

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ДРУЖБЫ НАРОДОВ»

На правах рукописи

Маратова Жамал

**РЕЦЕПЦИЯ «ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ» ДЖ.Р.Р. ТОЛКИНА В
ФЭНТЕЗИЙНОМ ЦИКЛЕ ПОВЕСТЕЙ «ЛАБИРИНТЫ ЕХО» МАКСА
ФРАЯ**

5.9.1. Русская литература и литература народов Российской Федерации

5.9.2. Литературы народов мира

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:

д.ф.н., профессор Шервашидзе В.В.

д.ф.н., профессор Кашлявик К.Ю.

Москва - 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
1 «Волшебная сказка» Дж.Р.Р. Толкина.....	17
1.1 Категория фантастического в литературе Великобритании.....	18
1.2 Зарождение идеи Легендариума.....	31
1.2.1 Теория Оуэна Барфилда и ее значение в становлении фэнтези.....	38
1.3 Поэтика Дж.Р.Р. Толкина. Рождение эпического фэнтези.....	42
1.4 Авторский миф Дж.Р.Р. Толкина как игровое пространство.....	47
1.5 Глоссопейя как языковая игра Дж.Р.Р. Толкина.....	63
Выводы по главе.....	72
2 История развития русского фэнтези.....	75
2.1 Рецепция творчества Дж.Р.Р. Толкина.....	76
2.1.1 Репродуктивная рецепция творчества Дж.Р.Р. Толкина. Переводы на русский язык.....	78
2.1.2 Продуктивная рецепция творчества Дж.Р.Р. Толкина. Зарождение русского фэнтези.....	91
2.2 Поэтологические принципы русского фэнтези.....	97
2.3 Категория фантастического в русской литературе.....	106
Выводы по главе.....	113
3 «Лабиринты ЕХО» как новая фэнтезийная реальность.....	116
3.1 Поэтика Макса Фрая. Позиция концептированного автора.....	116
3.1.1 Образ трикстера как автора художественного произведения.....	117
3.1.2 Кто такой Макс Фрай?.....	121
3.2 Деконструкция эпического фэнтези как вариант игры с читателем.....	132
3.3 Игровое начало в творчестве Макса Фрая.....	141
3.4 Языковая игра Макса Фрая.....	152
Выводы по главе.....	158
Заключение.....	161
Список использованной литературы.....	167
Приложение 1.....	182
Приложение 2.....	187

ВВЕДЕНИЕ

Джон Рональд Руэл Толкин (John Ronald Reuel Tolkien, 1892–1973) – английский писатель, переводчик, филолог, профессор Оксфордского университета, который ввел в научный оборот лингвистики термин «глоссопейя»¹ – процесс создания искусственных языков. Для того, чтобы лингвистические эксперименты смогли обрести собственную жизнь, профессор Толкин создал вымышленный мир Эа, где его обитатели заговорили на них. Так зародилась идея Легендариума² (Приложение 1) – совокупности всех произведений о Средиземье.

Изначально произведения о несуществующих народах и их приключениях автор назвал волшебными сказками (fairy stories)³, что стало темой для ряда лекций в Эксетер-колледже. Впоследствии Толкин опубликовал их как эссе «О волшебных сказках» (1939), что стало теоретическим обоснованием для будущих рассуждений о жанре фэнтези в контексте массовой литературы в Европе. Появление слова «фэнтези» (fantasy) в творческом словаре Толкина связано с переосмыслением теории его коллеги по Оксфорду Оуэна Барфилда, изложенной в трудах «Язык поэзии: исследование значения» (1928)⁴ и «Соблюдая приличия: изучение идолопоклонничества» (1957)⁵.

Разработанность темы.

Творческое наследие Толкина изучается литературоведами, социологами, культурологами и лингвистами с 60-х годов XX века, что породило вслед за собой создание отдельного направления толкинистики на стыке филологии, социологии,

¹ От англ. “glossopoeia” – с древнегреч. glosso- («язык») + -poeia («создание»).

² Легендариум Толкина — это свод мифопоэтических произведений Дж.Р.Р. Толкина, не опубликованных при его жизни. Представляли собой мифическую основу для вымышленного мира Средиземья в романе «Властелин Колец» и были изданы сыном Кристофером Толкиным в цикле «Сильмариллион», а также в 12-томной серии Истории Средиземья. Истоки Легендариума восходят к 1914 году, когда Толкин начал писать стихи и зарисовки рассказов, рисовать карты и изобретать языки и имена в качестве частного проекта для создания уникальной английской мифологии. Самые ранние наброски рассказов (например, «Книги утраченных сказаний») относятся к 1916 году. Автор пересматривал и переписывал их большую часть своей жизни, и потому Легендариум так и остался незавершенным.

³ Tolkien J.R.R. On Fairy Stories. NY : HarperCollins, 2008. 320 p.

⁴ Barfield O. Poetic diction: a study in meaning. Middletown: Wesleyan University Press, 1973. 238 p.

⁵ Barfield O. Saving the Appearances: A Study in Idolatry. Middletown: Wesleyan University Press, 1988. 191 p.

психологии и даже истории. Толкинисты рассматривают 5 основных подходов при анализе творческого наследия писателя:

- филологический подход;
- психоаналитический подход;
- исторический подход;
- религиоведческий подход;
- визионерский подход.

Таким образом, в зарубежной научной традиции существует целый корпус работ по изучению творчества Толкина. Из них особенно стоит выделить труды Х. Карпентера⁶⁷, Т. Шиппи⁸, С. Колдекотта⁹, В. Флигер¹⁰, К.В. Апшоу¹¹, Дж.Л. Пэйнтера¹².

К тому моменту, когда Толкин входит в кругозор русскоязычного читателя¹³, в русской литературе традиция сказочного и фантастического была освоена и разработана. Неслучайно литературный критик С.И. Чупринин тонко подметил горизонт ожидания русского читателя, поскольку «заговорили о традициях Николая Гоголя, Александра Грина, Михаила Булгакова, припомнили давнюю серию рассказов Алексея К. Толстого об упырях и сравнительно недавний роман Владимира Орлова о демоне на договоре “Альтист Данилов”»¹⁴. Сразу возникает ряд произведений в подражание Толкину. Например, биофизик Н. Перумов издает трилогию «Кольцо Тьмы»¹⁵ как продолжение «Властелина Колец» Толкина с 1993 по 2007 годы, затем выходят в свет «Черная книга

⁶ Карпентер Х. Дж.Р.Р. Толкин. Биография. М.: Эксмо, 2002. 330 с.

⁷ Толкин Дж.Р.Р. Письма (под ред. Х. Карпентера). М.: АСТ, 2019. 752 с.

⁸ Шиппи Т. Дорога в Средьземелье / Пер. с англ. Каменкович М. СПб.: Лимбус Пресс, 2003. 146 с.

⁹ Колдекотт С. Тайное пламя. Духовные взгляды Толкина / Пер. с англ. (Серия «Религиозные мыслители»). М.: Библиейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2008. 224 с.

¹⁰ Flieger V. Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World. The Kent State University Press, 2002. 208 p.

¹¹ Urshaw Q. V. Structural Polarities In J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings. Text, [Tampa, Fla] : University of South Florida, 2009. URL: <http://purl.fcla.edu/usf/dc/et/SFE0003017> (дата обращения: 01.04.2020)

¹² Painter J.L. Inventing history : the rhetoric of history in J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings." Thesis, University of Pretoria, 2015. URL: <http://hdl.handle.net/2263/48955> (дата обращения: 29.02.2021)

¹³ В 1982 году в СССР впервые был издан перевод романа «The Lord of the Ring» под названием «Повелитель Колец» В.С. Муравьева и А.А. Кистяковского.

¹⁴ Чупринин С.И. Еще раз к вопросу о картографии вымысла // Знамя. - 2006. - № 11. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/11/ech19.html> (дата обращения: 10.03.2020).

¹⁵ Перумов Н.Д. Кольцо Тьмы. М.: Эксмо, 2004. 1969 с.

Арды»¹⁶ Н. Васильевой и Н. Некрасовой и «Последний Кольценосец»¹⁷ К. Еськова. Так начинается русская рецепция произведений Толкина и создание нового жанра на русской почве.

Гипотеза диссертационного исследования заключается в следующем: в современном литературном пространстве русское фэнтези представляет собой разновидность фантастической литературы, основанной на использовании славянской мифологии; русских фольклорных образов; образов и мотивов, взятых из современной реальности; с использованием широкого поля интертекстуальности и разнообразных постмодернистских приемов.

В русском фэнтези сформирован свой оригинальный комплекс понятийных, мотивных, образных и пространственно-временных аспектов. Закономерности рецептивной эстетики как одного из разделов сравнительно-исторического метода позволяют представить анализ истоков и направлений развития исследуемого феномена. На первоначальном этапе русское фэнтези носит подражательный характер, а источником для подражания является творчество Толкина.

В дальнейшем русское фэнтези обогащается отечественным культурным слоем, куда входят мотивы и образы, уходящие корнями в национальный фольклор и славянскую мифологию. В тексты инкорпорируются урбанистические мотивы, элементы детективного сюжета. Возникшее и оформившееся явление обогащается за счет различных приемов (преимущественно литературной игры), имевших место в поле российской постмодернистской эстетики. В указанном аспекте одним из наиболее последовательных приемников создателя современного фэнтези, Толкина, является российский писатель Макс Фрай.

Немаловажно отметить, что появление Толкина в России одновременно породило литературоведческое изучение феномена, появившиеся научные труды, в том числе и диссертации, носили полемический характер. Впрочем, дискуссионный «заряд» в литературоведении был предопределен задолго до этого самим писателем в силу указания на жанровую многоаспектность феномена:

¹⁶ Васильева Н. Черная книга Арды. М.: Эксмо-Пресс, 2000. 560 с.

¹⁷ Еськов К.Ю. Последний кольценосец. М.: Престиж Бук, 2020. 416 с.

«Волшебная сказка – это такая история, которая имеет непосредственное отношение к Волшебной Стране, сама будучи любого жанра – сатирической, приключенческой, морализаторской или фантастической»¹⁸.

В научном поле фэнтези рассматривается с разных точек зрения. Так, в диссертации Р.И. Кабакова, в одной из первых, защищенных на русском языке, изучены общие вопросы взаимодействия текстов Толкина с мифологией¹⁹; о месте и роли поэзии и переводов в его произведениях пишет С.Б. Лихачева²⁰; типологический анализ мифов в прозе Толкина осуществлен О.С. Потаповой, которая выделяет в миромоделировании английского писателя космогонические, теогонические, астральные и антропогонические мифы²¹.

Междисциплинарным аспектам посвящены труды Е.Л. Трушниковой²², А.В. Мартыненко²³ и М.А. Федорчук, в основе которых лежит изучение категории фантастического в культурно-философском дискурсе, а также рассмотрение влияния творчества Толкина на различные внелитературные явления (создание отдельного фэндомов)²⁴. Изучение фэнтези в контексте современной массовой литературы позволяет увидеть весьма разветвленную систему, включающую различные жанровые версии, «субжанры»: фэнтези – городское, подростковое, славянское, техно-фэнтези, героическое, «темное», мистическое, китайское (жанры «уся» и «сянься»), юмористическое, отдельно выделяется фэнтезийная поэзия. Исследователь Толкина О.С. Наумчик в связи с этим выдвинула гипотезу

¹⁸ Толкин Дж. Р. Р. «Чудовища и критики» и другие статьи. Перевод творческой группы Elsewhere. М.: АСТ, 2007. - С.112.

¹⁹ Кабаков Р.И. "Повелитель колец" Дж. Р. Р. Толкина и проблема современного литературного мифотворчества : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.05 / Ленинград. пед. ин-т. - Ленинград, 1989. - 198 с.

²⁰ Лихачева С.Б. Аллитерационная поэзия в творчестве Джона Рональда Руэла Толкина : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.05. - Москва, 1999. - 212 с.

²¹ Потапова О.С. Мифотворчество Дж.Р.Р. Толкина: "Сильмариллион" в контексте современной теории мифа : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.03. - Нижний Новгород, 2005. - 260 с.

²² Трушникова Е.Л. Место и роль фантастического в историко-культурном контексте : От архаического мифотворчества до постмодернизма : автореферат дис. ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Челябин. гос. акад. культуры и искусства. - Челябинск, 2006.

²³ Мартыненко А.В. Логика фантастического : историко-культурный аспект изучения авторского мифотворчества на материале трилогии Дж.Р.Р. Толкина "Властелин колец" : автореферат дис. ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Мартыненко Алла Валентиновна; [Место защиты: Моск. пед. гос. ун-т]. - Москва, 2009.

²⁴ Федорчук М.А. Специфика текстопорождения в фанфикшн : на материале русскоязычных фандомов : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Федорчук Мария Александровна; [Место защиты: Орлов. гос. ун-т]. - Орел, 2017.

о существовании «метажанра» фэнтези²⁵. На поливалентность жанра указывает в своей работе Т.И. Хоруженко²⁶.

В контексте данной работы фэнтези рассматривается, вслед за исследователем фантастической литературы В.Л. Гопманом, как «вид литературы фантастической (или литературы о необычном), использующей вторичную художественную условность, основанную на сюжетной посылке (допущении) иррационального характера»²⁷.

Актуальность исследования обусловлена растущим интересом к фэнтези как знаковому социокультурному феномену, о чем свидетельствует защита более пятидесяти диссертаций как в России, так и за рубежом. Феномен фэнтези, появившись в русской литературе как своеобразная калька жанра англоязычной литературы, на русской почве претерпел значительные изменения, модифицировался, стал важнейшей составляющей массовой литературы. Явление, которое оказало существенное влияние на формирование менталитета и ценностных ориентиров не одного поколения общества, требует пристального внимания, научного изучения с целью выявления характерных особенностей и обоснования русского фэнтези как целостной литературно-художественной системы.

Методологической основой исследования послужили научные труды Дж.Р.Р. Толкина, толкинистов Х. Карпендера²⁸, Т. Шиппи²⁹, В. Флигер³⁰, С.В.Алексеева³¹, философов О. Барфилда³², Й. Хёйзинги³³, Л. Витгенштейна³⁴, Ж.

²⁵ Наумчик О.С. Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези : диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.03 / Наумчик Ольга Сергеевна; [Место защиты: ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского»]. - Нижний Новгород, 2020. - 395 с.

²⁶ Хоруженко Т.И. Русское фэнтези: на пути к метажанру : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Хоруженко Татьяна Игоревна; [Место защиты: Ур. федер. ун-т имени первого Президента России Б.Н. Ельцина]. - Екатеринбург, 2015. - 217 с.

²⁷ Гопман В.Л. Золотая пыль: фантастическое в английском романе: последняя треть XIX – XX в. М.: РГГУ, 2012. С.25.

²⁸ Карпендер Х. Дж.Р.Р. Толкин. Биография. М.: Эксмо, 2002. - 330 с.

²⁹ Шиппи Т. Дорога в Средьземелье / Пер. с англ. Каменкович М. СПб.: Лимбус Пресс, 2003. - 146 с.

