заката может символизировать как окончание жизни человека (именно глядя на заходящее солнце в отверстие стены, старый мастер оружейных дел решает умереть, осознавая, что на его место уже готовят преемника), так и деградацию власти (империя давно уже находится в руках злоумышленников, при дворе происходят интриги, которые приводят к смерти невинных людей). Тем не менее, за закатом всегда следует рассвет. На место старого мастера придет новый мастер оружейных дел; империей рано или поздно снова будет управлять порядочный монарх.

Характерна для «Греческого огня» также символика цвета. В романе преобладают оттенки красного, традиционно символизирующие власть и кровь. Красный цвет, хоть и связан с образом заходящего солнца («rosso fiammeggiante tramonto»), однако нередко встречается при описании реалий. В частности, при описании интерьера Зала Триклиния, в котором происходит завязка основного конфликта в романе: «Il pavimento era

composto a rombi di cipollino rosso» [38, с. 10] («Пол был выложен красными мраморными ромбами» [15, с. 4]). Кроме того, красного цвета императорская печать, скрепляющая свиток с формулой греческого огня, и которая представляет собой единственное доказательство того, была ли прочитана формула греческого огня: «Era una pergamena con il sigillo rosso della Reggente Teofane» [38, с. 40] («Пергамент с красной печатью регентши Теофано» [15, с. 36]). Лестница из красного гранита, которая ведет к императорскому трону, символически намекает на череду смертей императоров: «Scalinata di granito rosso portava alla Sala dell'Augusteon» [38, с. 58] («Парадная лестница из красного гранита вела в Зал Августеона» [15, с. 53]). Красного цвета и чернила императора, которыми подписываются все указы, в том числе о вынесении смертного приговора («la pena e l'inchiostro rosso»). Так, наличие красного цвета в описании реалий позволяет говорить о более глубокой природе образного строя в романе, в котором символичность проявляется не только посредством определенных образов и мотивов. Монохромность описаний подчеркивает устремленность византийского двора к всевластию.

Примечателен в романе собирательный образ византийского двора, который является аллюзией на социально-политическую ситуацию в Италии конца прошлого века. Куропалат Лев Фока, сам являясь частью (а позже и жертвой) византийского двора, характеризует его как «школу острых умов и острых кинжалов» [15, с. 99] («è una scuola di lingue affilate e anche di spade affilate» [38, с. 104]). Прослеживается параллель между советниками-манипуляторами, в руках которых фактически находится власть Византийской империи, и итальянскими преступными организациями, которые нередко оказывали влияние на политические структуры страны в '90-е годы XX в. В одном интервью Л. Малерба сам намекает на такую интерпретацию своего романа, говоря о том, бюрократия при византийском дворе часто скрывает за собой многочисленные проблемы, среди которых коррупция и злоупотребление властью в личных целях: «L'organizzazione burocratica bizantina non risolve i problemi, ma li nasconde creando uno stato febbrile di autodistruzione, di cannibalismo cortigiano <...>. I protagonisti di questa burocrazia si reggevano, inoltre, sul potere personale, così che alla "burocrazia reale" si era sostituita una "burocrazia invisibile", più sfuggente e pericolosa. Oggi burocrazie invisibili sono senz'altro i servizi segreti, la mafia e la camorra» [40, с. 189] («Бюрократия в Византии не решает проблемы, а скрывает их, создавая лихорадочное состояние саморазрушения, придворного "каннибализма" <...>. Кроме того, главные герои этой бюрократии руководствуются личными мотивами в своей власти, поэтому "королевская бюрократия"

заменяется на “невидимую бюрократию”, более неуловимую и опасную. Сегодня невидимую бюрократию, безусловно, представляют собой секретные службы, мафия и Каморра» – перевод «Слова на ветер» наш. – Д. П.).

Писатель открыто говорил о том, что в его время итальянское общество претерпевало аналогичные проблемы. Данная аналогия приводит к мысли о том, что зачастую именно через призму истории возможна более проницательная интерпретация и переосмысление настоящего.

