А. 3. Атлас

## ВТОРИЧНЫЙ ТЕКСТ: ВАРИАТИВНОСТЬ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ ПОВЕСТВОВАНИЯ ТЕКСТА-ИСТОЧНИКА

Статья посвящена исследованию вторичной репрезентации рассказываемой в волшебной сказке истории, сохраняющей при пересказе слой автономного содержания, который может осуществляться с помощью различных каналов передачи информации. Построенная на смене целевой аудитории и «расширяющейся» интертекстуальности реинтерпретация представляет собой последовательный выбор из нескольких версий истории, повествовательных элементов и линий, которые лежат на ее смысловой оси, и отказ от развития тех, продолжение которых подсказывает читательский опыт. Перечитывание знакомого сюжета на фоне детской рецепции приводит взрослого читателя к отказу от следования стереотипам его восприятия и к размышлению над его потенциальным смыслом.

**Ключевые слова:** вторичный текст; реинтерпретация текста; каналы передачи информации; отбор повествовательных элементов; «расширяющаяся» интертекстуальность; трикстер.

A. Atlas

# REWRITING CULTURALLY CENTRAL TEXTS: SELECTION OF NARRATIVE ELEMENTS FROM TEXTUAL AND FINE ARTS PRECEDENTS

The issue of rewriting a fairy-tale whose story when retold retains a layer of autonomous significance which can be transposed in any medium not necessarily verbal is focused on. Target audience change and unlimited intertextuality underlie it. It is not attached to a single textual precedent and consists in selecting narrative elements and plotlines from fairy-tale versions of a few literary or fine arts precursors, and denying conventional ones — slots which the reader is tempted to fill though should not be trapped into. Such a rereading of a familiar story against its childhood reception invites an adult reader not to submit to the authority of reception stereotypes but to rethink its intended or latent meaning.

**Keywords:** fairy-tale rewriting; re-interpretation; (non-)verbal media of communication; (non-) selection of narrative elements; «unlimited» intertextuality; trickster.

В настоящее время наблюдается устойчивый интерес к явлению вторичности в текстообразовании, связанный с увеличе-

нием числа текстов, которые принято называть вторичными. Понятие «вторичный текст» широко используется в исследова-

ниях, принадлежащих различным, весьма далеким друг от друга областям знания — информатике и автоматической обработке текстов, литературоведению, лингвистике текста, переводоведению и лингводидактике. Принимая во внимание столь широкий разброс сфер использования данного понятия, трудно не согласиться с мнением Н. Н. Болдырева и Л. В. Бабиной, что необычайное разнообразие и разнородность вторичных явлений создают трудности для их системного описания [4].

Существенную четкость в теорию вторичной текстовой деятельности внесли работы А. И. Новикова и его учеников [9; 8]. Исследователи исходят из того, что в основе порождения первичного и вторичного текстов лежат механизмы, для запуска которых необходимы разные движущие силы. «Пусковым механизмом», побуждающим порождение первичного текста, является замысел, формированию которого предшествует тема-понятие. Она может быть источником множества потенциальных текстов; уникальными их делает замысел автора, который конкретизирует и развивает тему-понятие [9].

Восприятие первичного текста предполагает осуществление сложной речемыслительной деятельности, направленной на его понимание, которое сопровождается свертыванием. Результатом свертывания является тема данного конкретного текста; она становится пусковым механизмом для вторичного текста. Под темой текста понимается «ментальное образование, возникающее в мышлении в результате понимания текста и представляющее собой максимально свернутое его содержание» [9]. Тема конкретного текста всегда может быть развернута в текст, который будет в той или иной мере близок оригиналу; степень близости определяется точностью выделения темы. На основе темы может порождаться некоторое множество текстов, которые группируются в синонимические ряды на основе генетического сходства с первичным текстом. Тексты, которые формируются в результате развертывания темы первичного текста, исследователи называют вторичными. «Вторичным текстом является... вербальное образование, которое порождается в результате развертывания определенных ментальных структур... являющихся результатом осмысления и понимания первичного текста и отражающих в свернутом виде основное его содержание» [9].

Литературное произведение есть результат некоторой последовательности актов выбора, осуществляемых писателем на разных этапах порождения текста. Исследуя в бунинском рассказе «Лёгкое дыхание» целесообразность отступления от прямолинейного развертывания сюжета, Л. С. Выготский делает важное наблюдение о значимости диспозиции как приема художественного оформления предметного слоя рассказа. Он настаивает, что диспозиция — все то, что существует «до рассказа», до переработки жизненного материала в рассказ, то есть «выбор подлежащих оформлению фактов... есть уже творческий акт». «Автор почему-то выбрал эти эпизоды, отбросив тысячи остальных, и уже в этом акте... отсеивания ненужного сказался... творческий акт» [5, с. 154].

Как отбор из безграничных событий отдельных элементов (ситуаций, лиц, действий) и некоторых из их свойств рассматривает повествование В. Шмид. В результате этого отбора создается история, которая имеет начало и конец и которая обладает ограниченным количеством событийных элементов и характеристик. В повествовательном произведении их отбор принадлежит повествователю, которому «автор вручает... нарративный материал... являющийся продуктом авторского изобретения». Когда повествователь производит отбор, он «пролагает сквозь нарративный материал смысловую линию, которая выделяет одни элементы и оставляет другие в стороне» [12, с. 162], руководствуясь критерием их значимости для своей истории.