³⁰ Flieger V. Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World. The Kent State University Press, 2002. 208 p.

³¹ Алексеев С.В. Дж.Р.Р. Толкин. М.: Вече, 2013. 416 с.

³² Barfield O. Poetic diction: a study in meaning. Middletown: Wesleyan University Press, 1973. 238 p.

³³ Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. - 400 с.

³⁴ Витгенштейн Л. Философские исследования. М.: АСТ, 2019. - 384 с.

Деррида³⁵, А.Ф. Лосева³⁶, литературоведов Р. Барта³⁷, М.М. Бахтина³⁸, В.Я. Проппа³⁹, В.Л. Гопмана⁴⁰, И.В. Головачевой⁴¹, Е.Н. Ковтун⁴², О.С. Наумчик, Е.А. Сафрон⁴³, Э.В. Шустовой⁴⁴.

Автор диссертации опирается на следующие **исследовательские методы и подходы**: биографический (изучение связи фактов биографии писателя с образами и сюжетами текстов), культурно-исторический (отражение социокультурного контекста различных эпох в структуре художественного текста фэнтези), сравнительно-исторический (диахронический и синхронический аспекты сюжетной и мотивной динамики фэнтези-произведений), рецептивный (репродуктивная и продуктивная рецепция фэнтези Толкина в русскоязычном поле), структурно-семиотический (образная символика текстов Макса Фрая), а также герменевтический и интертекстуальный подходы, методика пристального чтения и переводческий аспект (истории переводов произведений Толкина на русский язык и Макса Фрая на английский язык).

Научная новизна исследования заключается в следующем:

1. Осуществлен целостный и всесторонний анализ цикла повестей «Лабиринты ЕХО» Макса Фрая, на его примере обоснованы ключевые принципы русского фэнтези, выделен комплекс характерных литературных приемов, свойственных поэтике постмодернизма.

³⁵ Деррида Ж. О грамматологии. Delagrammatologie. М.: Admarginem, 2000. - 512 с.

³⁶ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Правда, 1990. - 448 с.

³⁷ Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. - С.413-423.

³⁸ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1990. - 543 с.

³⁹ Пропп В.Я. Морфология сказки. М.: КоЛибри, 2022. - 640 с.

⁴⁰ Гопман В.Л. Золотая пыль: фантастическое в английском романе: последняя треть XIX – XX в. М.: РГГУ, 2012. - 448 с.

⁴¹ Головачева И.В. Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы. Под науч.ред. А.П. Ураковой (ИМЛИ РАН). Санкт-Петербург, И.Д. Петрополис, 2014. – 412 с.

⁴² Ковтун Е.Н. Поэтика необычного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). — М.: Изд-во МГУ, 1999. - 308 с.

⁴³ Сафрон Е.А. Онейросфера как элемент поэтики повестей М. Фрая (на примере сборника «Чужак») // Новый филологический вестник. 2018. №2 (45). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/oneyrosfera-kak-element-poetiki-rovestey-m-fraya-na-primere-sbornika-chuzhak> (дата обращения: 23.05.2022).

⁴⁴ Шустова Э.В. Рецепция творчества Дж. Р.Р. Толкиена в России на рубеже XX - XXI веков : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01, 10.01.03 / Шустова Эллина Викторовна; [Место защиты: Казань. (Приволж.) федер. ун-т]. - Казань, 2017. - 22 с.

2. Выявлены характерные особенности русского фэнтези, нашедшие свое воплощение в литературе конца XX - начала XXI вв. Показано, что итогом жанровой интеграции стало рождение русского и – в частности – славянского фэнтези.
3. Доказано, что русское фэнтези унаследовало основные черты своего западноевропейского аналога, вместе с тем наблюдается их пародийно-сниженная модификация, обладающая большой валентностью, способностью присоединять к себе другие тексты культуры. Так, отличительной особенностью Макса Фрая является урбанистическая топология, в рамках которой развивается детективный сюжет.
4. Обосновано, что современные фэнтези-произведения, такие как «Лабиринты ЕХО» Макса Фрая, являются составной частью культуры постмодерна, широко использующего приемы литературной игры, ризоматическое построение структуры текста, травестию, интертекстуальный фон, мистификацию.
5. Показано, что миромоделирование фэнтезийного художественного времени-пространства сопровождается литературной циклизацией, созданием серий романов и повестей. Они могут быть дополнены также внелитературными объектами и проектами, которые могут либо предшествовать художественным текстам, либо стать итогом их написания.

Объектом исследования является вторичный мир, ставший «прецедентом» и своеобразным «эталоном» художественного пространства фэнтези.

Понятие художественного мира, по Толкину, имеет свою специфику, где художественные пространство и время маркированы близкими к читателю условными и жизнеподобными ориентирами, нанесенными автором на вымышленную карту. Толкин называет его вторичным миром («secondary or sub-creational reality»), имея в виду его противопоставление миру реальному, но одновременно подчеркивая его высшую ценность, сопоставимую с библейским миром в Священном Писании.

Предметом исследования выступают принципы, характер и специфика моделирования вторичных миров, в которых определяющим является «волшебная» компонента. В фокусе внимания находится рецептивный аспект, при котором текст русского фэнтези прочитывается и интерпретируется как наследование и творческое «переконструирование» исходного текста с помощью специфических приемов и образных средств современной эстетической системы – постмодернизма.

Материалом исследования послужили следующие произведения: повесть «The Hobbit, or There and Back Again» («Хоббит, или Туда и Обратно»), трилогия «The Lord of The Rings» («Властелин Колец»), цикл «The Silmarillion» («Сильмариллион»), эссе «On Fairy Stories» («О волшебных сказках») Дж.Р.Р. Толкина, цикл повестей Макса Фрая «Лабиринты ЕХО».

Цель исследования заключается в рассмотрении ключевых принципов создания художественного мира⁴⁵ фэнтези, изначально обоснованных Дж.Р.Р. Толкиным и деконструированных в современном русском постмодернистском контексте.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- описание процесса формирования волшебной сказки Дж.Р.Р. Толкина; выделение доминантных признаков волшебной сказки (фэнтези);
- рассмотрение поэтологических принципов Толкина (использование христианских мотивов, конструирование текстов как игры с читателями, создание собственной языковой игры);

⁴⁵Понятия «художественный мир» и «поэтический мир» использовал Ю.Лотман (употребляя их фактически как синонимы). С его точки зрения, «художественный мир относится к тексту так, как музыкальный инструмент к сыгранной на нем пьесе»: «художественный мир динамичен, подвержен эволюции и <...> находится под постоянным деформирующим воздействием с его же помощью создаваемых текстов», которые реализуют художественные потенции поэтического мира, делая их нормой и традицией. Ю.Лотман сформулировал принципы анализа «поэтического» («художественного») мира: исследование творчества писателя как единого текста в целях описания художественного языка как инвариантной структуры; выявление фундаментальных противопоставлений, оппозиций и системное их исследование (описание «онтологии» мира); определение культурных традиций, выраженных в художественном мире; исследование форм художественного пространства и времени, пространственно-временных координат образов персонажей, «живущих» в художественном мире.

- описание «встречного течения»⁴⁶ для творчества Толкина в русском контексте; определение истоков русского фэнтези и его жанровых особенностей;
- выявление ключевых поэтологических принципов творчества Макса Фрая (позиция концептированного автора, использование постмодернистских приемов).

Научная квалификационная работа **состоит** из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и приложений.

Положения, выносимые на защиту:

1. Фэнтези является вариантом авторского мифотворчества, рассматриваемого как «игра в мифологию или с мифологией». Роман-эпопея «Властелин Колец» является примером нового типа романа, созданного Толкиным, который впоследствии получил название «эпическое фэнтези». Языковая игра, которую автор заложил в творчестве, обрела популярность во всем мире, распространившись на новых территориях, в том числе и в России.

2. Русское фэнтези, появившееся в процессе продуктивной рецепции творчества Толкина, представляет собой синтез заимствования английского варианта и влияния русских культурных особенностей. При этом русское фэнтези имеет ярко выраженный игровой характер, раскрывающийся в пародийном отношении к английскому варианту. Особенность русского фэнтези заключается в том, что часто каноны волшебной сказки Толкина переданы в пародийно-сниженном ключе.

Источниками подобного отношения к произведениям Толкина можно считать преемственность жанра к традиции русского былевого эпоса, которому присущ комический эффект, а также подражательный характер произведений, который рассматривается в русле карнавально-смеховой культуры в теории М.М. Бахтина.

3. Художественный мир Макса Фрая строится на основе постмодернистской поэтики в сочетании с элементами эпического фэнтези. В

⁴⁶ Термин А.Н. Веселовского: «Заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии. Теория заимствования вызывает, таким образом, теорию «основ» и «обратно» // цит. по Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – С.115-116.

ходе создания фэнтези-произведений русскоязычные авторы используют поэтологические принципы Толкина. Активно используется аллюзийная игра с писательским материалом. В цикле ЕХО активно используются урбанистические мотивы и детективная жанровая компонента. Интер-текстуальные связи в произведениях Макса Фрая создаются с помощью цитат (с атрибуцией и без) в составе текста, аллюзии, пересказ чужого текста, включенный в новое произведение, пародирование другого текста, точечные цитаты. Используются имена литературных персонажей других произведений или мифологических героев, включенных в текст, «обнажение» жанровой связи рассматриваемого произведения с текстом, а именно с детективами.

4. Литература постмодернизма и русское фэнтези имеют общие особенности, проявляющиеся в использовании приемов деконструкции, бриколажа и интертекста. Использование эстетики постмодернизма позволяет раскрыть дополнительные значения, создавать в тексте многоуровневые художественные структуры.

5. Сопоставление литературы фэнтези с литературой постмодернизма позволяет в дальнейшем рассмотреть приемы формульной литературы⁴⁷ в аспекте сравнительно-сопоставительного литературоведения.

Теоретическая значимость диссертации обусловлена следующим:

1. Исследование позволяет расширить представление о литературном процессе второй половины XX века, благодаря рассмотрению в научном поле рецептивного аспекта в области феномена фэнтези. Показано, что источниками формирования являются разнообразные причины – традиция использования национального сказочного фольклора, мифов, литературная традиция научной фантастики и, с другой стороны, читательский интерес к литературе зарубежной, а в данном случае к произведениям фэнтези.

⁴⁷ «In popular culture, formula fiction is literature in which the storylines and plots have been reused to the extent that the narratives are predictable. It is similar to genre fiction, which identifies a number of specific settings that are frequently reused. The label of formula fiction is used in literary criticism as a mild pejorative to imply lack of originality» // Цит. по: Cawelti J. G. Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture. Chicago, 1976. P. 5-36.

2. Существенно важным является расширение представлений о литературном синтезе – сплаве достоверного нарратива и современного постмодернистского письма, включающего в свой арсенал приемы аллюзии, пародии, игрового начала, в том числе игры с читателем.

3. Диссертация вносит свой вклад в развитие теории автора. Так, на примере романов Макса Фрая показано, что, благодаря особым приемам взаимодействия с читателем, диалогу с ним, создается герой, который одновременно является концепированным автором.

4. Теория жанров обогатилась за счет обоснования связи фэнтези с литературной циклизацией, выраженной в создании внелитературных объектов, дополняющих художественное пространство текста.

Практическая значимость заключается в том, что данная диссертация подготавливает научную базу для дальнейших исследований жанровой принадлежности фэнтези в современном литературном процессе, в частности открытии новых аспектов при изучении явления русского фэнтези на рубеже XX–XXI веков. Описанный и изученный материал, полученные результаты могут быть использованы в качестве материалов для спецкурсов по теории и истории зарубежной и русской литературы XX–XXI веков, литературе постмодернизма, компаративистике и культурологии.

Апробация результатов исследования.

Результаты исследования были апробированы во время работ следующих научно-технических мероприятий:

- Маратова Ж.Ж. Категория фантастического в литературе Великобритании // XII Международная научно-практическая конференция «Глобальная наука и инновация 2020: Центральная Азия». Нур-Султан, 05.02.2021.
- Маратова Ж.Ж. Образ матери в творчестве Дж. Р. Р. Толкина // Научно-практическая конференция молодых ученых «Актуальные проблемы литературоведения». Москва, 29.04.2021.

- Маратова Ж.Ж. Творчество Дж.Р.Р. Толкина *subspecieludi* // Международный круглый стол «Методология литературных взаимодействий: проблемы и перспективы». Москва (РФ), Алматы (РК), 30.04.2021.
- Маратова Ж.Ж. Фэнтези и категория фантастического в английского литературе (на примере творчества Дж.Р.Р. Толкина) // II Международная научно-практическая конференция «Воропановские чтения». Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, 13.11.2021.
- Маратова Ж.Ж. Авторский миф Дж.Р.Р. Толкина *subspecieludi* // Международная научная конференция к 130-летию со дня рождения Дж.Р.Р. Толкина. ИМЛИ им. А.М. Горького, 13-16 января 2022.
- Маратова Ж.Ж. Рецепция волшебной сказки Дж.Р.Р. Толкина в фэнтезийном цикле повестей «Лабиринты ЕХО» Макса Фрая // Международная научная конференция «Компаративные филологические исследования в эпоху глобализации». УрФУ им. Б.Н. Ельцина, 18-20 апреля 2022.
- Маратова Ж.Ж. Игровой характер творчества Макса Фрая // Международная научная конференция «Литература в глобальном мире: поэтика, компаративистика, имагология. Комическое в литературе и искусстве». НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 13-15 мая 2022.
- Маратова Ж.Ж. «Властелин Колец: Кольца Тьмы: к проблеме межкультурных кодов в экранизации цикла «Сильмариллион» Дж.Р.Р. Толкина // Международная научная конференция «Национально-культурные коды мировой литературы в контексте аудиовизуальных практик искусства». ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 28-30 октября 2022.
- Маратова Ж.Ж. Образ трикстера как автора художественного текста (на материале творчества Макса Фрая) // Международная научно-практическая конференция «Нургалиевские чтения XII: научное сообщество ученых XXI столетия. Филологические науки». ЕНУ им. Л.Н. Гумилева, 23-24 февраля 2023.
- Маратова Ж.Ж. Рецепция «волшебной сказки» Дж. Р. Р. Толкина в русском фэнтези (на примере цикла повестей Макса Фрая «Лабиринты Ехо»)

// Международная научная конференция «Компаративные филологические исследования в эпоху глобализации». УрФУ им. Б.Н. Ельцина, 17-18 марта 2023.

- Маратова Ж.Ж. Фэнтезийный ландшафт: социокультурный контекст и выдуманные карты // Международная научная конференция «Национально-культурные коды мировой литературы в контексте аудиовизуальных практик искусства». ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 26-28 октября 2023.

Публикации.

Основные положения исследования отражены в 8 публикациях, 3 из которых опубликованы в изданиях, одобренных ВАК Министерства науки и высшего образования РФ:

- Маратова Ж.Ж., Назарова Т.В. Традиция У. Морриса в эпическом фэнтези Дж.Р.Р. Толкина // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2020. Т. 25, № 3. С.497-510.