Образный строй романа многообразен. Благодаря наличию в романе центрального сюжетобразующего образа греческого огня повествование становится двухуровневым (один из уровней – метафорический). На метафоричность повествования также направлена символика цвета. Образы-мифологемы и архетипические мотивы придают повествованию универсальный характер. Так, несмотря на средневековый хронотоп, представленные в романе проблемы не теряют актуальности и по сегодняшний день.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проделанной работы мы можем утверждать, что благодаря мифокритическим школам XX века возникает совершенно иное понимание мифа. Рассмотрев этапы зарождения и становления мифологической критики, мы выяснили, что представители каждой из школ фокусировали внимание на различных аспектах мифа. Так, например, Дж. Фрейзер рассматривал миф как явление архаичного ритуала, а в работах К. Г. Юнга мифы неразрывно связывались с коллективным бессознательным и определялись как способ иррационального постижения мира, связанного с творческим актом. Таким образом, каждая из представленных школ имеет собственную уникальную методологию анализа мифологических структур. Они создают философско-методологическую базу, на которой основывается то или иное течение XX века. Мы пришли к выводу о том, что наиболее эффективным является комплексное изучение всех аспектов мифа, а также его соотношение с литературой, психологией, лингвистикой и другими гуманитарными науками.

В XX веке мифы перестали восприниматься как рудимент мышления примитивно-первобытного общества. В связи с интересом писателей к мифу в литературоведении возникает понятие мифопоэтики, которое может пониматься и как художественный метод, и как способ интерпретации мифологических структур в тексте. Мы изучили и охарактеризовали особенности реализации мифопоэтики в европейском романе конца XX века и пришли к выводу о том, что одним из специфических признаков мифопоэтики является наличие в произведении мифопоэтической картины мира, которая строится на основе бинарных оппозиций. Кроме того, мифопоэтика характеризуется наличием мифологического сознания, а также мифологизма, выступающего как художественный прием (присутствие в тексте мифем, мифологем, архетипов и т.п.), либо как мироощущение. Мифотворчество, являясь архаичной формой интерпретации явлений окружающего мира, становится одной из ведущих характеристик поэтики XX века.

Литературный неомифологизм конца XX века характеризуется ориентацией писателей на актуальные темы и проблемы современной действительности, глубокой рефлексивностью и установкой на авторское осмысление (иногда пародирование) мифем и мифологем. Неомифологизм ярче всего воплотился в жанре историографической метапрозы.

Неомифологическому произведению свойственно наличие в нем параллелей между современным и архаическим, что и позволяет выносить на поверхность общечеловеческие проблемы и универсальные истины, находящиеся за пределами каких-либо пространственно-временных детерминант. Аналогии с мифами и с мифологизированными текстами направлены на расширение пространственно-временных границ текста, в связи с чем происходит критическое переосмысление исторических фактов.

Неомифологизм чаще всего свойственен для произведений тех писателей, которые осознанно ориентируются на миф. Однако архетипы и мифологические мотивы могут активизироваться на подсознательном уровне.

Проанализировав выделенные признаки неомифологического сознания, было выявлено, что неомифологизм конца XX века продолжает мифопоэтическую тенденцию, характерную для эпохи модернизма. Однако особенность нового типа мифологизма заключается в том, что он основывается на сопоставлении отдаленных явлений, на осознании единства мира и универсального характера проблем.

В произведениях второй половины XX века писатели обращаются к деконструкции мифологических сюжетов и к мифологизации исторических событий с целью их ресемантизации и актуализации.

Систематизированные в теоретической главе исследования были направлены на анализ романов Л. Малербы. В результате были выявлены особенности переосмысления истории и интерпретации мифа в романах «Итака навсегда» и «Греческий огонь».