Вместе с тем, как справедливо замечает В. Шмид, отобранность элементов ощущается, прежде всего, там, где «заметны какие-то лакуны, то есть неотобранные элементы» [12, с. 164]. История, отображающая события, в принципе не в состоянии отображать их один к одному и должна по необходимости ограничиваться определенным множеством элементов, оставляя их в статусе некоторой неопределенности. Отсюда следует, что каждый отбор того или другого элемента подразумевает неотбор многих других.

Исследователь выявляет три модуса неотобранности. Первый модус — это неотбор иррелевантных для истории элементов, который оставляет в истории лакуны, не подлежащие заполнению; их конкретизация историей не требуется, поскольку они не находятся на смысловой линии истории.

Второй модус неотбора — это неотбор отрицаемых актуальной историей мотивов иных историй. В этом случае история «содержит точки опоры для традиционных смысловых линий» [12, с. 172], которые она не продолжает, потому что смысл как раз не в развитии таких намеченных чужих линий, а в их отвержении. «Читатель... призван отказаться от продолжения тех линий, которые приводят к литературным штампам библейского, классического, сентиментального или романтического образца» [12, с. 173].

Третий модус — неотбор релевантных для истории элементов, который состоит в том, чтобы читатель реконструировал выпущенные элементы и свойства по указкам, которые в более или менее явной форме имеются в тексте. Читателю необходимо восстановить то, что не было отобрано, но что входит в историю, поскольку соединяет разрывы в смысловой линии, которая связывает элементы в историю. Фокусирование внимания на неотобранных элементах

текста позволяет понять логику селективности.

Большой интерес, на наш взгляд, представляет понимание логики селективности элементов исходного текста при вторичном текстопорождении, особенно если этот текст является центральным в культурном отношении, или каноническим, по М. Гронасу. Под каноничностью исследователь понимает «меру повторяемости, воспроизводимости в культуре: насколько часто некоторый текст читается, перечитывается, упоминается, цитируется, интерпретируется на протяжении исторически значимого отрезка времени» [6, с. 68]. Переписывание значимых произведений является творческим процессом не в меньшей мере, чем «выбор подлежащих оформлению фактов», по Выготскому, при первичном текстопорождении. «Чтение — это такой же творческий акт, как письмо; развитие мысли в большой степени зависит от новых прочтений старых текстов» [18, с. 228], справедливо замечает Анжела Картер, которая не раз обращалась к «старым» текстам как «пусковому механизму» в своем творчестве.

При вторичной репрезентации в иной культурной среде старые тексты становятся референтным пространством вторичного текста; они служат отправной точкой для развертывания нового повествования. В статье предпринята попытка выявления в рассказе Маргарет Атвуд «Alien Territory», пересказывающем сказочный сюжет о Синей Бороде, логики селективности элементов этой исходной истории. Представляется, что волшебная сказка с ее застывшей, проверенной временем формой — жестким инициационным каркасом, обязательным счастливым концом, набором оппозиций и т. д. — является одним из образцов «литературных штампов», о которых пишет В. Шмид, характеризуя второй модус неотбора. Вместе с тем при исследовании отобранных и неотобранных элементов исходного текста следует принять во внимание тот факт, что первоначальная форма волшебной сказки, так наз. *Urform* («праформа»), не подлежит восстановлению. Следовательно, понимание логики отбора/неотбора элементов исходного текста осложняется тем, что при вторичной репрезентации сказки он осуществляется из истории, которая существует во множестве вариантов.

Более того, история может задействовать разные материальные каналы связи, по которым передается информация. Например, история о Золушке может быть изложена не только как сказка или рассказ, но и как балет, опера, художественный фильм, мультфильм, иллюстрация, комикс, пантомима [19]. Это возможно, как отмечает К. Бремон, потому что «каждое повествование содержит слой автономного (самостоятельного) значения, наделенного структурой, которая может быть выделена из совокупного смысла сообщения. [Эта базисная и автономная структура] может быть транспонирована из одного канала передачи информации в другой без потери ее определяющих свойств» [17, с. 4].

С мыслью Бремона о наличии в сказке слоя автономного смысла смыкается понятие сильной истории, которое ввела в научный обиход Б. Хирн. Исследователь задается вопросом, каковы характеристики, делающие историю сильной при множественном пересказе сказки. «Так же, как сильная и устойчивая история (strong story) определяется сохранностью [во времени] ее ядерных компонентов, так и сильный рассказчик определяется тем, что он отдает им дань уважения. При этом она обладает смысловыми уровнями для всех возрастов», представляя собой «обманчиво простое свертывание сложных жизненных ситуаций», «простую историю как прочную форму для высказывания, несущего серьезный смысл» [21, с. 141].