- Маратова Ж.Ж. Функции языковых средств в творчестве Дж.Р.Р. Толкина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14, № 2. С. 333-338.

- Маратова Ж.Ж. Категория фантастического в литературе Великобритании // GlobalScienceandInnovations: CentralAsia. 2021. № 9 (12). С. 13-17.

- Маратова Ж.Ж. Авторский миф Дж.Р.Р. Толкина как игровой текст // Новый филологический вестник. 2021. № 4 (59). С. 55-63.

- Маратова Ж.Ж. Фэнтези и категория фантастического в английском языке (на примере творчества Дж.Р.Р. Толкина) // Материалы II Международной научно-практической конференции «Воропановские чтения». Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева. 2021. С. 48-50.

- Маратова Ж.Ж. Авторское мифотворчество Дж.Р.Р. Толкина // Творчество Дж.Р.Р. Толкина в историко-литературном контексте :

Материалы Международной научной конференции к 130-летию со дня рождения Дж.Р.Р. Толкина (13-16 января 2022 года) : Сборник материалов; ИМЛИ РАН. – Москва: ТРП, 2022. – С. 179-189.

- Маратова, Ж. Ж. Образ трикстера как автора художественного текста (на материале творчества Макса Фрая) / Ж. Ж. Маратова // Нурғалиевские чтения-ХІІ: Научное сообщество ученых XXI столетия. Филологические науки : Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции. В 3-х томах, Астана, 23–24 февраля 2023 года / Под общей редакцией К.Р. Нурғали. Том I. – Астана: Товарищество с ограниченной ответственностью "Мастер ПО", 2023. – С. 388-393.

- Компаративные филологические исследования в эпоху глобализации : монография / ответ. ред. О. Г. Сидорова, Л. А. Назарова ; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Уральский федеральный университет. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2023. — 254 с. — ISBN 978-5-7996-3611-1. — Текст : электронный.URL: <https://elar.ufu.ru/handle/10995/120900>.

Степень достоверности результатов проведенного исследования обеспечивается обоснованной и прочной теоретико-методологической базой, которую составили исследовательские работы как отечественных, так и зарубежных учёных. Заслуживает внимания тот факт, что в работе поднимается проблема концепированного автора в контексте литературы фэнтези как способа игры с читательской аудиторией. Также можно отметить, что исследуется не только литература фэнтези через предложенные объекты, но и даётся в обобщённом виде сопоставление художественных произведений английских и русскоязычных авторов.

Перспективы дальнейшего исследования видятся в культурном и национальном расширении анализируемого материала для создания полной картины фэнтези как вида литературы.

1 «ВОЛШЕБНАЯ СКАЗКА» ДЖ.Р.Р. ТОЛКИНА

Джон Рональд Руэл Толкин (John Ronald Reuel Tolkien) родился в 1892 году в Блумфонтейне, столице Оранжевого Свободного Государства⁴⁸. Его отец Артур Толкин был ответственным за открытие филиала лондонского банка, а потому перевез свое семейство вслед за собой. Однако долго прожить в Африке семье Толкиных было не суждено, потому что старший сын Джон Рональд страдал от жары и потому часто болел. И Мэйбл Толкин вместе с двумя сыновьями уехала обратно в Англию. Артур Толкин должен был позже переехать вместе с ними, однако сначала дела, а затем болезнь не позволили этому случиться. В 1896 году он умер.

У Рональда Толкина после смерти отца появился повторяющийся сон, который он впоследствии назвал «синдромом Атлантиды». Огромная волна накрывала все живое вокруг, стремясь все поглотить. По воспоминаниям писателя, сон прекратился после того, как он вставил этот эпизод в свой цикл произведений: родина древних людей Нуменор исчезла под толщей воды в наказание за неповиновение создателю их мира Эру.

Невозможно точно установить начало зарождения идеи Легендариума, поскольку, по мнению самого Толкина, она существовала в его подсознании с детства, когда будущий писатель, будучи маленьким ребенком, восхищался сказочными историями Джорджа Макдональда и Эндрю Лэнга. Эти истории о далеких неизведанных мирах будоражили сознание мальчика, чтобы стать основой для собственных фантазий. В итоге теоретическую основу творчества профессор Толкин обосновал в курсе лекций, которые впоследствии были изданы как эссе «О волшебных сказках»⁴⁹ (1947).

⁴⁸Ныне провинция Фри-Стейт Южно-Африканской Республики.

⁴⁹Tolkien J.R.R. On Fairy Stories. NY :HarperCollins, 2008. 320 p.

1.1 Категория фантастического⁵⁰ в литературе Великобритании

Идея создания английской мифологии исходила из глубокой привязанности автора к Великобритании: «Только не смейтесь! Но некогда... я задумал создать цикл более-менее связанных между собою легенд — от преданий глобального, космогонического масштаба до романтической волшебной сказки; так, чтобы более значительные основывались на меньших в соприкосновении своем с землей, а меньшие обретали великолепие на столь обширном фоне; цикл, который я мог бы посвятить просто стране моей, Англии. Ему должны быть присущи желанные мне тон и свойства: нечто холодное и ясное, что дышит нашим «воздухом» (климат и почва северо-запада, под коими я разумею Британию и ближайшие к ней области Европы...; обладая (если бы я только сумел этого достичь) той волшебной, неуловимой красотой, которую некоторые называют кельтской (хотя в подлинных произведениях древних кельтов она встречается редко), эти легенды должны быть «возвышенны», очищены от всего грубого и непристойного и соответствовать более зрелому уму земли, издревле проникнутой поэзией. Одни легенды я бы представил полностью, но многие наметил бы только схематически, как часть общего замысла. Циклы должны быть объединены в некое грандиозное целое — и, однако, оставлять место для других умов и рук, для которых орудиями являются краски, музыка, драма. Вот абсурд!»⁵¹.

⁵⁰ ФАНТАСТИЧЕСКОЕ (от греч. *fantastike* — способность к воображению) — эстетическая категория, выражающая ценностную характеристику множества не существующих в реальности объектов и процессов, рожденных творческим воображением художника. Возникая благодаря присущей человеку способности объединять и трансформировать в мысли различные предметы окружающего мира, Ф., его образы становятся своеобразным средством для выражения самых смелых догадок о скрытых возможностях действительности, о ее потаенном смысле // Эстетика: Словарь. — М.: Политиздат. Под общ. ред. А. А. Беляева. 1989.

Фантастическое — это «колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным» (Годоров Ц.). Российский литературовед Головачёва И. В. при этом указывает, что в данном определении упор делается на негативное понимание термина, в то время как в целом фантастическое можно охарактеризовать как «суперфикцию, выдумку, не скрывающую, а, напротив, выставляющую напоказ тот факт, что она выдумка».

⁵¹ Толкин Дж.Р.Р. Письма (под ред. Х. Карпентера). М.: АСТ, 2019. — С.135.

В образе родной страны Толкин видел одновременно и образ матери⁵², и образ того мирного уголка из детства, который он попытался продемонстрировать через описание Хоббитании⁵³ – затерянной за лесами страны, сокрытой от чужих глаз и живущей по своим правилам. Размеренная жизнь хоббитов напоминала Толкину то время, когда он жил вместе с матерью и младшим братом в пригороде Бирмингема и каждый день наслаждался видами холмистой местности: «...я родился в 1892 г. и первые годы своей жизни прожил в «Шире» в домеханическую эпоху»⁵⁴. И потому создание мифологии, которая бы произрастала духовно из его собственных корней, стало делом всей его жизни.

В работе миф понимается вслед за И.М. Дьяконовым как «способ массового и устойчивого выражения мироощущения и миропонимания человека, еще не создавшего себе аппарата абстрактных обобщающих понятий и соответственной техники логических умозаключений»⁵⁵. Мифы, отражающие миропонимание народов в начале своего существования, Дьяконов определил архаическими. Именно они позже стали основой для творчества людей. Так появляется мифотворчество, когда из архаичных мифов возникают более сложные истории о зарождении мира, уже переработанные человеческим сознанием. В таком случае можно сказать, что архаичные мифы представляют собой первичную мифологию, в то время как попытки создания цельной народной мифологии в терминологии Дьяконова считаются вторичной мифологией. Стоит отметить, что данное мифотворчество еще не являлось художественным творчеством в полном смысле этого слова. Переработка мифологической основы для создания нового произведения является третичной мифологией, что можно встретить в современной литературе.

⁵²Мэйбл Толкин своим примером привила детям истинную любовь к Богу. После смерти мужа она нашла утешение в католицизме несмотря на то, что ее семья были приверженцами англиканской церкви. Без поддержки со стороны близких женщина не смогла выдержать тяготы жизни, и впоследствии умерла от диабета, не имея возможности получать нужное лечение. Толкин вспоминал: «Моя дорогая мамочка была настоящая мученица. И не каждому господь дарует столь легкий путь к дарам Своим, как нам с Хилари. Он дал нам мать, которая погубила себя трудами и заботами ради того, чтобы мы могли хранить свою веру» (цит.по Карпендер Х. Дж.Р.Р. Толкин. Биография. М.: Эксмо, 2002. – С.52).

⁵³ В разных переводах Логиншир, Логинсы, Удел, Заселье, Край, Шир. В оригинале «TheShire».

⁵⁴ Толкин Дж.Р.Р. Письма (под ред. Х. Карпендера). М.: АСТ, 2019. – С.215.

⁵⁵ Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада. Ответственный редактор В.А.Якобсон. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. - С.9

Благодаря неоднородной истории Англии на протяжении веков на ее территории сложилась специфическая историко-культурная традиция. Причем каждый народ, живший на Британских островах, несмотря на жесткую завоевательную политику, оставил свой след в культуре. Так, в первом тысячелетии до нашей эры племена кельтов пришли на смену пиктам, атекоттам и каледонцам. Все эти народы вели продолжительные войны с римлянами, отстаивая свою независимость. Эти бои сложились в народные сказания, породив кельтскую мифологию, влияние которой прослеживается и в современных произведениях.

В I в. н. э. после продолжительных войн с римлянами кельты или же галлы, как их называли враги, оставались свободными только на территории современной Ирландии, откуда берет начало вторичная мифология кельтов⁵⁶. К тому моменту эти племена успели принять христианство и ассимилировать среди местного населения. Так, более всего из кельтских сказаний известны валлийские легенды о Тристане и Изольде, Святом Граале и короле Артуре, которые впоследствии вошли в цикл «Мабиогюн» (XI-XII вв.). Бриттский эпос о короле Артуре позже лег в основу многих произведений как о самом короле, так и о его рыцарях Круглого стола, получившие название «артуровский цикл». Первые произведения датируются IX-XII веками («История бриттов», IX век; «История королей Британии», ок. 1137; «Ланселот, или Рыцарь Телеги», ок. 1168 и др.). Современные переложения древнего сюжета расширили эту картину, создав целое направление – Артуриану.

В V веке нашей эры на территории Британских островов начинается владычество англосаксонских племен, чьи фольклорные произведения по своим сюжетным составляющим иногда перекликались с кельтскими. Например, в саге «Битва при Маг Туиред» юный бог Луг возглавляет битву с фоморами, об исходе которой пророчица Морриган предрекает:

⁵⁶ Кельтская культура, несмотря на общеевропейское распространение, в литературной традиции сохранилась только в Ирландии, Уэльсе, частично в Шотландии, т.е. там, где находились дальние окраины кельтского мира. Скандинавская экспансия VIII-X вв. и нормандское завоевание XI в. не уничтожило здесь кельтскую традицию. И даже христианское влияние с V в. оказалось более или менее лояльным к существующей мифологии.

Не вижу я света, что мил мне.

Весна без цветов,
Скотина без молока,
Женщины без стыда,
Мужчины без отваги,
Пленники без короля.

(Пер. С.В. Шкунаева)⁵⁷

Пророчество Морриган близко по художественной форме и содержанию древнеисландской песне «Прорицание вельвы» из «Старшей Эдды».

Всё это в итоге составило оригинальный мифологический пласт английской культуры: «Каждая волна завоевателей вложила свой капитал в английский банк. Все они перемешались. Ни одна из них не исчезла. Ни одна из них не сдалась безоговорочно. Все они остались живыми до сих пор, сосуществуя и борясь друг с другом. Вот почему английская натура столь полна противоречивых импульсов: ей присуща практичность и мечтательность; любовь к комфорту и любовь к приключениям; страстность и застенчивость. Англия видит свое лицо в Шекспире, потому что ее прославленный сын в совершенстве воплощает в себе характерные черты: англосаксонскую практичность и кельтскую мечтательность, пиратскую храбрость викингов и дисциплину норманнов»⁵⁸.

Мифологический пласт, ставший скандинавской основой фантастического для Англии, представлен в поэмах «Старшей Эдды» и «Младшей Эдды», в которых содержатся мифические и героические песни той эпохи. Песни о богах являются важнейшим источником для познания скандинавской мифологии, однако в ее поздней вариации, поскольку впервые все рукописи были собраны в единое произведение лишь в XVII веке епископом Бриньольфом Свейнссоном⁵⁹. Известно, что некоторые песни «Старшей Эдды» датируются 800 годом нашей эры, то есть были созданы еще до переселения норвежских выходцев на территорию Исландии. Все песни подразделяются на три группы:

⁵⁷ История зарубежной литературы: Античность. Средневековье. Возрождение. XVII век: Учебник. – СПб: СПбГАТИ, 2011. – С. 160.

⁵⁸ Казантакис Н. Англия // цит. по: Овчинников В. Сакура и дуб. М., 1983. С. 375.

⁵⁹ Эдда // Теософский словарь. — М.: Эксмо-Пресс. Е. П. Блаватская. 2001. С. 640.

мифологические песни, гномические строфы («*Navamâl*») и героические песни. На итоговый вариант Эдды повлияли кельтские и греческие мифы в силу соседства норвежских народов с кельтами и коренными ирландцами, в монастырях которых долгое время сохранялись греческая письменность и литература. Также можно проследить влияние христианства, о чем писали в своих трудах скандинавские ученые Вигфуссон, Мейер и Софус Бугге⁶⁰. По их мнению, песня «Прорицание вельвы» — это попытка скандинавского поэта перенести христианские догмы на народную почву, чтобы его единоплеменники смогли принять иноземную религию⁶¹.

Для истории эти песни также играют большую роль, поскольку являются не только памятником древнеисландской письменности XIII века, но и источником вдохновения многих европейских деятелей искусства, таких как У. Блэйк (картина «Радостный день или Танец Альбиона», 1794), Р. Хеббель (трилогия «Нибелунги», 1862), Ж. Жирод (пьеса «Зигфрид», 1928).

Параллельно с эддической поэзией в английской литературе появляется особый пласт средневекового поэтического творчества — поэзия скальдов. Ее

⁶⁰Эдда. Н. Грушке // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона (Том XL). Санкт-Петербург, 1904 г. — С. 160 – 162.