В романе «Итака навсегда» представлена деконструкция мифа, при которой Одиссей лишается героического ореола, его традиционные черты, такие как осторожность, хитроумие и отвага, оборачиваются его слабостью как личности. Новаторство Л. Малербы, прежде всего, проявилось в деконструкции главных гомеровских мифологем. Он стал одним из первых выдающихся писателей в мировой литературной практике, которые представил взгляд Пенелопы на события Троянской войны. На материале классического мифологического сюжета, Л. Малерба показал общество XX века: в образах женихов Пенелопы обличаются пороки общества потребления, заточение главной героини во дворце и ее борьба за выживание – метафора эмансипации женщины, образ Одиссея – модель постмодернистского героя, который открывает в окружающем его мире, настоящую – ужасающую, враждебную по отношению к нему — реальность, скрывающуюся под маской цивилизации и культуры.

Роман «Греческий огонь» является одним из ярчайших примеров историографической метапрозы в итальянской литературе. Роман представляет собой гармоничный синтез исторического и мифологического материала. Писатель использует византийский антураж в качестве основного сюжетного элемента. Он наполняет роман большим количеством реалий, предлагает особую стилизацию канцеляризмами. Кроме того, роман отмечен авторефлексивностью. Мифологизм проявляется в романе на структурно-композиционном уровне. Раскрыть всю многоплановость сюжета позволяет наличие в нем мифологем, образов, символов и мотивов.

В романе «Греческий огонь» Л. Малерба посредством аналогий, поднимает важные проблемы итальянской современной действительности.

Данные выводы позволяют отметить универсальный характер романов «Итака навсегда» и «Греческий огонь», что и обеспечивает им особое место не только в итальянской, но и в мировой литературе.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аверинцев, С. С. Мифы народов мира / С. С. Аверинцев. – М., 1980. – 673 с.
2. Алексеев, А. П. Миф / А. П. Алексеев // Краткий философский словарь / под ред. А. П. Алексеева. – М.: ООО “Издательство проспект”, 1997. – С. 485 – 496.
3. Андреев, А. Н. Лекции по теории литературы: учеб. пособие для студентов вузов / А. Н. Андреев. – Минск : 2012. – 148 с.
4. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1994. – С. 72 – 130.
5. Белокурова, С. П. Мифопоэтика // Словарь литературоведческих терминов / под ред. С.П. Белокуровой. – СПб.: Паритет, 2006. – С. 113 – 115.
6. Вейман, Р. История литературы и мифологии / Р. Вейман. – М.: Прогресс, 1975. – 344 с.
7. Вико, Дж. Основания новой науки об общей природе наций / Дж. Вико. – М.: РИПОЛ Классик, 2018 – 628 с.
8. Воеводина Л. Н. Мифотворчество как феномен современной культуры: дис. ... доктора филос. наук: 24.00.01 / Л. Н. Воеводина. – М., 2002. – 282 с.
9. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб.-метод. пособие: 2-е изд. / А. Б. Есин. – М.: ООО «Флинта»: Наука, 1999. – 246 с.
10. Кобылко Н. А. Мифологема как ключевое понятие мифокритики: современные подходы / Н. А. Кобылко // Современная филология: материалы III Междунар. науч. конф. (г. Уфа, июнь 2014 г.). [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/108/5817>. – Дата доступа: 21.05.2018.
11. Козлов, А. С. Мифологическое направление в литературоведении США: учеб.-метод. пособие / А. С. Козлов. – М.: Высшая школа, 1984. – 175 с.
12. Козлов, А. С. Миф / А. С. Козлов // Литературоведческая энциклопедия / под. ред. А. Н. Николюткина. – М.: НПК «Интервалк», 2001. – С. 559 – 561.
13. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – М., 1966. – С. 5 –24.