Рассмотрим, каким образом в рассказе Маргарет Атвуд «Alien Territory», представляющем собой структурное цитирова-

ние фольклорного сюжета о Синей Бороде (АТ, с. 312), происходит отбор из исходной истории мотивов, релевантных для актуальной истории, и неотбор мотивов, отрицаемых ею. Необходимо учесть тот факт, что на профессиональное становление Атвуд, одного из самых ярких писателей в современных академических кругах Запада, повлияли работы Нортропа Фрая, у которого она училась в университете Торонто. «Анатомия критики» (1957) этого известного канадского филолога, исследователя мифологии, литературы и языка, самая цитируемая работа по литературоведению XX века, оказала глубочайшее влияние на практику так называемой мифологической, или архетипической, интерпретации литературы, синтезирующей антропологию с психоанализом.

Представитель университетской субкультуры и вместе с тем вдумчивый читатель классических волшебных сказок, Атвуд вновь осваивает их, в художественной форме исследуя лежащие в их основе мотивы, те, что в научной литературе изучаются с позиций фольклористики, психоанализа, гендерных исследований и т. д. Атвуд пытается докопаться до понимания, что есть художественная литература, откуда берет свое начало и куда движется. Как и ее учитель, Атвуд также придерживается мнения, что волшебные сказки, наряду с Библией и греческой мифологией, представляют собой основу круга чтения западного читателя. В своем эссе «О душах как птицах», посвященном волшебным сказкам братьев Гримм, в которых птицы символизируют души людей, Атвуд размышляет о том, что составляет привлекательность этих сказок: они «не имеют никакого прямого применения в реальной жизни. <...> Вовсе не к внешней стороне нашей жизни апеллируют эти сказки... Они выжили как истории, пройдя сквозь столько столетий в стольких вариациях, потому что обращены к нашей внутренней жизни» [14, с. 24].

На наш взгляд, в соответствии именно с таким пониманием обращенности сказок к внутренней сфере человека — Атвуд меняет характер адресации в своих реинтерпретациях классических сюжетов: они адресованы взрослой аудитории. Сказки постоянно подвергаются адаптации, курсируя туда и обратно между взрослой и детской аудиторией, приспосабливаясь к новым изменениям В обществе И культуре. Дж. Зайпс, авторитетный американский исследователь народных сказок и их литературных обработок, отмечает, что читателями первых зафиксированных версий волшебных сказок были взрослые: «Во многих европейских странах лишь в конце XVIII — начале XX века начали печататься сказки для детей», при этом они «были "санированными", прошедшими цензуру версиями сказок для взрослых» [24, с. 14].

Маргарет Атвуд возвращает свои версии известных сказочных сюжетов во взрослый контекст. Как представляется, Атвуд строит реинтерпретации сказок в расчете на то, что взрослый читатель будет воспринимать их на фоне своей детской рецепции их прототипа и что эти детские представления о прототипе, построенном в соответствии с конвенциями сказок для детей, не соответствуют реальному, взрослому опыту этой аудитории. В идеальном мире волшебной сказки, построенном на черно-белых оппозициях, отсутствует неопределенность и двусмысленность, и фантазии писателя, автора реинтерпретации, вероятно, тесно в этом идеальном мире, который не всегда соотносим со сложными реалиями жизни. Поэтому авторы реинтерпретаций сказок, в частности Атвуд, вместо того чтобы усиливать читательские ожидания, нарушают их.

К сюжету о Синей Бороде Маргарет Атвуд обращалась в своем творчестве не однажды. Примечательно, что в рассказе «Alien Territory» Атвуд представляет историю о Синей Бороде как «рассказ в рассказе», то есть так же, как и в другом своем

произведении «Bluebeard's Egg» (см. подробнее: [1]). Рассказ «Bluebeard's Egg» построен на структурном изоморфизме вложенной истории, которая является реинтерпретацией сюжета о Синей Бороде главной героиней, изучающей фольклор на вечерних курсах, и обрамляет истории ее «реальной» жизни с мужем, которая является зеркальным отражением вложенной истории. В рассказе «Alien Territory» Атвуд использует другую разновидность «рассказа в рассказе»; в отличие от «Bluebeard's Egg», он не строится на дублировании составляющих его частей. Рассказ состоит из семи частей; адаптация «Синей Бороды» включена в него под номером 6. Все части объединены общей линией рассуждений о взаимоотношениях мужчин и женщин.

Сюжет о Синей Бороде существует во множестве вариаций, и, пересказывая его в своем рассказе, М. Атвуд, как будет показано ниже, свободно манипулирует тремя вариантами истории — Шарля Перро, братьев Гримм и либретто Б. Балажа к опере Белы Бартока «Замок герцога Синяя Борода». Как замечает относительно литературной основы оперы «Замок герцога Синяя Борода» Й. Уйфалуши, исследователь творчества Б. Бартока, сюжеты, которые в сказочной, таинственной форме рассказывают устрашающе исключительные вещи об отношениях между мужчиной и женщиной, никогда не теряют интереса. Ядро истории освобождается от уз исторических обстоятельств, времени и пространства; оно легко переносится из эпохи в эпоху, останавливаясь в своих странствиях когда угодно и где угодно [11].