⁶¹ Как истинного католика, Толкина привлекала эта идея, и частично она повлияла на принцип построения истории Средиземья. По замыслу автора все действия, описываемые в «Сильмариллионе», а затем в «Хоббите» и «Властелине колец», представляют собой альтернативную историю создания всего мира. Для достижения этой цели он прорабатывает множество мифологических образов, известных в европейской культуре, которые затем актуализирует для XX века.

Уже одно название Средиземья (*Middle-earth*) отсылает читателей к миру людей в германо-скандинавской картине мира Мидгарду, что дословно означает «срединная земля». Также можно провести аналогию системы построения толкиновского мира с системой построения 9 миров вселенной, представленной через Иггдрасиль. В отличие от строго вертикальной картины мира в античном мифе, германо-скандинавский миф рассматривает мир как в вертикальной плоскости (подземный, средний и небесный уровни), так и в горизонтальной, когда на каждом уровне находятся по три мира. В мире Толкина создатель мира Эру («Единый»), известный на языке эльфов как Илуватар, находится на небесах, в то время как его помощники Айнур, которые спустились с небес, чтобы помочь Создателю, и поэтому получили имя Валар, живут рядом с людьми, за морем. Средиземье, которое населяют люди, эльфы и другие народы мира Толкина, отделено от других территорий водой, подобно отделению Мидгарда от Ётунхейма и Муспельхейма водами, в которых живет мировой змей Ёрмунгард.

Образ Мирового Древа, которое в скандинавской мифологии известно как Иггдрасиль, а у северных германцев — как Ирминсуль, стал прообразом Белого Древа Жизни Гондора, оно же Древо Короля. Древо Гондора олицетворяет собой символ надежности и преемственности поколений, поскольку оно перешло к людям от ангелов Валар. Долгая и сложная история этого древа прямо ассоциировалась с человеческой историей. И когда на трон в конце романа «Властелин колец» взошел истинный наследник Исильдура, основателя людского королевства Гондора — Арагорн, Белое Древо вновь зацвело.

Схожим моментом является и система пантеона богов. Подобно верховному богу Одину, в мире Толкина есть верховный бог Эру, создатель всего мира. В его образе автор попытался вписать языческое видение мира в христианскую концепцию. Именно поэтому образ Эру вообрал в себя и черты Одина как главы пантеона богов, и Господа Бога как создателя всего сущего.

историческое значение определяется главным образом тем, что именно здесь осуществился переход от непреднамеренной и еще весьма ограниченной творческой инициативы певца-исполнителя к активной авторской деятельности, вполне осознаваемой поэтом и его аудиторией. Четкое различие двух видов поэзии было обусловлено как их содержанием, так и особенностями формы. Если эддическая традиция целиком основывалась на легендарно-мифологическом материале, то поэзия скальдов, пользуясь мифологией лишь как образным языком, отсылала к недавним реальным событиям. Таким образом, в литературе Великобритании появляется новое явление – авторское мифотворчество⁶².

В XIV–XV вв. наблюдался расцвет народной поэзии. Самыми распространенными жанрами являлись песни и баллады, основами для которых становились народные предания и легенды с вплетением в них христианских мотивов. Принципиально важное значение имел процесс утверждения национального английского языка. В культурной сфере консолидация британского народонаселения была отмечена парламентским актом 1362 г. об официальном статусе английского языка. Этот закон отменял все ограничения на использование англо-саксонских диалектов в государственных учреждениях и упразднял привилегированное положение французского языка, утвердившееся со времен вторжения норманнских завоевателей в Британию в XI в. В течение двух столетий французский язык практиковался лишь представителями высших сословий, в то время как ученые и богословы отдавали предпочтение академической латыни, а весь прочий люд в городах и селах продолжал изъясняться на родном наречии. Признание первенства английского языка на государственном уровне способствовало преодолению искусственных преград между различными социальными группами и ускорило образование той единой

⁶² Авторское мифотворчество – «создание оригинальной художественной системы, уникальной фантастической реальности, целостной картины мира, когда писатель строит в своем произведении воображаемую действительность по установленным им самим правилам» (цит. по Мартыненко А.В. Логика фантастического : историко-культурный аспект изучения авторского мифотворчества на материале трилогии Дж.Р.Р. Толкиена "Властелин колец" : диссертация ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Мартыненко Алла Валентиновна; [Место защиты: Моск. пед. гос. ун-т]. - Москва, 2009. - 248 с.).

духовной среды, что была необходима для свободного развития национальной культуры в целом и литературы как одной из форм национального самосознания.

Книгопечатание и появление светских произведений позволили мифологическим образам выйти за рамки фольклора. Народные мифы, сосуществуя в сознании людей, нашли свое отражение в авторских сказках и преданиях. Так, например, помимо указанных выше произведений, был известен цикл «Книги о короле Артуре и о его доблестных рыцарях Круглого стола», состоящий из 8 романов. Считается своеобразной энциклопедией мифов об Артуре, поскольку включает в себя многочисленные сказания о короле и его рыцарях Круглого стола, а также другие кельтские мифы. Издавались английским первопечатником Уильямом Кэктоном с середины XV века до 1485 года.

Интерес к легендам о короле Артуре продолжал расти и в Эпоху Возрождения. Это объяснялось патриотическим духом, который царил на территории Британских островов: обращение к артуровским легендам⁶³ воплощало в себе общий интерес к национальной истории, а гуманистические идеалы, описанные в произведениях, наполняли древние легенды ренессансным духом. Они «переносили своих читателей и слушателей в фантастический мир, где на каждом шагу встречались волшебные источники, феи, великаны, прекрасные девушки, притесняемые злыми обидчиками и ожидающие помощи от смелых и великодушных рыцарей»⁶⁴.

Эпоха Возрождения принесла следом за собой новый виток развития фантастической литературы. Наряду с произведениями Шекспира⁶⁵, где встречаются фольклорные мотивы в представлении волшебных существ («Сон в

⁶³ Стоит указать, что явной предтечей творчества Толкина было творчество Томаса Мэлори. Его произведение «Книги о короле Артуре и о его доблестных рыцарях Круглого стола» по своему духу и масштабу замысла – единственный образец эпопеи английской литературы перед появлением сказаний о Средиземье, несмотря на столь огромный промежуток времени между ними (почти 5 столетий). На это указывали уже современники Толкина: в рекламной аннотации к первому изданию «Властелина колец» Наоми Митчисон, литературный критик, сравнила роман с произведением Мэлори «Смерть Артура». Одновременно с этим можно заметить, что Толкин заимствовал имя одного из персонажей – Балин – хотя в произведении Мэлори этот персонаж был отрицательным, в отличие от гнома в повести «Хоббит».

⁶⁴Ballard J. G. The Drought. L. 1965. P. 86.

⁶⁵ В эссе «О волшебных сказках» Толкин указал на то, что творчество Шекспира, как и других его современников, привнесло слишком много «французского» в английскую литературу. Так, например, исконно английское существо «эльф» подверглось влиянию французского языка как раз в пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь», после чего в народном сознании эльфы стали ассоциироваться с миниатюрными французскими феями.

летнюю ночь»), появляются произведения, чье содержание является плодом воображения автора, тем самым отходя от принятого миметического подхода в искусстве. Ярким примером является роман Томаса Мора «Утопия», чье издание вызвало интерес как в литературоведческой среде, так и у простых горожан, породив впоследствии жанры утопий и антиутопий.

«Утопия» или «Весьма полезная, а также занимательная, поистине золотая книжечка о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия мужа известнейшего и красноречивейшего Томаса Мора, гражданина и шерифа славного города Лондона» была издана в 1516 году и содержала карту вымышленного острова вместе с алфавитом жившего на острове народа. В дальнейшем этот прием будут использовать фантасты для создания более полной картины своего вымышленного мира («Властелин Колец» Толкина⁶⁶, серия книг «Артемис Фаул» Йона Колфера).

Новое Время позволило воплотить в жизнь многие эксперименты, которые до этого могли оживать лишь в фантазии людей. Открытия в географии, физике и химии, достижения в развитии гуманитарных наук расширяли горизонты человеческих умов, тем самым порождая после себя все более невероятные идеи: «Фантастическое, в установленном выше философском смысле — идеалистической трансформации действительности, очевидно, как и фантазия, не является еще чем-то свойственным именно искусству, оно вторгается во все идеологии. Фантастические представления, просачиваясь в науку, не осознаются как таковые, а (на данной ступени культурного развития) утверждаются как нечто

⁶⁶ Толкин подготовил несколько карт Средиземья и отдельных его областей, где происходят события его произведений. Не все они были опубликованы при жизни, его сын Кристофер Толкин впоследствии издал их в приложении к циклу «Сильмариллион». Основными картами были те, которые были опубликованы в «Хоббите», «Властелине колец», «Сильмариллионе» и «Неоконченных сказаниях». Большинство событий Первой Эпохи имело место на субконтиненте Белерианд, где находилась родина эльфов Нуменор, который в конце того периода ушёл под воду. Синие Горы на правом краю карты Белерианда — те же Синие Горы, которые появляются в левом верхнем углу карты Средиземья во Второй и Третьей эпохах. Карты Средиземья Толкина охватывают лишь небольшую часть мира: не показаны значительные части земель Руна и Харада, а также другие континенты, которые попытаются воссоздать толкинисты.

Толкин не раз отмечал, что Средиземье находится на нашей Земле (точнее, «находилось» в далёком прошлом). Он говорил об этом и во «Властелине колец», и в письмах. По его словам, Третья Эпоха завершилась примерно шесть тысяч лет назад. Окрестности Ширы — нынешняя Северо-Западная Европа (деревня Хоббитон, например, помещена на той же широте, что и Оксфорд). Впрочем, в ответах на некоторые письма он отзывался о своих историях как о «вторичной реальности» (англ. «secondaryorsub-creationalreality, secondarybelief»), что позволяет нам в контексте данного исследования определять вымышленную вселенную как вторичный мир.

безусловно реальное, объективное»⁶⁷. Это и путешествия Гулливера в романе Джонатана Свифта «Путешествия в некоторые отдалённые страны мира в четырёх частях: сочинение Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а затем капитана нескольких кораблей» (1726), и Чудовище Франкенштейна, описанное в романе Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818). И пусть с широким распространением классицизма произведения, в которых содержалось «фантастическое допущение», стали занимать маргинальное положение, подобная литература продолжала жить, создав основу для романтизма.

По мнению сторонников концепции предромантизма, романтизм возник не из «революционного» отрицания просветительского рационализма, но в результате длительного развития иррационалистических и мистических тенденций, сосуществовавших в XVIII в. с идеями разума⁶⁸. Не зря многие произведения литературы фэнтези определяются как «romance», а не «novel», в подражание готическому роману.

Сложившийся на фоне творчества предромантиков XVIII века, готический роман стал прямым продолжением рыцарского романа и романа барокко с упором на описание мистических, фантастических элементов. Период расцвета готического романа стали называть «ренессансом чудесного»⁶⁹, поскольку именно на эту эпоху приходится пик популярности произведений, в которых категория фантастического имеет столь огромный удельный вес. Поскольку все повествование строится вокруг тайны, которая раскрывается лишь в финале, весь сюжет окутан атмосферой страха и ужаса, порождаемой потусторонней силой. Благодаря чему читатель так до конца и не может осознать, что же произошло в действительности, а что – лишь плод воображения.

Развивая данную мысль, можно отметить «сумеречное» понимание фантастического как явления, пограничного между тем, что может произойти, и

⁶⁷Михайловский Б. Фантастика // Литературная энциклопедия: В 11 т. — [М.], 1929—1939. Т. 11. — М.: Худож. лит., 1939. — Стб. 652—660.

⁶⁸Махов А. Е. ПРЕДРОМАНТИЗМ // Большая российская энциклопедия. Том 27. Москва, 2015, стр. 416-417.

⁶⁹Haining P. Great British Tales of Terror: Gothic Stories of Horror and Romance 1765–1840. London: Gollancz, 1972 г. 495 p.

тем, что произойти не может. В дальнейшем данная концепция будет развиваться в русле магического реализма и так называемого «темного» фэнтези.

Вторая концепция понимания категории фантастического раскрывается в выражении «вымышленное, чего не бывает и быть не может»⁷⁰. Данная концепция позволяет указать на прямую связь фэнтези с авторским мифотворчеством как «создание собственных поэтических символов»⁷¹. В этой связи мифы представляют собой некое моделирование пространства, которое обусловлено внутренними правилами без какого-либо доказательства их правоты. Для мифов «объяснение вещи сводится к рассказу о происхождении и творении»⁷².

Подобное отношение к литературным произведениям ярко выразилось в творчестве конца XIX века. Нестабильная политическая ситуация во всей Европе порождала народные волнения. И литература, как инструмент отражения общего настроения, не могла не откликнуться на это: «Фантастическое выступает своеобразным индикатором изменения статуса действительности в сознании людей, что в свою очередь является реакцией на перемены в духовном, социально-психологическом климате той или иной эпохи...»⁷³.

Пик революционного настроения в Великобритании пришелся на так называемую викторианскую эпоху – время правления королевы Виктории. «Весна народов» (февральская революция 1848–1849), охватившая всю Европу, не могла не увлечь своими идеями социально незащищенные слои населения, однако правительству Великобритании удалось успокоить народ и избежать революции посредством предоставления гражданских прав, которые были закреплены в реформе избирательной системы. При этом общее положение внешне- и внутривосточных дел дали предпосылки для всё растущего недовольства людей.

⁷⁰ Анненский И.Ф. О формах фантастического у Гоголя. М.: Наука, 1979. URL: http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0360.shtml (дата обращения: 20.05.2022).

⁷¹ Мифология // Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 378

⁷² Там же. С. 377.

⁷³ Мартыненко А. В. Логика фантастического: историко-культурный аспект изучения авторского мифотворчества на материале трилогии Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец». – С. 19.

В этих реалиях литература условно разделилась на два направления: те произведения, которые отражали происходящее, и те произведения, чье содержание было максимально отдаленно от ситуации в стране. Отдаление касалось в большей степени времени действия. Здесь стоит отметить, что второе направление было неоднородным: пока одни писатели обращались к далекому будущему, чтобы представить, как открытия в науке и технике отразятся на обыденной жизни, другие обращались в прошлое. Таким образом, появилось два варианта выражения фантастического элемента в искусстве. Первый случай впоследствии получит название научной фантастики – жанра литературы, появившегося раньше фэнтези (XVII–XVIII вв.). Собственно, поэтому долгое время существовало ошибочное мнение, что фэнтези – лишь ответвление научной фантастики. Однако их принципиальное различие заключается в понимании фантастического: в фантастике элемент «необычайного» (термин Ковтуна Е.Н.) приобретает характер «литературы принципиально возможного», в то время как фэнтези – это «литература принципиально невозможного»⁷⁴.

Второй путь развития фантастической литературы проявился в противовес социально направленному реализму в лице У. Теккерея и Ч. Диккенса и в целом условностей викторианской эпохи как направление прерафаэлитов, чье творчество было духовно связано с эпохой раннего Возрождения – «до Рафаэля». Их обращение к прошлому, мыслившемуся «патриархальным и привычным, обеспечивало надежный контраст настоящему, которое было непредсказуемым и угрожающим»⁷⁵. Именно поэтому любимой темой стало воспевание Средних веков и подвигов короля Артура, кельтского правителя, чей образ в сознании англичан слился с понятиями долга, чести и справедливости: «Средние века стали рассматриваться как модель стабильности и порядка, как ностальгическая мечта»⁷⁶.