14. Леви-Стросс, К. Мифологики / Клод Леви-Стросс // Собрание сочинений: в 4. – М.: ЦГНИИ ИНИОН РАНСПб.: Культур. инициатива: Унив. кн., 2000. – Т. 1. – 398 с.
15. Малерба, Л. Греческий огонь / Луиджи Малерба. – М.: Новости, 1992. – с. 202.
16. Малерба, Л. Итака навсегда / Луиджи Малерба. – М.: Махаон, 2003. – с. 182.
17. Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – М.: РРГУ, 1994. – 133 с.
18. Мелетинский, Е. М. От мифа к литературе / Е. М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 2001. – 167 с.
19. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с.
20. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
21. Топоров В. Н. Мировое древо. Универсальные знаковые комплексы / В. Н. Топоров // Собрание сочинений: в 2 т. – М.: Изд. «Рукописные памятники Древней Руси», 2010. – Т. 2. – 496 с.
22. Тэйлор, Э. Первобытная культура / Э. Тэйлор. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
23. Фонтенель, Б. О происхождении мифов // Рассуждения о религии, природе и разуме / Б. Фонтенель. – М, 1979. – С. 162 – 172.
24. Фрейд, З. Болезнь культуры / З. Фрейд. – М.: АСТ, 2014. – 448с.
25. Фрейзер, Дж. Золотая ветвь / Дж. Фрейзер. – М.: Политиздат, 1980. – 704 с.
26. Фромм, Э. Забытый язык / Э. Фромм. – М.: АСТ, 2010. – 320 с.
27. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М.: Инвест-ППП, 1996. – 240 с.
28. Элиаде, М. Миф о вечном возвращении / М. Элиаде. – СПб.: Алетейя, 1998. – 249 с.
29. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
30. Юнг, К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг. – М.: АСТ, 2005. – 400 с.
31. Юнг, К. Г. О психологии бессознательного / К. Г. Юнг. – М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2012. – 320 с.
32. Eco, U. Lector in fabula / U. Eco. – Milano : Bompiani, 2002. – 240 p.
33. Eco, U. Opera aperta / U. Eco. – Milano : Bompiani, 2000. – 329 p.

34. Felman, S. Literature and psychoanalysis / S. Felman. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982. – 506 p.
35. Heidmann, U. Poétiques comparées des mythes: de l'antiquité à la modernité / U. Heidmann. – Lausanne : Payot, 2003. – 256 p.
36. Hutcheon, L. A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction / L. Hutcheon. – New-York-London : Routledge, 2004. – 268 p.
37. Malerba, L. Che vergogna scrivere / L. Malerba. – Milano : Mondadori, 2000. – 137 p.
38. Malerba, L. Il Fuoco Greco / L. Malerba. – Roma : Mondadori, 1990. – 245 p.
39. Malerba, L. Itaca per sempre / L. Malerba. – Roma : Mondadori, 1997. – 185 p.
40. Malerba, L. Parole al vento / L. Malerba. – Lecce : Manni, 2008. – 296 p.
41. Montalbetti, C. Fiction, réel, référence / C. Montalbettim // Littérature. – 2001. – № 3. – P. 44 – 55.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ СТУДЕНТА

1. Печар Д. И. Особенности интерпретации мифа об Улиссе в романе Л. Малербы «Итака навсегда» / Д. И. Печар // 75-я научная конференция студентов и аспирантов Белорусского государственного университета [Электронный ресурс] : материалы конф. В 3 ч. Ч. 3, Минск, 14–23 мая 2018 г. / Белорус. гос. ун-т, Гл.упр. науки ; редкол.: В. Г. Сафонов (пред.) [и др.]. – Минск : БГУ, 2018. – Режим доступа: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/216804/1/84-87.pdf>. – С. 84 – 87.
2. Печар Д. И. Образный строй в романе «Греческий огонь» Л. Малербы / Д. И. Печар // *Juventus in litteratura* : материалы 76-ой науч. конф. студентов, магистрантов и аспирантов БГУ, Минск, 24 апр. 2019. – В печати.
3. Печар Д. И. Историческое и мифологическое в романе Л. Малербы «Греческий огонь» / Д. И. Печар // *Мова і літаратура* : матэрыялы 76-ой навук. канф. студэнтаў і аспірантаў філал. фак. БДУ, Мінск, 24 крас. 2019. – В печати.