В соответствии с оперным либретто Юдифь сбегает с Синей Бородой в его таинственный замок. Она любит этого могучего рыцаря вопреки тому, что его имя наводит ужас на всю округу. Юдифь верит, что благодаря ей вот-вот распахнутся тяжелые двери замка, в него «ворвутся солнце и свежий ветер; тогда исчезнут могильный холод и таинственное оцепенение, от которых ей становится страшно» [16]. Для своего переложения истории о Синей Бороде Атвуд отбирает из либретто мотив исцеляющей любви, изложенный ею, впрочем, не без иронии по отношению к главной героине: «Believe it or not, [she] was in love with him, even though she knew he was a serial killer. She roamed over the whole palace <...> looking for clues for his uniqueness. Because she loved him, she wanted to understand him. She also wanted to cure him. She thought she had a healing touch» (MA, c. 104). Протокольное, бесстрастное изложение мотивов, побудивших молодую женщину выйти замуж за «серийного убийцу», достигается с помощью подчеркнуто упорядоченного синтаксиса (she knew, she roamed, she loved, she wanted, she thought she had). Настойчивый тавтологический повтор, вместе с предваряющим метакомментарием повествователя («believe it or not») и характеристикой Синей Бороды с позиций современного человека как серийного убийцы (термин возник в 70-е годы XX века), превращает данное высказывание в насмешку над тем, кто так действительно думает.

Из версии Перро автор рассказа отбирает тот факт, что ее героиня не придает значения отчуждающей внешности мужа. Предыстория, повествующая о страхах, которые испытывают женщины при виде Синей Бороды, и присутствующая в последующих версиях сказки, выпущена Атвуд из разработки сюжета; героиня по собственной воле становится женой Синей Бороды.

Из сказки братьев Гримм «Диковинная птица» автором заимствуются такие качества героини, как находчивость и ум: «Bluebeard ran with the third sister, intelligent though beautiful» (MA, с. 103). Вложенный автором в уста повествователя метакомментарий («intelligent though beautiful») по поводу соотношения интеллекта героини и ее товарных качеств, то есть внешних данных, напоминает читателю о распространенном стереотипе мышления относитель-

но женщин: женщина может быть а) умной, но некрасивой или б) красивой, но глупой. Уступительное наречие though между двумя качественными прилагательными, intelligent и beautiful, акцентирует возможность, по мысли повествователя, соединения двух качеств вопреки сложившимся стереотипам — высказывание, которое читатель по прочтении рассказа может оспорить.

Таким образом, автор акцентирует внимание на женском персонаже, отбирает в качестве существенных отдельные элементы и мотивы из нескольких вариантов сюжета о Синей Бороде и микширует их, сопровождая метакомментариями повествователя. Примечательно, что для своей реинтерпретации сказки о Синей Бороде Атвуд не отбирает мотивы, центральные для большинства версий сказки. Так, героиня, желая раскрыть тайну Синей Бороды, не обнаруживает в запретной комнате казненных им жен, как того ожидает читатель, с детства знакомый с литературными конвенциями, подсказывающими ему ответ. Их она находит, причем без труда (что вполне логично вытекает из ее осведомленности о том, что муж является серийным убийцей), в кладовке для белья. Она без трепета сообщает о «страшной» находке — синтаксический параллелизм пассивных конструкций и ироничный метакомментарий, который следует (о чем свидетельствует переход с повествовательного прошедшего на настоящее время), усиливает будничную тональность: «[the bodies were] neatly cut up and folded, stored in mothballs and lavender. Bachelors acquire such domestic skills» (MA, c. 104).

В своей реинтерпретации сюжета Атвуд также обходится без, казалось бы, неотъемлемого мотива сюжета о Синей Бороде — ключа/яйца, запачканного кровью; эта улика, как читатель помнит с детства, предательски свидетельствует о том, что жена нарушила запрет мужа, войдя в запретную комнату. Данное обстоятельство — неот-

бор ключевого мотива из прототипа — логически вытекает из установки автора на отсутствие в рассказе интриги, связанной с тайной жен Синей Бороды. Атвуд замещает традиционную сюжетную линию собственной: Синей Бороде не требуется опосредованных доказательств нарушения женой его запрета — он непосредственно застает ее в запретной комнате. В версии Атвуд героиня так же, как ее прототип из версии Перро, пытается тянуть время разговорами с Синей Бородой, чтобы выбраться невредимой из смертельной ситуации: «...she said, not knowing what else to say but she still hoped to talk her way out it» (MA, c. 105). Вместе с тем Атвуд отсекает мотив запаздывающей помощи из своей разработки истории как не вписывающийся в ее смысловую линию: героиня должна пройти свой путь до конца.

Маргарет Атвуд, пересказывая сюжет о Синей Бороде в рассказах «Bluebeard's Egg» и «Alien Territory», по мнению К. Баккилега, акцентирует внимание на лиминальном, пороговом аспекте инициации женщины [15, с. 119]. Представляется, однако, что автор реинтерпретации скорее проблематизирует роль женщины архетипического трикстера, персонажа, пытающегося решить проблему с помощью так называемых трюков, то есть различных уловок и хитростей. В трюковых сюжетах может действовать достаточно много персонажей, но на более глубинном уровне столкновение происходит между двумя ключевыми фигурами — трикстером и антагонистом (мужчиной и женщиной в рассматриваемом рассказе). Для внутренней организации трюка важны «те трансформации, которые претерпевает каждая из двух противоборствующих сторон: трикстер, и антагонист могут выступать и как хранитель, владелец или добытчик объекта... и как противник, пытающийся завладеть собственностью или посягающий на жизнь второго» [7, с. 144]. «Моделирование ответного поведения как

глубинная структура трюка приводит к тому, что трикстер и антагонист оказываются связанными друг с другом отношениями реципрокности (взаимности), причем инвертированной: успех одного из них есть одновременно поражение другого» [7, с. 150].