⁷⁴Гопман В.Л. Золотая пыль: Фантастическое в английском романе: последняя треть XIX – XXвв // М.: РГГУ, 2012. – С. 54.

⁷⁵Mancoff D.N. The Arthurian Revival in Victorian Painting: A diss... of d-r of philosophy. Evanston, Illinois: Northwestern University, 1982, June. V. 1, 2. P. 179.

⁷⁶Там же. P.178.

Воспетая прерафаэлитами в своих стихах и картинах «Правда в искусстве» отражала различного рода социальные проблемы Англии в своем собственном стиле, перенимая одновременно черты романтизма, реализма, символизма и эстетизма, оформляя свои идеи через подражание средневековым эпосам. Существовало два периода в движении прерафаэлитов: период, связанный с Братством прерафаэлитов (1848–1853), и период, связанный с «младшим поколением» (1856 - 1898). Представителем второй волны является Уильям Моррис (1834–1896), чье мифотворчество повлияло на становление нового вида литературы, основанного на народных мифах и эпических рыцарских сказаниях, – фэнтези⁷⁷.

В качестве основателей данного направления литературы выделяются две школы: американская во главе с Говардом Лавкрафтом («лавкрафтовские ужасы») и британская во главе с Толкиным и Клайвом Стэйплзом Льюисом («Хроники Нарнии»). У каждой из этих школ была собственная история становления. Так, например, в американской литературе известна фигура Роберта Ирвина Говарда (1906–1936) – создателя Конана-варвара, произведения о котором заложили основу героического фэнтези⁷⁸.

Нахождение компонента фантастического в любом произведении искусства можно объяснить следующим: «Категория фантастического существенно расширяет горизонт интеллектуальных возможностей человека и играет заметную роль в культурном процессе, позволяя выражать самые смелые представления о

⁷⁷ Сам Толкин в силу тяжелого характера отрицал влияние многих писателей, несмотря на его богатую библиотеку, и потому с точностью можно указать лишь на одного его предшественника – Уильяма Морриса. Его фигура постоянно сопровождала Толкина: в детстве мать читала будущему писателю его перевод «Саги о Вэльсунгах», а также краткое изложение истории Сигурда в «Красной книге сказок» Эндрю Лэнга. Позже Толкин поступил в Эксетер-колледж, который окончил Моррис. Там Толкин, выиграв премию Скита в 5 фунтов за успехи в изучении английского языка, купил на эти деньги книги для своего дальнейшего обучения и 3 произведения Уильяма Морриса: «Жизнь и смерть Ясона», «Сказание о доме Вольфингов» и перевод «Саги о Вэльсунгах».

Цели Толкина возродить в искусстве исконно английский дух во многом напоминали то, к чему стремился Моррис. Оба они видели недостатки современного общества и искали для него альтернативные пути и идеалы. Письма Толкина показывают, что он не меньше Морриса испытывал отвращение к индустриализации, механизации и капитализму, что обусловило внимание обоих к искусству и текстам прошлого. А многочисленные аллюзии и заимствования из древних германских легенд, которые Толкин знал и любил, создавали ощущение прочтения неизвестных ему до этого сказаний, просто найденных в современное ему время, а не написанных другим человеком.

⁷⁸ Гоголева С.А. Другие миры: традиции и типология жанра фэнтези // Наука и образование, 2006, №3. – С.86.

скрытых возможностях и потаенном смысле происходящего, способствуя тем самым как развитию культуры, так и развитию самосознания индивида»⁷⁹.

В британской литературе основу для фэнтези составили произведения Джона Макдональда, Д. Линдсея и Лорда Дансени («Принцесса и Кёрди», «Страна северного ветра», «Путешествие к Арктуру», «Боги Пеганы») ⁸⁰. Их сказочные истории брали основу из народных сказаний и были широко известны на всей территории Великобритании. Несмотря на конкретную направленность волшебных сказок на детскую аудиторию, эти авторы расширили читательскую аудиторию своих произведений. Н.М. Демурова, российский исследователь литературы Великобритании и США, описала детскую английскую литературу так: «Английская детская литература, насчитывающая свыше двух с половиной веков полнокровного, живого и непрерывного развития, дала миру немало произведений, вошедших в сокровищницу детской литературы. Вряд ли будет преувеличением сказать, что в этом смысле она, пожалуй, не имеет себе равных»⁸¹.

В. Гопман указывал на то, что «без опоры на громадный пласт мировой культуры, к которому следует отнести также творчество романтиков конца XVIII – начала XIX в., волшебную сказку, оккультно-мистическую литературу второй половины XIX и начала XX в., в полной мере фэнтези понять нельзя»⁸². Все наследие фантастической литературы Англии наиболее полно было раскрыто в

⁷⁹ Мартыненко А. В. Логика фантастического: историко-культурный аспект изучения авторского мифотворчества на материале трилогии Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец». – С.19.

⁸⁰ Юный Рональд особенно любил цикл Макдональда «Принцесса и Кёрди», известно, что он даже читал его своим детям. Есть вероятность, что перечитывание этих историй впоследствии сказалось на отношении Толкина к творчеству Макдональда, поскольку все явственнее перед писателем выделялся аллегорический подтекст этих произведений. Здесь стоит отметить, что для Толкина была неприемлема аллегория как прием в целом, поскольку она сужала понимание символики текстов, сводя все к одному мнению. Однако не отметить влияния сказок Макдональда на современное ему общество Толкин и как автор волшебных сказок, и как филолог не мог. Джордж Макдональд был одним из немногих писателей, кто целенаправленно расширял читательскую аудиторию своих произведений, говоря, что они написаны не только для детей. О нем и об Эндру Лэнге Толкин говорил во время своей лекции, посвященной волшебным сказкам. Так, например, Толкин обращался к творчеству Эндру Лэнга: «Среди опубликованных в Англии, пожалуй, ни один не может соперничать по богатству состава, популярности и прочим достоинствам с двенадцатью разноцветными книжками, за которые мы должны благодарить Эндру Лэнга и его жену».

⁸¹ Английская литературная сказка: Сборник: Пер. с англ / Сост., авт. вступ. ст. Н. Демурова. — М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 1998. — С.7.

⁸² Гопман. В. Золотая пыль: Фантастическое в английском романе: последняя треть XIX – XX вв. – С.53.

творчестве Дж. Р. Р. Толкина, чьей первоначальной целью было создание истинно английской народной мифологии.

1.2 Зарождение идеи Легендариума

Фантастические эксперименты будущего автора начались с попыток создания нового языка. Мэйбл Толкин учила детей читать с раннего возраста и, видя интерес Рональда, начала объяснять азы латыни. Для пытливого ума этого было мало, поэтому мальчик стал выдумывать новые слова для разных явлений, что окружали его. Так, например, по аналогии со словом «somebody» (кто-то) было придумано слово «youbody» со значением «кой-ты»⁸³. Идеи росли в количестве, и игра перестала восприниматься чем-то незначительным. Уже в средней школе Джон Рональд целенаправленно записывал целые фразы на неизвестных никому языках и параллельно с этим был лучшим учеником в изучении древнегреческого и латыни. В школе он также начал изучение древнеанглийского, норвежского и валлийского. Вместе с друзьями Робом Гилсоном, Джеффри Смитом и Кристофером Уайзменом в школе короля Эдварда Толкин создал тайное общество ЧКБО (Чайный клуб и Барровианское общество)⁸⁴, целью которого было изменение всего мира при помощи искусства. Толкин видел свой вклад именно в русле экспериментов с языками и его первых поэтических произведений. Они активно участвовали в школьной жизни и демонстрировали свои таланты вплоть до выпуска в 1912 году. Наивные и искренние в своих убеждениях, мальчики мечтали о светлом будущем и о том, как их увлечения перерастут в настоящее дело, не особенно представляя, чего же именно хотят получить от жизни. По мнению биографа Х. Карпентера⁸⁵, дружба

⁸³Толкин Дж.Р.Р. Письма (под ред. Х. Карпентера). С. 307.

⁸⁴Идея об истинной мужской дружбе, в силу которой Толкин верил до конца своих дней, зародилась в его душе именно во времена существования ЧКБО. Сама идея создания кружков по интересам для начала XX века была характерной особенностью не только для подрастающего поколения, но и взрослых представителей интеллигенции. В подобных обществах мужчины могли делиться своими мыслями и находить им поддержку – одним словом, получать то, что они не могли получить дома от своих жен, которые в силу устройства патриархального общества были заняты домом и воспитанием детей, а потому не получали должного образования.

⁸⁵Карпентер Х. Дж.Р.Р. Толкин. Биография. – 330 с.

ЧКБО стала одним из прототипов взаимоотношений главных героев в повести «Хоббит», и в романе «Властелин колец».

«Возвращаясь, если можно, к «человеческим Штрихам» и вопросу о том, когда я все это начал. Это все равно что спрашивать у человека, откуда пошел язык. Это неизбежное, хотя и обусловленное внешними обстоятельствами, развитие заложенного при рождении. Оно всегда было со мною: чуткость к лингвистическим моделям, которые воздействуют на мои чувства, подобно цвету или музыке; страстная любовь ко всему растущему; и глубокий отклик на легенды (за отсутствием лучшего слова), в которых есть то, что я назвал бы северо-западным темпераментом и температурой. В любом случае, если хотите написать такого рода историю, необходимо обратиться к корням...», - писал Толкин английскому поэту У.Х. Одену⁸⁶.

Любовь к изучению языков обусловила жизненный путь писателя. По окончании школы ему не удалось сдать экзамены, и потому он поступил в Эксетер-колледж Оксфордского университета, когда его друзья уже заканчивали первый курс⁸⁷.

Во время обучения Толкину-студенту нравилось не только изучать новые для него языки (а он изучал одновременно немецкий, латынь, французский и греческий), но и исследовать труды, написанные на древних языках. Один из его преподавателей Джордж Бруэртон, заметив этот интерес, дал юноше учебник англосаксонского языка, чье изучение не входило в обязательную программу обучения. Древнеанглийская поэзия, а также литература средневековой Англии при детальном изучении напоминали ему диалект, на котором разговаривали предки его матери⁸⁸. Таким образом, решилась дальнейшая судьба писателя,

⁸⁶Толкин Дж.Р.Р. Письма (под ред. Х. Карпентера). – С. 79.

⁸⁷ Одной из причин угасания интереса к учебе была его влюбленность в Эдит Бретт, их соседку, которая жила на содержании владелицы дома миссис Саффилд, что приходилась Джону Рональду и его младшему брату Хилари теткой. Младшие Толкины оказались в ее доме после смерти матери от диабета, куда их определил выбранный Мэйбл Толкин опекун – священник Молельного дома на Хэгли-Роуд в Бирмингеме отец Френсис Морган. Зарождающаяся юношеская влюбленность встретила с тяжелым испытанием: приверженность разными религиозными течениями (Эдит была протестанткой) не позволяла молодым людям быть вместе. Отец Френсис запретил видеться Рональду с Эдит до тех пор, пока ему не исполнится 21 год. Однако это не помешало их любви, и в 1913 году они вместе после помолвки и перехода Эдит в католичество уезжают в Оксфорд.

⁸⁸ Карпентер Х. Дж.Р.Р. Толкин. Биография. – 330 с.

который посвятил свою педагогическую карьеру изучению англосаксонского языка и его преподаванию.

Интерес вызывал не только англосаксонский язык. Для прочтения поэмы «Калевала» Толкин изучил основы грамматики финского языка. Именно он впоследствии стал прототипом языка гномов. Другим языком, который Толкин использовал в своих произведениях, стал валлийский, который заложил основу языка эльфов – синдарин.

Обращаясь к лекции Толкина «Английский и валлийский»⁸⁹, можно предположить, что писатель в первую очередь обращал внимание на внешнее оформление слов, нежели внутреннее содержание при создании своих языков. Так, при описании валлийского языка Толкин писал: «Я не буду сейчас пытаться объяснить, что я имею в виду, называя язык в целом «красивым», или чем именно валлийский красив для меня, поскольку для моего заключения достаточно лишь констатации личного, субъективного, если хотите, ощущения сильнейшего эстетического удовольствия от соприкосновения с валлийским, услышу я его или прочту»⁹⁰.

Объясняя в своей лекции субъективные причины подобного восприятия валлийского языка, Толкин указывал и на одну из причин создания новых языков: «Большинство говорящих по-английски, к примеру, согласятся, что словосочетание *cellardoor* [дверь в погреб] «красиво», особенно если отрешиться от смысла (и правописания). Красивее, чем, к примеру, слово *sky* [небо], и куда красивее, чем слово *beautiful* [красивый]. Что ж, в валлийском я нахожу необыкновенно много таких «дверей в погреб», а если перейти на более высокий уровень, то язык этот изобилует словами, которые доставляют удовольствие при созерцании связи формы и смысла»⁹¹. Таким образом, эльфийский язык, созданный на основе валлийского, завораживал автора именно своим звучанием. Доказательством тому является поэзия на синдарине. И если некоторые песни были представлены во «Властелине колец» с переводом, то конкретно песня «А

⁸⁹ Толкин Дж. Р. Р. «Чудовища и критики» и другие статьи, 1983. 416 с.

⁹⁰ Там же. С. 86.

⁹¹ Там же. С. 90.

Elbereth Gilthoniel» о богине света Эльберет в оригинале дается лишь на эльфийском, выражая собой эстетическую функцию языка.

Другим языком, который использовал в своих лингвистических экспериментах, был готский. В частности, корни этого языка встречаются в наречии, на котором разговаривали правители Ристании до прихода к власти династии Эорлинггов, чей язык уже опирался на древнеанглийский. Таким образом, автор подчеркивал идею, что ранее эту территорию населяла другая цивилизация со своей культурой, чьи следы до сих пор можно проследить в современном языке ристанийцев. В «Истории готов» Иордана⁹² есть описание битвы на Каталунских полях, где готский король Теодорих был затоптан собственной конницей. Подобную смерть короля ристанийцев Теодена Толкин описывает во время битвы на полях Пеленнора.

Готский язык и готская культура привлекали Толкина прежде всего, потому что это был первый германский язык, который был закреплён письменно. Благодаря исследованиям готского языка филологи смогли проследить развитие современного английского языка на основании родственных связей. Толкин пристально следил за всеми новыми исследованиями готского языка, и студенты на его занятиях изучали готский «в качестве главного источника поэтического вдохновения, каким он был для древних англичан и скандинавов»⁹³.