Героиня рассказа «Alien Territory», по сути трикстер, изначально предпочла знание — выяснение природы уникальности мужа ценой собственной безопасности: «[she] was in love with him, even though she knew he was a serial killer. She roamed over the whole palace <...> looking for clues for his uniqueness. <...> But she didn't find a lot. <...> Nothing unusual, nothing kinky, nothing sinister. She had to admit to being a little disappointed». «He said that if she had [known about] his feelings, she wouldn't want to talk about them either. This intrigued her. She was now more in love with him and more curious than ever» (MA, с. 103, 105). Выделенные курсивом слова вводят мотив губительного любопытства, который Атвуд отбирает для своей истории. Он явственно присутствует и в оперном либретто. Синяя Борода предупреждает свою жену, охваченную непреодолимым желанием узнать, скрывается за семью дверями («Open, open. Throw them open!»), что «не надо искать замков, хранящих тайны» [16], но все же уступает ей.

В оперном либретто Балажа, который, в свою очередь, использовал в качестве отправной точки драму М. Метерлинка «Ариана и Синяя Борода», сюжет о замке Синей Бороды трактуется таким образом, что основное действие разворачивается в сфере психологии. В прологе чтец обращается к зрителям: «The curtain of your eyelids is raised: / Where is the stage: outside or within, / Ladies and gentlemen?» [16]. На вопрос, «где же сцена, снаружи или внутри?», дается однозначный ответ: внутри; Балаж метафорически уподобляет закрытую душу человека замку. Героиня рассказа Атвуд стремится овладеть этой неведомой терри-

торией — alien territory. Замок перестает быть необходимым сказочным антуражем; его значение переносится из пространственной плоскости в психологическую. Метерлинк выразил эту мысль так: «У каждого из нас в глубине души есть закоулок Синей Бороды, который не следует открывать» (цит. по работе [10, с. 438]). В результате постижения тайн души другого героиню рассказа «Alien Territory», подобно Юдифи, ждет судьба ее предшественнии.

Как можно видеть из предпринятого анализа рассказа, Маргарет Атвуд отказывается от продолжения тех линий, которые приводят к литературным штампам сказочного образца — она лишает свою версию конвенционального happy end'a поучительной сказки. Синяя Борода ведет жену за собой, спрашивая ee: «I warned you. Weren't you happy with me? <...> Where are we going? she said, because it was getting dark, and there was suddenly no floor. Deeper, he said» (MA, с. 105). Вместо привычной концовки, в которой героиня за счет собственной находчивости и помощи родных преодолевает смертельную опасность, Атвуд возвращается к мрачным мотивам либретто, закольцевав ими свою версию.

Как отмечалось выше, одна и та же история может быть рассказана с помощью разных материальных каналов связи, передающих информацию. Пролить свет на потенциальный смысл сказки о Синей Бороде и, возможно, на ее авторское видение в реинтерпретации Атвуд помогает, на наш взгляд, сравнение вербального ряда сказки с ее визуальным рядом. Сказки, представляя собой культурный фонд, запечатлены в глубине культурной памяти. Их глубинный смысл значительно шире, чем тот, что вкладывает в нее любая интерпретация, предпринятая в ту или иную историческую эпоху. Вместе с тем иллюстрации к сказкам дают возможность представить контекст, в который сказки были погружены в ту или иную историческую эпоху, и выявить те

смыслы, которыми наделяли их художники-современники.

Так, примечательно, что в конце XIX века Уолтер Крейн, известный английский художник, в своих иллюстрациях к сказке Ш. Перро «Синяя Борода» (1875) рисует главную героиню на фоне картины, изображающей библейский миф об искушении в саду Эдема [20], тем самым приглашая читателя провести аналогию. Подобно этому, в «Станционном смотрителе» евангельская притча о блудном сыне, изображенная на лубке в доме смотрителя, как отмечается литературоведами-пушкинистами, подталкивает читателя осознать соответствие между притчей и сюжетными перипетиями повести [3].

Представляется, что механизм действия библейского мифа на иллюстрации Крейна к «Синей Бороде» схож: читатель призван увидеть параллель, которую проводит художник-интерпретатор между Евой и героиней сказки. Развивая эту параллель дальше, можно с определенной уверенностью утверждать, что остальные роли распределяются следующим образом: жена Синей Бороды, подобно библейской Еве, жаждет обладать знанием, которое муж скрывает от нее; Синяя Борода действует подобно господу Богу, желая единолично обладать этим знанием, и запрещает жене входить в комнату; запретная комната, в которую, ослушавшись мужа, заходит подобно Еве, нарушившей из любопытства запрет Бога, — героиня «Синей Бороды», уподобляется древу познания, дающему человеку знание, которое может погубить.

Сказке свойственно, по замечательному выражению Вальтера Беньямина, «целомудренное немногословие, которое не допускает никакого психологического анализа» [2, с. 351]. Вместе с тем, стремясь в художественной форме развернуть свернутое в ней высказывание и договорить недосказанное, иллюстратор рассказываемой в сказке истории пытается постичь, через параллель с библейской историей о Древе по-

знания, ее психологическую подоплеку и потенциальный или латентный смысл.

Представляется неслучайным, Дж. Стайнер, американский теоретик культуры и литературный критик, видит в сюжете о Синей Бороде матрицу для понимания постоянного стремления человека к знанию — в широком смысле этого слова. По Стайнеру, все люди, мужчины и женщины, сродни женам Синей Бороды: они не способны сделать задний ход и повернуть вспять с пути от наивности и неведения к знанию. «Мы не можем помыслить о том, чтобы сделать выбор в пользу неведения. Я полагаю, мы всегда будем стремиться открыть последнюю дверь замка, даже если она ведет или, возможно, потому что она ведет к пониманию чего-то, что находится за пределами нашего понимания и не зависит от нашей воли. Мы будем делать это с той способностью одиночек к предвидению (desolate clairvoyance), что столь замечательно передана в музыке Бартока, поскольку способность распахнуть двери [в неведомое] — это трагическое преимущество человеческой личности» [22, с. 140]. Стайнер восхваляет неуемную тягу человека к знанию, символом которого становится любопытство жены Синей Бороды: «Мы поочередно открываем двери замка Синей Бороды, поскольку каждая из них, в соответствии с логикой градации интенсивности, ведет нас к следующей; это сродни [постепенному] постижению человеком бытия. Не открыть дверь равнозначно не столько трусости, сколько предательству... по отношению к установке на продвижение вперед, пытливое и зондирующее, чем отличается человеческий род. Мы охотники за правдой [жизни], куда бы она нас ни привела. Риск и бедствия, которые мы навлекаем на себя, ужасающи. Но... человек и поиски правды являются попутчиками, их дорога нацелена на движение вперед, и меж собой они диалектически связаны» [22, с. 136]. Иначе говоря, последняя дверь в замке Синей Бороды, скрывающая за собой знание, пусть даже и губительное, дает нам возможность обрести человеческое достоинство, если у нас достаточно дерзости, чтобы открыть ее.

В рассказах Маргарет Атвуд «Вluebeard's Egg» и «Alien Territory» просматривается определенное сходство. Оба рассказа являются реинтерпретацией одного сюжета, построены как «рассказ в рассказе»; в них автор проблематизирует роль женщины как трикстера, жаждущего с помощью уловок овладеть знанием/тайной другого. Этот момент — то, каким образом автор реинтерпретации выделяет тему исходного сюжета, является определяющим: тема в свернутом виде становится пусковым механизмом для развертывания обоих вторичных текстов, которые группируются в синонимический ряд на основе генетического сходства с исходным текстом.

Оба рассказа являются нарочито вторичными, не скрывающими своей несамостоятельности. Вместе с тем рассказ «Alien Territory» обращен к достаточно искушенному читателю, которого «пригласили поиграть с его собственной энциклопедической компетенцией» [13, с. 51]. Игра с читателем строится в нем «на «расширяющейся» интертекстуальности» [13, с. 63]. Исследователь подчеркивает особое значение вариативности при повторении/воспроизведении, отмечая, что «акцент падает на неразрывный узел «схема — вариация», где вариация представляет гораздо больший интерес, чем схема» [13, с. 70]. При очевидной прозрачности исходной схемы в рассматриваемом вторичном тексте доля вариации существенна. В рассказе «Alien Territory» прослеживается определенная логика селективности в отборе хорошо известных читателю мотивов исходного сюжета о Синей Бороде, а также в неотборе других его элементов. На наш взгляд, она находит свое отражение, во-первых, в микшировании мотивов из разных вариантов исходного сюжета; во-вторых, в тематизации и развертывании тех мотивов исходного сюжета, которые находятся на смысловой линии реинтерпретации; втретьих, в «ловушках» (Шмид) для читателя, требующих, в действительности, отрицания подсказываемого читателю развития традиционных смысловых линий исходного сюжета и отказа от следования стереотипам его восприятия.

С. Уилсон, исследователь творчества Маргарет Атвуд, обыгрывая название одного из ее произведений, «The Blind Assassin», квалифицирует это как «textual assassinations» [23], то есть «покушения» на традиционные жанры, сюжеты, нарративные инстанции и читательские ожидания. Эта характеристика произведений Атвуд служит подтверждением общей тенденции в ее творчестве — обнажать конвенции и

подвергать сомнению их ценность и назначение.