Эксперименты продолжались, однако считались лишь развлечением студента филологического факультета. Все изменилось, когда для некоторых слов понадобился контекст: Толкин решил создавать истории, в которых можно было бы использовать те или иные речевые конструкции, которые он придумывал на основе изученных языков. В разговоре со своим близким другом Клайвом Стэйплзом Льюисом он признавался, что «обнаружил, что невозможно выдумать язык без того, чтобы одновременно выдумать мифологию»⁹⁴. Синтезируя элементы разных языков, Толкин получал новые слова и фразы, для которых

⁹² Иордан «О происхождении и деянии гетов». М.: Издательство восточной литературы, 1960. (Серия "Памятники средневековой истории народов Центральной и Восточной Европы"). – 436 с.

⁹³ *Corpus Poeticum Boreale*, ed. G. Vigfusson and F. York Powell (2 vols, Oxford: Clarendon Press, 1883). Vol. 1. P. xcvi.

⁹⁴ Алексеев С. Дж. Р. Р. Толкин. С. 93.

нужно было придумывать вещественное отражение. И раз в реальности их нельзя было найти, Толкин стал создавать их сам, в своем воображении. В общей сложности Толкин создал около 20 искусственных языков, на которых заговорили его персонажи: «Я — филолог, и все мои труды носят филологический характер»⁹⁵.

Оксфордский профессор древнеанглийского языка и поэзии Том Шиппи в своем труде «Дорога в Средьземелье» назвал весь многотомный труд Толкина «философско-лингвистической эпопеей», указывая, что «филология — единственный подходящий проводник по Средьземелью»⁹⁶. Намеренная упрощенность и этимологическая многомерность при создании новых слов соседствовали друг с другом, что более всего прослеживается при анализе топонимов мира Средиземья, когда такие названия, как Холм или Долгое Озеро, соседствуют с крупными поселениями людей Гондор или Ристания, которые имеют собственные переводы в других языках мира Толкина. Ристания, она же Рохан — это наименование Страны Всадников на востроне (всеобщий язык), в то время как сами ристанийцы называли свои земли Марка. Шиппи рассмотрел два возможных варианта заимствования топонима: англосаксонское королевство Мерсия, на территории которого находился родной Толкину Бирмингем; и общее для всех англосаксонских земель название «Mierce», данное им их соседями западными саксами, которое должно было читаться как «Марк» или «Марка»⁹⁷.

«Но не нужно думать, будто филологи, гоняясь за частностями, пренебрегают авторским замыслом и этим отличаются от литературоведов. Просто у них такая профессия — обращать внимание не только на поведение слова в его непосредственном окружении, но еще и на корни этого слова, на его аналоги в других языках, на его родственников и потомство, а также на метаморфозы культуры, о которых, возможно, расскажет история данного слова»⁹⁸, — писал Шиппи, указывая на то, что для понимания образов персонажей

⁹⁵Толкин Дж.Р.Р. Письма (под ред. Х. Карпентера). №165.

⁹⁶Шиппи Т. Дорога в Средьземелье. С.8.

⁹⁷ Там же. С. 77.

⁹⁸ Там же. С. 15.

требуется обращать внимание на их речь. В качестве примера можно рассмотреть развитие образа главного героя повести «Хоббит, или Туда и обратно» - Бильбо. На протяжении всей повести речевая модель Бильбо не меняется, описывая его тем самым как персонажа простого и бесхитростного: «Видите ли, сложилось совершенно невыносимое положение. Лично меня оно утомило. Я хотел бы оказаться у себя дома на западе, где народ не такой упрямый»⁹⁹. Однако нельзя сказать, что при этом образ хоббита остается статичным. В доказательство можно привести его монолог в связи со смертью предводителя их отряда гнома Торина Дубочита: «Прощай, Король–под–Горой. Воистину печально приключение, которое должно завершиться так; и никакие горы золота того не стоят. И все же я рад, что разделил с тобой его тяготы — это больше, чем заслужил любой Бэггинс»¹⁰⁰. Таким образом, проходя через череду определенных препятствий, персонаж Толкина проходит и своеобразную инициацию героя. Повесть начинается и заканчивается сценой чаепития. Но если в самом начале Бильбо был совершенно не рад неожиданным гостям, то в конце своего путешествия он искренне рад увидеть своих друзей. Несмотря на внутренние изменения, произошедшие в герое, любимый персонаж Толкина остается таким же простодушным, восклицая на приход гостей: «Вот и славненько!»¹⁰¹.

В образе главного героя, как и во всей повести, проявилось главное стилистическое новшество Толкина как писателя. Впоследствии оно станет основой для всего его творчества. К. С. Льюис назвал этот прием «сдвигом тона»¹⁰², который объясняется переходом от обыденного, бытового повествования к эпическому и возвращением к исходному началу, как бы «Туда и обратно». Подобный «сдвиг тонов» прослеживается как в отдельных произведениях (та же схема путешествия и становления героев в романе «Властелин колец»), так и во всем замысле Легендариума: от детской сказки о маленьком хоббите до масштабного мифологического полотна, изображенного в «Сильмариллионе»,

⁹⁹Толкин Дж. Р. Р. Хоббит, или Туда и Обратно. СПб.: Азбука, 2000. С. 50.

¹⁰⁰ Там же. С. 55.

¹⁰¹ Там же. С. 10.

¹⁰²Колдекотт С. Тайное пламя. Духовные взгляды Толкина. С.49.

построенного на основе влияний и заимствований из древних культур, что более всего прослеживается через создание искусственных языков.

Собственный пережитый опыт стал для Толкина основой для многих историй из Легендариума¹⁰³. Так, история собственной любви нашла отражение в истории Берена и Лютиэн, смерть отца и последовавший после нее сон обрели свое логическое завершение в истории падения Нуменора. Однако перед писателем никогда не стояло задачи лишь описать свою жизнь. Как утверждал французский философ Жиль Делёз, «писать — не значит рассказывать свои воспоминания, путешествия, любви и горести, свои сны и наваждения. Что значило бы грешить избытком реализма или воображения»¹⁰⁴. Сосуществовая в балансе, фантазия автора и его жизненный опыт в синтезе позволили создать тот мир, в котором выдуманные языки смогли обрести смысл.

Шиппи отмечал, что все явления Средиземья как продукт филологических изысканий Толкина были рождены, в первую очередь, под влиянием филологических открытий XIX века¹⁰⁵. Предшествовавшее его творчеству столетие характеризовалось огромным количеством открытий лингвистических законов, таких как закон Куна, закон Гримма, закон Вернера и так далее. Закономерным итогом стала растущая популярность лекций по сравнительной филологии, интерес к которой вспыхнул не только среди ученых, но во всем лондонском высшем свете: «Английское слово *invention* («изобретение, выдумка») происходит, как хорошо известно, от латинского *invenire* — «находить». Некогда *invention* означало еще и «открытие», о чем Толкин прекрасно знал. Если бы кто-нибудь сказал, что основой филологии XIX столетия было изобретение (обретение, открытие) языков, то он ничуть не погрешил бы

¹⁰³ Несмотря на жизнелюбие Толкина, его всегда преследовало ощущение зыбкости бытия и мимолетности счастья. Это ощущение лишь укрепилось в душе Толкина во время Первой мировой войны. Он оказался на фронте в 1915 году по окончании бакалавриата в Эксетер-колледже в звании второго лейтенанта, проходя службу связистом на реке Сомме. Вдали от семьи и друзей Толкин столкнулся с представителями самых разных слоев общества, и это также изменило его мировоззрение. Образ простого человека, кто искренне стремился защитить свою родину, не пытаясь достичь собственной славы, вдохновил Толкина на создание расы хоббитов – маленьких существ, которые ценят прежде всего свой быт, но обладают недюжинной внутренней силой: «На самом деле мой Сэм Гэмджи списан с английского солдата, с тех рядовых и денщиков, которых я знал во время войны 1914 года и которым сам я уступал столь во многом».

¹⁰⁴ Делёз Ж. Критика и клиника. СПб.: Machina, 2002. С. 15.

¹⁰⁵ Шиппи Т. Дорога в Средьземелье. 146 с.

против правды. Толкин часто пускался в словесные игры, сравнивая изобретенные им языки с теми, что были «открыты» или реконструированы учеными всего мира. Тем самым он держал равнение на собственное профессиональное наследие.... Личная история самого Толкина предстает здесь просто отдельным конкретным воплощением маячащей на заднем плане все той же обобщенной идеи»¹⁰⁶.

1.2.1 Теория Оуэна Барфилда и ее значение в становлении фэнтези

Толчком для создания всего мифопоэтического полотна стало рождение клуба «Инклинг», куда входил профессорско-преподавательский состав Оксфорда. Изначально клуб был создан студентом университета Эдвардом Лином, однако по окончании его учебы клуб перестал существовать, и Толкин, уже будучи преподавателем, вместе со своим другом Клайвом Льюисом переняли название, чтобы теперь собираться со своими единомышленниками и делиться литературными наработками. В том числе Толкин обучал своих друзей готскому и англосаксонскому языкам, чтобы вместе читать древние труды. Духовное единение, которое ощущали все члены клуба, также повлияло на описание Братства кольца – девятерых добровольцев, которые поставили перед собой цель спасти мир от зла. Члены клуба Инклинг, как и члены ЧКБО, не были прототипами героев по отдельности, однако та атмосфера, что царила внутри их дружеского круга, наполнила взаимоотношения сначала отряда гномов под предводительством Торина Дубошита в повести «Хоббит», а затем и Братство в романе «Властелин колец». На встречах инклингов впервые были прочтены наработки Легендариума, а также других произведений, которые позже вошли в классику жанра фэнтези. Примерами таких работ можно назвать популярную серию книг Льюиса «Хроники Нарнии», которая наравне с «Властелином колец» является образцом британской фэнтезийной литературы.

¹⁰⁶ Там же. С.54.

Теоретиком инклингов считался Оуэн Барфилд – поэт, писатель, философ, признанный «первым и последним Инклингом». Его вклад в становление особенностей жанра фэнтези заключается не только в определении понятия, но в понимании современного мифотворчества в целом. В его работах «Язык поэзии: исследование значения» (1928) и «Соблюдая приличия: изучение идолопоклонничества» (1957) Барфилд указывал на то, что миф – это «продукт умственного труда человечества начала времен»¹⁰⁷. В мифе, по его мнению, отражается непосредственное восприятие одухотворенного мира. Эта одухотворенность передается через значения слов как отражения отношения к природным (прямое значение) и сверхъестественным (переносное значение) силам. В таком контексте миф зародился в период до зарождения цивилизаций, когда человеческое сознание было иным, характеризуемым «original participation» («исконным соучастием»). Современный человек утратил подобное понимание мира, и его отголоски нашли отражение в мифе. Истоки идеи Барфилда можно проследить в философии французского философа и этнолога Люсьена Леви-Брюля о законе мистического сопричастия (*participation mystique*). Философ в своем труде «Первобытное мышление» (1922) полагал, что мышление древнего человека основывалось на отождествлении объектов разного порядка друг с другом, что также позволяло представлять один и тот же объект в нескольких местах одновременно.

По теории Барфилда мир человека был населен «другими» - существами, которых человек противопоставлял себе – животными, деревьями, растениями, различными переживаниями и явлениями. И все в его понимании, подобно самому человеку, было живым. Отсюда берет начало современная интерпретация концепции божества, которую Барфилд осознанно избегает, поскольку в его теории все равны между собой и никакой иерархии не существует. Просто человек ощущал в этих самых «других» присутствие живой души. При этом стоит отметить, что «душа» как отдельное явление не осознавалось человеком, просто было некой неизвестной категорией, отделяющей живое от мертвого. Эти души

¹⁰⁷ Barfield, O. Poetic diction: a study in meaning. P. 23.

присутствовали во всем мире в отношениях *соучастия*. Благодаря нему человек начала времен связывал свою жизнь со всем остальным миром, через соучастие все элементы мира присутствовали рядом и взаимодействовали друг с другом: «Соучастие – это сверхчувственные отношения между человеком и явлением»¹⁰⁸.

Будучи отражением этих отношений, изначальный миф воплощал в себе множественность значений, которые современное сознание пытается уловить и разгадать. Точно так же древние слова содержали в себе несколько современных значений. Таким образом, язык на ранних этапах своего развития воплощал в себе, в первую очередь, буквальное значение слов, поскольку абстрактных понятий в сознании человека не существовало: «Мифология – это призрак конкретного значения»¹⁰⁹. В качестве примера Барфилд приводит понятие «душа» («*пнеума*»), которое изначально трактовалось одновременно как «дыхание», «жизнь», «ветер», «воздух», «дух».

Далее в период эволюции начался этап отчуждения, при котором сознание разделилось на абстрактную форму мышления и символическую форму, то есть от мифического сознания отделилось научное, подразумевающее под собой беспристрастность и точность измерений, в то время как символическое мышление позволяло людям создавать новое посредством вымысла. Символическое мышление делилось на воображение как способность к творчеству и «*phantasie*» (фантазию) как способность создавать образы. Толкин дополнил эту теорию, изменив понимание функций фантазии и воображения. В его интерпретации воображение позволяет создавать определенные образы в сознании, в то время как фантазия становится основой для творчества.

Раскол между древним и современным сознаниями, утверждал философ, можно преодолеть не с помощью разума, как пытались до этого ученые, но с помощью воображения, которое приведет к балансу между человеческим самосознанием и воспринимаемым им миром. В его концепции этот синтез был назван «*final participation*» («конечным соучастием»).

¹⁰⁸ Там же. Р. 15.

¹⁰⁹ Там же. Р. 92.

Барфилд, в первую очередь, подчеркивал возможность создания современного мифа автором только в случае отвлечения от всяких абстрактных идей. Миф в своей основе – конкретен, а потому он максимально далек от метафор и аллегорий. Доказывая эту точку зрения, он приводил в пример явления языка и теорию об одном едином для всех языке. Единство звучания и значения слов позволили найти физическое воплощение человеческого разума – речь. Фридрих Ницше в своей работе «О музыке и слове» объяснял подобный синтез тем, что человеческие ощущения, в первую очередь, отражаются в интонации говорящего, что затем порождает после себя звучание конкретных слов¹¹⁰.

Разрыв между значением слова и его звучанием, который произошел в современности, обусловлен разделением между внутренним содержанием и его внешней формой, в котором не последнюю роль играет научно-технический прогресс.

Таким образом, в своих научных изысканиях Оуэн Барфилд стремился показать, что человечество, с каждым годом все более отдаляясь от природы – главного источника творческой энергии – «ограничивает себя узкими рамками метафорического мышления и идолопоклонничества»¹¹¹.

Толкин пришел к этой же мысли еще в молодости, когда модернизация и урбанизация захватывали все больше территорий, тем самым забирая памятные с детства места. До конца мысль об отрицательном воздействии прогресса оформилась в период Первой мировой войны, когда достижения научно-технического прогресса в виде создания новых видов оружия послужили причиной смерти многих людей. Идеи Барфилда расширили его понимание возвращения к природным истокам, что также нашло отражение в создании мира Средиземья. Любые орудия труда и оружие со стороны протагонистов были выкованы при помощи ручного труда, в то время как темные силы для снабжения своей армии использовали военную технику.

¹¹⁰Ницше Ф. О музыке и слове. URL: <https://www.nietzsche.ru/works/other/music-word/> (дата обращения: 30.11.2021).

¹¹¹ Barfield O. Saving the Appearances: A Study in Idolatry. P. 11

Но более всего Толкину понравилась идея соприкосновения языка и мифа. Одновременно с созданием клуба Инклингов Толкин был в процессе поиска путей развития для своих языков. И потому желание воссоздать исконно английскую мифологию легло на его лингвистические эксперименты. Именно на собраниях инклингов целенаправленно звучали первые серьезные, по мнению самого автора, работы, как история Берена и Люттиэн, «Дети Хурина» и отрывки «Айнулиндалэ», а также такая забава, как история о маленьком и неприметном хоббите. Они еще не оформились на тот момент в единый цикл о Средиземье, однако сама мысль о собственной мифологии прочно поселилась в душе писателя.

1.3 Поэтика Дж.Р.Р. Толкина. Рождение эпического фэнтези¹¹²

Современное мифотворчество, подобно творчеству романтиков, создается для выражения системы вечных ценностей через фантастическую образность мифа, интерпретируя ее в соответствии с новыми историческими условиями и новым этапом культурно-исторического развития. Таким образом, творчество Толкина можно представить как переложение архаичных мифов на новый лад при помощи лингвистических экспериментов, которые обусловили характер будущих произведений писателя.

Мир Средиземья в оригинальной трактовке автора является альтернативной историей зарождения мира, в которой раскрывается дохристианское и даже доязыческое время. Переход людей к христианской вере в таких условиях закономерен. По хронологии последним произведением в цикле является «Властелин Колец», в котором главным героем становится хоббит – маленький, пугливый и крайне нерасторопный герой, в котором при этом скрыта главная добродетель – сила, чтобы противостоять соблазну. Каждый герой так или иначе проходит проверку через соблазн власти как одного из смертных грехов.

¹¹²Высокое фэнтези (англ. high fantasy), или эпическое фэнтези (англ. epic fantasy), — один из основных жанров фэнтези, является поджанром эпопеи. Первым произведением и классикой эпического фэнтези считается «Властелин Колец» Джона Толкина.

Для Толкина при создании вторичного мира важна способность человека фантазировать. Именно в таком контексте отражается человеческое творчество как создание чего-то нового: «Мы творим в меру наших способностей и разумений, ибо сами были сотворены, но по образу и подобию Творца»¹¹³.

Вторичный мир, созданный на страницах произведений Толкина, носит название Эа, он был создан богом Эру, который также известен как Единый или Илуватар (на языках эльфов). Этот мир представляет собой абстрактные материи, среди которых обитают Айнур, первые живые души, созданные Эру. По легенде некоторые из них спустились на землю и обрели имя Валар¹¹⁴, чтобы создать мир, в котором будут жить любимые дети Создателя – эльфы. Материальная часть мира Эа носит название Арда (Arda), имеющее в своем корне заимствование из германских языков (немецкое слово «Erde» или голландское слово «Aarde»), переводящееся как «Земля». О создании мира Эа можно подробнее узнать из поздней работы Толкина «Айнулиндалэ», в переводе с эльфийского означающего «Святая Песнь» - первая часть цикла мифических сказаний «Сильмариллион»¹¹⁵.

Самым сильным и способным из всех Айнур являлся Мелькор, соответствующий в христианской мифологии Люциферу. Он стремился захватить «тайное пламя» Творца и тем самым захватить власть над всем миром. Его борьба с Эру разрушила идеальный замысел рождения Арды, из-за чего на свет появилась Арда Искаженная – мир, в котором существуют болезни, голод, мучения и смерть. Своей музыкой Мелькор создал холод, огонь и земную кору.

¹¹³Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках. С. 115.

¹¹⁴ Образ Валар одновременно берет начало из христианских мифов об ангелах и языческих мифов о пантеонах богов. Валар Толкина представляют собой синтез идей античного и скандинавского пантеонов. Так, главным среди них является бог небес Манвэ, прототипом которого можно считать древнегреческого бога-громовержца Зевса. Как у Зевса и Одина, у Манвэ есть спутница, богиня света и звезд Варда, известная среди эльфов под именем Эльберет. Владыкой вод, чей образ можно встретить и в античной, и в скандинавской мифологиях, является Улма. Точно так же можно трактовать образ Кузнеца богов в лице Гефеста и Велунда. В мире Толкина он раскрывается в образе Аулэ. Его супруга – Йаванна – богиня плодородия и всего сущего, почитается как Королева Земли. Ее прообразом можно считать древнегреческую богиню плодородия и земледелия Деметру. Образ бога-воителя Тулкаса можно соотнести с богом войны Аресом, в то время как валарОромэ, охотник, схож со скандинавским богом охоты и стрельбы из лука Уллем.

¹¹⁵ Здесь можно проследить явные отсылки на создание мира Господом Богом. В Книге Бытия можно найти такое описание создания мира: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля была безлика и пуста, тьма была над бездной, и Дух Божий парил над водами. Бог сказал: «Да будет свет», и появился свет». Изначально во вторичном мире Толкина были созданы Айнур, что парили над землей и пели, и более всего их голоса были слышны над водой.

Главным критерием в таком случае является упор на хронотоп – Волшебная Страна с ее собственными законами бытия. Для Толкина очень важно расположение этой страны вне нашего привычного мира, иначе история будет представлять собой лишь рассказ о путешествии: «Такие рассказы изобилуют чудесами, но чудеса эти происходят в нашем мире, в каком-то вполне конкретном его уголке и в наше время. От нас их отделяет лишь расстояние»¹¹⁶. Одновременно с этим хронотоп вторичного мира не должен порождать сомнения в сознании читателей. Реалистичность действий указывает на реальность существования Волшебной Страны. Вера в происходящее является своеобразным ключом для вхождения в созданный автором мир. В этом плане точка зрения Толкина совпадает с точкой зрения русского философа А. Ф. Лосева: «Миф – необходимейшая – прямо нужно сказать, трансцендентально-необходимая – категория мысли и жизни; и в нем нет ровно ничего случайного, ненужного, произвольного, выдуманного или фантастического. Это – подлинная и максимально конкретная реальность»¹¹⁷. Ученый указывает на то, что сам миф в рамках его существования максимально конкретен и реален, поскольку существует по своим законам и правилам. Как только кто-то начинает сомневаться в этих канонах, миф перестает существовать: «В пределах этого мира все выдуманное автором есть правда, что вполне согласуется с его законами. Поэтому пока вы как бы внутри него, вы в него верите. Но едва лишь родится недоверие, как чары рассеются, и всякое колдовство (точнее, мастерство автора) будет бессильно»¹¹⁸.

Для Лосева в таком контексте единственно верным мифом является мир антично-христианской культуры. То же можно сказать о мировосприятии Толкина, который создал свой вторичный мир на основе христианской картины мира.

В этой связи миф и религия переплетаются, хоть и не становятся тождественны друг другу: «Если мы можем отделить зелень от травы, голубизну

¹¹⁶Там же. С. 90.

¹¹⁷Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Правда, 1990. С. 9.

¹¹⁸ Там же. С. 15.

от неба, красноту от крови, мы уже в какой-то сфере обладаем волшебной силой, и в нас пробуждается желание использовать эту силу в мирах, лежащих за пределами нашего сознания. Это не значит, что мы правильно распорядимся своими чарами в любом из этих миров. Мы можем придать человеческому лицу мертвенно-зеленый оттенок – и получится страшилище; можем покрыть леса серебряной листвой, а овец золотым руном и вложить жаркое пламя в грудь холодного пресмыкающегося. И эта так называемая "фантазия" породит небывалое: Волшебную Страну. Человек станет творцом вторичного мира»¹¹⁹.

Специально для описания данного процесса и его результата Толкин ввел в обиход термин «co-creation» - «со-творение», когда человек, подобно Богу, создает нечто новое. В приставке «со-» раскрывается идея совместного с Богом творения нового явления по Его замыслу, осуществленному человеком. Для Толкина таким явлением становится Волшебная Страна, без которой невозможно создать новую мифологию.

Именно этот критерий становится основополагающим для всех фэнтезийных произведений. Другие критерии, указанные Толкиным, легли в основу конкретного направления – высокого или эпического фэнтези. От других видов фэнтези его отличают размах повествования, делящегося на несколько сюжетных линий, количество персонажей, которые играют ключевую роль, а также детальные описания битв и походов. «Властелин Колец» породил после себя огромное количество произведений, для которых составляющие романа стали архетипическими. Можно выделить следующие критерии эпического фэнтези¹²⁰:

- эпичность повествования, присущая мифу;
- герой фэнтези напоминает героя мифа, выполняющего сакральный ритуал инициации;
- пространственно-временной континуум (фэнтезийный мир, он же толкиновская Волшебная Страна);

¹¹⁹ Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках. С. 120.

¹²⁰ Гопман В. Золотая пыль: Фантастическое в английском романе: последняя треть XIX – XX вв. 488 с.

- рыцарский кодекс чести.

Все вместе это передается в главной функции волшебных сказок — эвкатастрофе или эвкатарсисе. Термин, также введенный Толкиным, обозначает «внезапный счастливый поворот сюжета, от которого сердце пронзает радость, а на глазах выступают слезы (я доказывал, что высшее предназначение волшебных сказок как раз и состоит в том, чтобы вызывать это чувство)»¹²¹.

Душевное равновесие читателя зависит от того, как распределены между собой силы Добра и Зла, при этом внутренне читатель уверен, что Добро всегда победит, несмотря ни на какие препятствия. Благодаря этому ощущению он может забыть об окружающем его мире, убежать от него, однако это бегство поможет в дальнейшем посмотреть на собственное окружение иным взглядом. И, наконец, несмотря на пережитые страхи и жизненные перипетии, читатель вместе с героями получит заслуженный счастливый финал, который восстанавливает царствование Добра: «В счастливой концовке заключено не только утешение человека, окруженного реальными мирскими горестями, но и удовлетворенная справедливость, и ответ на вопрос: "Это правда?" Мой первый (и достаточно верный) ответ на этот вопрос был таков: "Да, если ты выстроил свой маленький мир хорошо, значит, для твоего мира все это правда". Этого достаточно для художника (или, по крайней мере, для художественной части его натуры). Но "эвкатастрофа" в один миг разворачивает перед нами более возвышенный ответ — далекое евангелическое сияние, эхо благой вести в реальном мире»¹²².

Толкин таким образом выражал точку зрения на собственное мифотворчество и то, как оно перекликается с его духовными взглядами: «Давая вещам названия и описывая их, ты всего лишь выдумываешь собственные термины для этих вещей. Так вот, подобно тому, как речь — это то, что мы выдумали о предметах и идеях, точно так же миф — это то, что мы выдумали об истине. Мы — от господ, и потому, хотя мифы, сотканные нами, неизбежно

¹²¹ Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках. С. 109.

¹²² Там же. С. 110.

содержат заблуждения, они в то же время отражают преломленный луч истинного света, извечной истины, пребывающей с господом»¹²³.

Связывая миф и религию, Толкин в своих работах создает уникальную историю, которую, по его замыслу, можно включить в общечеловеческую историю для логичного перехода к христианской картине мира: «Христианство не отменяет мифопеи или поэтического знания, но открывает новую эру «крещенной мифологии», которая уже не религия, а «волшебная сказка», жизненно необходимое поэтическое воплощение великого таинства, свершающегося в мире»¹²⁴.

1.4 Авторский миф Дж.Р.Р. Толкина как игровое пространство

Стилизация произведений Толкина под древние мифы позволила ввести в литературоведческий контекст понимание фэнтези как «игры в мифологию» и «игры с мифологией». Российский ученый Апинян Т.А. при анализе категории игры указывала: «Мы живем в цивилизации, где полно всевозможных вещей и событий, которые называют словом «миф», но подразумевают «игру»¹²⁵.

Уже сам Толкин косвенно указывал на игровой характер своего творчества, называя сказочные повести «забавами». Особенно упорствовали в подобном описании его коллеги из Оксфорда, считая писательство игрой особого рода, нонсенсом. Современники не воспринимали всерьез игровое начало его произведений, в то время как Толкин указывал на важность данной характеристики при издании романа «Властелин колец»: «Только в вашем отзыве из всех мною виденных, помимо того, что книга трактуется как «литература», по крайней мере по замыслу, и даже воспринята всерьез (и восхваляется или высмеивается соответствующим образом), она также рассматривается как сложная разновидность *игры* в придумывание страны — игры бесконечной,

¹²³ Карпенгер. Биография Дж. Р. Р. Толкина. С. 301.

¹²⁴ Колдекотт С. Тайное пламя. Духовные взгляды Толкина. С. 142.

¹²⁵ Апинян Т.А. Игра в пространстве серьезного : Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие / Т.А. Апинян; С.-Петербург. гос. консерватория, Ин-т народов Севера Рос. гос. пед. ун-та. - СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003 . – С. 89.

поскольку даже комиссия специалистов в самых разных областях не смогла бы завершить общую картину» (курсив Толкина)¹²⁶.

Обращаясь к работе голландского философа Й. Хёйзинга «*Homo ludens. Человек играющий*» (1938), следует рассматривать игру «в качестве одного из наиболее фундаментальных жизненных элементов»¹²⁷. В его понимании всей современной человеческой культуре предшествовала игра, в русле которой зародились многие социальные институты, в том числе ратное дело и правосудие. Под это определение также попадают поэзия и миф: «Олицетворение бестелесного или безжизненного – душа всякого мифотворчества и почти всякой поэзии», - что позволяет автору выдвинуть идею о том, что создание вымышленного мира живых существ – это один из вариантов игры, игры духа¹²⁸. В основе данной игры, подобно творческим экспериментам Толкина, лежит понятие воображения, поскольку «потребность в поразительном, выходящем за любые пределы... в значительной степени объясняет появление мифологических образов. Эта потребность в поразительном – типичная функция игры»¹²⁹. То же самое можно проследить в идеях Толкина, когда автор указывал на то, что важнейшим свойством Волшебной Страны является то, что она мгновенно овеществляет порождения «фантазии».

Таким образом, можно проследить общие черты между критериями мифа как варианта игры и волшебной сказки Толкина.

В качестве функций волшебной сказки Толкин¹³⁰ выделяет следующее:

1. Восстановление душевного равновесия.
2. Бегство от действительности.
3. Счастливый финал, выражаемый в эвкатастрофе.

Восстановление душевного равновесия достигается точным определением двух противоборствующих сторон – Добра и Зла - когда читатель может четко проследить их различия и искренне верить в победу светлых сил, поскольку

¹²⁶Толкин Дж.Р.Р. Письма. № 154

¹²⁷Хёйзинга Й. *Homo ludens. Человек играющий*. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. С.50.

¹²⁸ Там же.С.195.

¹²⁹ Там же, С.205

¹³⁰ Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках.416 с.