Поэтика инверсии, «подкопа» под общепринятые, установившиеся традиции нарушает читательское спокойствие, будоражит инертное восприятие и заставляет читателя задуматься и пересмотреть привычные взгляды на старые тексты. Этой цели служит, как представляется, и множественный пересказ автором одного и того же сказочного сюжета в нескольреинтерпретациях, усугубленный ких включением в авторские версии мотивов из более чем одной литературно-художественной адаптации архаичного сюжета, что расшатывает застывшую фабулу сказки и автоматизм и стереотипы ее восприятия.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1. *Атвас А.* 3. Вторичная репрезентация текста в тексте: *mise en abyme* // Известия РГПУ им. А. И. Герцена: Научный журнал. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. № 10 (56). С. 77–87.
  - 2. Беньямин В. Озарения / Пер. Н. М. Берновской и др. М.: Мартис, 2000. 376 с.
- 3. *Берковский Н. Я.* О «Повестях Белкина» // О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы: Сб. статей / Отв. ред. П. П. Громов. М.; Л.: Гослитиздат, 1960. С. 94–207.
- 4. *Болдырев Н. Н., Бабина Л. В.* Вторичная репрезентация как особый тип представления знаний в языке // Филологические науки. 2001. № 4. С. 79–86.
  - 5. Выготский Л. С. Психология искусства / Под ред. М. Г. Ярошевского. М.: Педагогика, 1987. 345 с.
- 6. *Гронас М*. Безымянное узнаваемое, или канон под микроскопом // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 68–87.
- 7. *Новик Е. С.* Структура сказочного трюка // От мифа к литературе: Сб. в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. М.: Рос. ун-т, 1993. С. 145-160.
- 8. *Новиков А. И., Богословская И. В.* Научно-популярный текст в его соотношении с научным текстом. [Электронный ресурс] // Обработка текста и когнитивные технологии. 2003. № 8. С. 346–356. URL: http://psycholinguistik.narod.ru/index/0-76 (дата обращения: 10.01.15).
- 9. *Новиков А. И., Сунцова Н.* Концептуальная модель порождения вторичного текста. [Электронный ресурс] // Обработка текста и когнитивные технологии. 1999. № 3. С. 158—166. URL: http://psycholinguistik.narod.ru/index/0-77 (дата обращения: 10.01.15).
  - 10. Сказочная энциклопедия. М.: Олма-пресс, 2005. 606 с.
  - 11. Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество. Будапешт: Корвина, 1971. 408 с.
  - 12. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
- 13. Эко V. Инновация и повторение // Философия эпохи постмодерна / Под ред. А. Усмановой. Минск: Красико-принт, 1996. С. 48–73.
- 14. Atwood M. Of Souls as Birds // Mirror, Mirror on the Wall: Women Writers Explore Their Favorite Fairy Tales. New York: Anchor Books, 1998. P. 22–38.
- 15. Bacchilega C. Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1997. 208 p.
- 16. Balazs B. Bluebeard Castle Libretto. [Электронный ресурс] URL: http://www.powell-pressburger. org/Reviews/64\_Bluebeard/Words.html (дата обращения: 10.01.15).
  - 17. Bremond C. Le message narrative // Communications. 1964. № 4. P. 4–32.

- 18. *Carter A.* The Language of Sisterhood // The State of the Language / Ed. by L. Michaels, C. Ricks. Berkeley: Univ. of California Press, 1980. P. 226–234.
- 19. *Chatman S*. What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa) // Critical Inquiry. 1980. Vol. 7. № 1. P. 121–140.
- 20. *Crane W*. The Bluebeard Picture Book. London: Routledge and Sons, 1875. [Электронный ресурс] URL: http://www.surlalunefairytales.com/illustrations/bluebeard/craneblue.html (дата обращения: 12.01.15).
- 21. *Hearne B. G.* Beauty and the Beast: Visions and Revisions of an Old Tale. Chicago; London: The Univ. of Chicago Press, 1989. 247 p.
- 22. Steiner G. In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Redefinition of Culture. Yale Univ. Press, 1971. 141 p.
- 23. Wilson S. R. Margaret Atwood's Textual Assassinations: Recent Poetry and Fiction. Ohio State Univ. Press, 2003. 200 p.
  - 24. Zipes J. Fairy Tale as Myth Myth as Fairy Tale. Lexington: Univ. Press of Kentucky, 1994. 192 p.

#### **REFERENCES**

- 1. *Atlas A. Z.* Vtorichnaja reprezentatsija teksta v tekste: mise en abyme // Izvestija RGPU im. A. I. Gertsena. 2008. № 10 (56). S. 77–87.
  - 2. Ben'jamin V. Ozarenija / Per. N. M. Bernovskoj i dr. M.: Martis, 2000. 376 s.
- 3. *Berkovskij N. Ja.* O «Povestjah Belkina» // O russkom realizme XIX veka i voprosah narodnosti literatury: Sb. statej / Otv. red. P. P. Gromov. M.; L.: Goslitizdat, 1960. S. 94–207.
- 4. *Boldyrev N. N.*, *Babina L. V.* Vtorichnaja reprezentatsija kak osobyj tip predstavlenija znanij v jazyke // Filologicheskie nauki. 2001. № 4. S. 79–86.
  - 5. Vygotskij L. S. Psihologija iskusstva / Pod red. M. G. Jaroshevskogo. M.: Pedagogika, 1987. 345 s.
- 6. *Gronas M*. Bezymjannoe uznavaemoe, ili kanon pod mikroskopom // Novoe literaturnoe obozrenie. 2001. № 51. S. 68–87.
- 7. *Novik E. S.* Struktura skazochnogo trjuka // Ot mifa k literature: Sb. v chest' 75-letija E. M. Meletinskogo. M.: Ros. un-t, 1993. S. 145–160.
- 8. *Novikov A. I., Bogoslovskaja I. V.* Nauchno-populjarnyj tekst v ego sootnoshenii s nauchnym tekstom. [Elektronnyj resurs] // Obrabotka teksta i kognitivnye tehnologii. 2003. № 8. S. 346–356. URL: http://psycholinguistik.narod.ru/index/0-76 (data obrashchenija: 10.01.15).
- 9. *Novikov A. I., Suntsova N.* Kontseptual'naja model' porozhdenija vtorichnogo teksta. [Elektronnyj resurs] // Obrabotka teksta i kognitivnye tehnologii. 1999. № 3. S. 158–166. URL: http://psycholinguistik.narod.ru/index/0-77 (data obrashchenija: 10.01.15).
  - 10. Skazochnaja entsiklopedija. M.: Olma-press, 2005. 606 s.
  - 11. Ujfalushi J. Bela Bartok. Zhizn' i tvorchestvo. Budapesht: Korvina, 1971. 408 s.
  - 12. Shmid V. Narratologija. M.: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2003. 312 c.
- 13. *Jeko U.* Innovatsija i povtorenie // Filosofija epohi postmoderna / Pod red. A. Usmanovoj. Minsk: Krasiko-print, 1996. S. 48–73.
- 14. *Atwood M*. Of Souls as Birds // Mirror, Mirror on the Wall: Women Writers Explore Their Favorite Fairy Tales. New York: Anchor Books, 1998. P. 22–38.
- 15. Bacchilega C. Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1997. 208 p.
- 16. *Balazs B*. Bluebeard Castle Libretto. [Elektronnyj resurs] URL: http://www.powell-pressburger.org/Reviews/64 Bluebeard/Words.html (data obrashchenija: 10.01.15).
  - 17. Bremond C. Le message narrative // Communications. 1964. № 4. P. 4–32.
- 18. *Carter A*. The Language of Sisterhood // The State of the Language / Ed. by L. Michaels, C. Ricks. Berkeley: Univ. of California Press, 1980. P. 226–234.
- 19. Chatman S. What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa) // Critical Inquiry. 1980. Vol. 7.  $N_2$  1. P. 121–140.
- 20. Crane W. The Bluebeard Picture Book. London: Routledge and Sons, 1875. [Elektronnyj resurs] URL: http://www.surlalunefairytales.com/illustrations/bluebeard/craneblue.html (data obrashchenija: 12.01.15).
- 21. *Hearne B. G.* Beauty and the Beast: Visions and Revisions of an Old Tale. Chicago; London: The Univ. of Chicago Press, 1989. 247 p.

- 22. Steiner G. In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Redefinition of Culture. Yale Univ. Press, 1971. 141 p.
- 23. Wilson S. R. Margaret Atwood's Textual Assassinations: Recent Poetry and Fiction. Ohio State Univ. Press, 2003. 200 p.
  - 24. Zipes J. Fairy Tale as Myth Myth as Fairy Tale. Lexington: Univ. Press of Kentucky, 1994. 192 p.

### Принятые сокращения

MA — *Atwood M.* Alien Territory // Atwood M. Good Bones and Simple Murders. New York: Talese; Doubleday, 1994. P. 95–108.

AT — *Aarne A.*, *Thompson S.* The Types of the Folktale // Folklore Fellows Communications. № 184. Helsinki, 1973.

УДК 82-1 **И. С. Макарова** 

## ОБРАЗ КОРАБЛЯ В ГЕРМАНО-СКАНДИНАВСКОЙ МИФОЛОГИИ

Статья имеет целью определение значения, которое корабль приобрел в культуре германо-скандинавских народов в целом и в мифологии в частности. В круг поставленных задач входит, во-первых, изучение особенностей морских судов северных народов и роли корабля в религиозной и бытовой жизни германо-скандинавских племен; во-вторых, обзор примеров обращения к образу корабля в поэзии скальдов, в древних мифах и преданиях, а также в эддической поэзии древних скандинавов; в-третьих, анализ влияния созданного в лоне германо-скандинавской мифологии образа корабля на последующие трансформации этого ключевого для западноевропейской культуры мифопоэтического образа. Результатом предпринятого исследования является наглядная репрезентация особого статуса, которым корабль наделен в культуре и мифологии древних племен народов Северной Европы.

Ключевые слова: образ, корабль, германо-скандинавская мифология, эдда, символ.

I. Makarova

#### THE IMAGE OF SHIP IN THE NORSE MYTHOLOGY

The article aims at the definition of what the ship meant in the culture of the Norse people in general and in the mythology in particular. The objects are as follows: the research of the peculiarities of the Norse sea vessels as well as the role the ship played in the religious and daily life of the Norse people; the review of examples revealing the popularity of the ship in the skaldic poetry, ancient myths and legends as well as in Eddas of ancient Scandinavians; the analysis of the influence of the image of ship as it was created in the Norse mythology on the following transformations of this mythopoetic image — a key one for the Western-European culture. The result of the research is a clear representation of a particular importance the ship acquired in the Norse culture and mythology.

**Keywords:** image, ship, Norse mythology, Edda, symbol.

В культуре германо-скандинавских народов, так же как и среди племен кельтов, корабль играл ключевую роль. Географическое местоположение, открывающее вы-

ход к морю, обилие рек и озер вынуждало предков современных жителей Восточной и Северной Европы активно осваивать кораблестроение и мореходство. Сражения за