Добро всегда побеждает Зло. Представленное Братством Кольца и их сторонниками, Добро стремится поддерживать баланс между всеми обитателями Средиземья, в то время как приспешники Саурана мечтают отдать власть в руки своему правителю. Подобное противостояние можно рассматривать как своеобразную игру - «борьба за *что-то* или показ, представление этого *«что-то»*»¹³¹. В контексте романа «Властелин Колец» противники фактически борются за Кольцо Всевластия, которое одна сторона стремится уничтожить для всеобщего равенства, а вторая – захватить, чтобы единолично господствовать в мире.

В эссе «О волшебных сказках» Толкин отмечал, что бегство от действительности в сказочный мир представляется обществом в негативном ключе как исключительное проявление инфантильности. Однако автор подчеркивал возможность человека сбежать в выдуманную реальность, в которой он мог бы восстановить душевное равновесие, «вернувшись в мир» после прочтения с точным пониманием критериев «хорошего» и «плохого». То есть задачей произведения становится не просто бегство от действительности, но перемещение в иную реальность с конкретными законами и правилами, которые в дальнейшем можно перенести на свою жизнь. По своей сути это схоже с пониманием игрового характера поэзии, когда поэзия «переносит культ на само слово, она выносит суждения в области социальных отношений, она становится носителем мудрости, закона и обычая»¹³².

Итогом выполнения двух предыдущих функций становится достижение счастливого финала, когда все злодеи повержены, мир пребывает в балансе, а Добро торжествует. Для наиболее полного ощущения победы автор включает в сюжет кульминационный момент, названный Толкиным *эвкатастрофой*, когда создается ощущение, что победа в таких условиях невозможна. В контексте «Властелина Колец» *эвкатастрофа* показана через внезапное появление огромных орлов, которые спасли главных героев Фродо и Сэма от извержения вулкана

¹³¹Хёйзинга Й. Homo Ludens. С.28

¹³² Там же. С.192.

Ородруин. Подобное явление можно также трактовать в контексте игры, поскольку поведение во время игры «сопровождается ощущением напряжения и подъема и приносит с собой снятие напряжения и радость»¹³³.

По Хейзинга, игра – это «форма некоей свободной деятельности, которая осознается как *ненастоящая*, не связанная с обыденной жизнью и, тем не менее, могущая полностью захватить играющего; которая не обуславливается никакими ближайшими материальными интересами или доставляемой пользой; которая протекает в особо отведенном пространстве и времени, упорядоченно и в соответствии с определенными правилами и вызывает к жизни общественные объединения, стремящиеся окружать себя тайной или подчеркивать свою инакость по отношению к обычному миру своеобразной одеждой и обликом»¹³⁴.

Волшебная сказка Толкина со своими законами и обязательным нахождением в рамках Волшебной Страны, выросшая до настоящих игровых постановок, по принципам построения является примером игры в литературе.

Игра в литературе – это творческая деятельность художественного сознания, выражающаяся в конструировании или деконструкции элементов художественного целого и проявляющая себя на трех уровнях: 1) автор, создающий текст как игровое поле для читателей; 2) читатель, декорирующий текст или непосредственно играющий в него, если произведение построено по принципам текстового квеста; 3) персонажи, представленные играющими в различные игры (детские, социальные или по правилам, заданным высшими силами)¹³⁵.

По своей сути история о Кольце Всевластия является игрой на всех трех уровнях. Первое появление Кольца объясняется через игры: БильбоБэггинс в повести «Хоббит» играет в загадке со злобным существом по имени Голлум и случайно находит золотое кольцо, которое позволяет носителю становиться невидимым. Благодаря такой магии Бильбо смог также обыграть дракона Смауга и победил его не силой, но хитростью.

¹³³ Там же. С.190.

¹³⁴ Там же. С.28.

¹³⁵ Наумчик О.С. Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези. 395 с.

Различные интерпретации творчества Толкина позволили читателям создать свое собственное игровое пространство. С одной стороны, это интеллектуальные игры «квизы»¹³⁶ (например, от организаторов «Квиз, плиз!»), в которых команды соревнуются друг с другом в знании сюжета произведения. С другой стороны, это ролевые игры, которые позволяют игрокам окунуться в виртуальный мир, воссозданный самими участниками в определенном месте (например, ролевые игры на территории парка Царицыно) или онлайн (например, игра «Lord of the Rings RPG Core Book» от компании Decipher).

И, наконец, само произведение является определенным игровым пространством, внутри которого автор создает законы и правила, по которым существует его Волшебная Страна – Средиземье. Благодаря следованию данным законам, читатель искренне верит в существование Волшебной Страны, иначе без веры «всякое колдовство (точнее, мастерство автора) будет бессильно»¹³⁷. Эта идея перекликается с пониманием игры Хёйзинга, когда игра обособляется от обыденности местом и продолжительностью. Пока игрок находится в данном пространстве, он следует всем правилам, и считает это пространство единственно существующим. Все это длится до тех пор, пока игра не закончится, а читатель не закончит читать произведение.

Таким образом, роман «Властелин колец» можно охарактеризовать как игровое поле или игровое пространство.

Характеристики игрового пространства¹³⁸:

1. Феномен, который обычно задается человеку в форме чувственного познания.
2. Знак, который понимается как любой артефакт, созданный человеком и так или иначе включенный в сферу интересов социума.
3. Пространство, которое определяется, по мысли Гадамера, как «общая совокупность всех переживаний, возникающих под воздействием органов чувств».

¹³⁶ От англ. Quiz «викторина».

¹³⁷ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. С.15

¹³⁸ Сибиряков И. В. Герменевтика игрового пространства. Философские науки №9. 2017. С. 57 – 62.

4. Игра, которая определяется как презентация функциональных характеристик знаковой деятельности сознания.

5. Субъект в современном философском знании понимается как активная сторона познавательного процесса, то есть как индивид, интенция которого направлена на объект и который совершает с этим объектом какое-либо действие.

Феноменом в истории о Кольце Всевластия является ощущение наступающего Зла, о котором еще никому не известно, однако его появление уже витает в воздухе предвестием несчастий. Это гниение Лихолесья и повальная смерть его обитателей. Это тучи, сгустившиеся над обителью темных сил – Мордором. Еще не зная, кто или что стоит за всем этим, Гэндальф Серый, выражая в своем образе архетип мудреца, находит героя, который способен с помощью других персонажей спасти мир от напасти, тем самым ознаменовав начало игры.

Знаком выступает Кольцо Всевластия – артефакт главного антагониста романа Саурона, созданного для порабощения глав других народов. Соккрытие его от Всевидящего Ока создателя и дальнейшее уничтожение в жерле горы Ородруин знаменует конец игры для главного героя и его друзей.

Вся игра существует в пространстве виртуальной реальности – Средиземья, чья характеристика дана не только словесно, но и иллюстративно (Рис. 1).



Рисунок 1

И, наконец, субъектом выступает Фродо – неприметный по меркам остальных персонажей юноша из хоббитского народа, о котором мало что известно. По мысли Хёйзинга, напряжение игры достигается путем сокрытия личности героя. Возможно, он сам скрывает свою личность (например, король Гондора Арагорн) или же не знает о своих возможностях. К последнему типу относятся маленькие хоббиты, на которых маг Гэндальф по только ему известным причинам возлагает надежды по спасению всего мира. Это оказывается решающим моментом в продолжающейся на протяжении Трех Эпох Солнца войне между Добром и Злом. В контексте игры хоббиты становятся шпильбрехерами¹³⁹, то есть разрушителями игры изнутри. Введенные в противостояние волей случая, хоббиты не могли выступать в роли героя. В предисловии к роману автор постоянно обращает внимание читателей на то, что хоббиты – это народ, который стремится к спокойствию и рутине. До некоторых пор они даже не знали о длящейся столько лет войне, скрывшись от всего мира за холмами. Изначально война с Темными силами протекала подобно всем войнам: сильные соперники бились за власть, тем самым следуя канонам битв. Однако появление на поле битвы четырех маленьких хоббитов: Фродо, Сэма, Пипина и Мэри – привело к разрушению привычного хода. Шпильбрехер разрушает игру, уничтожая иллюзию и разоблачая хрупкость виртуального мира. В случае с Фродо Бэггинсом он одним своим существованием смог показать слабые места Саурона, которого не могли победить многие прославленные воины, и одновременно с этим раскрыл несостоятельность сторонников Добра, которым не были чужды алчность и слепые амбиции. Именно поэтому в теории игры шпильбрехер должен быть уничтожен для продолжения существования игры. А Фродо, так и не найдя покоя, отплывает вслед за эльфами на Запад в Валинор, навсегда покинув Средиземье.

Обозначив роман «Властелин Колец» как игровое пространство, можно сделать вывод о том, что весь цикл о Средиземье как авторский миф – это игровой текст.

¹³⁹ Нем. Spielbrecher, термин Й. Хёйзинги.

Игровой текст – особая область литературного творчества. В широком смысле: те художественные произведения, в которых используются различные приемы *языковой игры*, рассчитанные на привлечение внимания читателя к особой форме авторской речи и требующие декорирования лингвистической архитектуры¹⁴⁰.

Термин «языковая игра» был введен австрийским философом Л. Витгенштейном в его работе «Философские исследования» (1953). Под языковой игрой философ понимал «те явления, когда говорящий «играет» с формой речи, когда свободное отношение к форме речи получает эстетическое задание»¹⁴¹. Чтение в таком контексте – это определенное переживание, при помощи которого можно понять язык, то есть прочувствовать его, а не вычленив логические обоснования посредством умственного труда. Язык в теории Витгенштейна – это лабиринт путей, сквозь который можно проходить тысячи раз. Найдя выход единожды, невозможно предсказать, получится ли пройти по тому же пути еще раз. Язык – это картина мира, «есть все то, что происходит»¹⁴². Таким образом, значение слов передается в рамках языковой игры, разгадку которой можно понять только через переживание опыта.

Несмотря на то, что философский труд Витгенштейна появился на полвека позже того, как Толкин решил оформить свои идеи в произведения, в русле языковой игры можно трактовать все его творчество, где лингвистические наработки смогли бы обрести смысл: «Языковой игрой я буду называть единое целое: язык и действия, с которыми он переплетен»¹⁴³.

Игра в контексте языковых экспериментов философа – это особая категория, легшая в основу понятия «Familienähnlichkeit» (семейное/фамильное сходство). Отказываясь от попыток найти метаязык или универсальные особенности языковых структур, подходящих одновременно ко всем мировым языкам, Витгенштейн предложил рассматривать «семейные» сходства языковых

¹⁴⁰Гридина Т.А. Кубасов А.В. Игровой текст как форма авторского художественного миромоделирования (статья первая) // Текст. Книга. Книгоиздание. 2017. № 14. С. 46–63.

¹⁴¹ Витгенштейн Л. Философские исследования. С. 172.

¹⁴² Там же. С.75.

¹⁴³ Там же. С. 86.

структур: «Мы видим сложную сеть подобий, накладывающихся друг на друга и переплетающихся друг с другом»¹⁴⁴. Сеть подобий создается на основе социальных взаимодействий определенной группы людей, смысл речи которых проявляется не только при помощи вербальных способов связи, но также общего социокультурного фона и условий, при которых происходит взаимодействие. Таким образом, связь между лингвистическими конструкциями не является примером логических цепочек, а примером языковой игры.

Для понимания картины вторичного мира Толкина нужно, в первую очередь, понимать, что она является реконструкцией индоевропейских и германских мифов в рамках синкретического подхода к языку. Опираясь на теоретические исследования компаративистов XIX века (Я. Гримм, А. Шлейхер, Ф. Бопп, Р. Раском)¹⁴⁵, Толкин создавал искусственные языки, чьи смысловые единицы могли в основе лексического значения переплетаться с разными языковыми культурами. Синкретизм – это постоянное объединение в одной форме нескольких значений или компонентов значения, разделённых между разными формами в случаях, соотносимых с данным, или на более ранних этапах истории языка¹⁴⁶. Таким образом, в разных языковых конструкциях, используемых автором, можно отметить следы совершенно разных временных и культурных пластов, благодаря чему создаются определенные «эволюционные семиотические ряды»¹⁴⁷. Или, исходя из теории Витгенштейна, «семьи» в рамках языковой игры. То есть, благодаря семантическим связям внутри лексических единиц, Толкин раскрывает эволюцию всего мира Средиземья от его зарождения до событий, описанных в эпосе «Властелин Колец».

Модель мира (мифологическая, мифопоэтическая) – упрощенное отображение совокупности представлений о мире внутри конкретной мифологической традиции¹⁴⁸. Мифологический пласт Средиземья представлен в

¹⁴⁴ Там же. С. 111.

¹⁴⁵ Соснин Е.В. Образы древнегерманской мифопоэтической модели мира и их реконструкция в произведениях Дж.Р.Р. Толкина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Барнаул, 2011. С.10.

¹⁴⁶ Маслов Ю. С. Лексическое значение слова // Введение в языкознание: учебник для студ. филол. и лингв. фак. высш. учебных заведений. — 6-е изд., стер. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. — С. 107. — 304 с.

¹⁴⁷ Термин Э. Тэйлора и Степанова Ю. С.

¹⁴⁸ Топоров В. Н. Модель мира // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 2008. – С. 677 – 679.

цикле «Сильмариллион». Однако стоит отметить, что хронологически цикл был оформлен намного позже создания истории о Кольце Всевластия. Именно поэтому при рассмотрении основных канонов вторичного мира Толкина нужно, в первую очередь, обращаться к анализу «Властелина Колец». До реализации идеи создания мира Эа Илуватаром автор лишь обозначил существование некоего прошлого своего мира, до происходящей истории с Бильбо и Фродо. Раскрывается это в обращении могущественного мага Сарумана Белого, одного из антагонистов романа: «The **Elder Days** are gone. The **Middle Days** are passing. The **Younger Days** are beginning. The Elves is over, but our time is at hand: the **world of Men**, which we must rule»¹⁴⁹. В этой фразе обозначилась хронологическая последовательность развития мира Эа: те самые Четыре Эпохи Солнца – четыре этапа становления огромного мифопоэтического полотна, созданного Толкиным на основе его идеи о Волшебной Стране.

Интерес представляет анализ используемой терминологии для обозначения первых трёх Эпох в русле синкретического подхода. Первый этап — это «The Elder Days», именуемые также Первой Эпохой, то есть зарождение мира Эа и появления детей Илуватара – эльфов. Само слово «elder» восходит корнями к древнеисландскому варианту «aldir» или древнеанглийскому «ylde». Этими же словами описывались времена, населенные героями, живущими в Валгалле, исходя из древнегерманской мифологии. Тем самым можно соотнести начало времен вторичного мира Толкина и древней истории Великобритании. Одновременно с этим устанавливается связь с искусственными языками Средиземья: на эльфийском наречии сами эльфы именуют себя Эльдар или Эдиль¹⁵⁰.

Как отмечалось выше, интерес Толкина к древнегерманской мифологии также объяснялся тем, что именно в контексте модели мира древних германцев был возможен переход от язычества к христианству. Это же можно проследить в использовании оборота «the world of Men». После перехода жителей Британских

¹⁴⁹Tolkien J.R.R. The Lord of the Rings. P. 122.

¹⁵⁰Язык квенья Eldar, Edhil.

островов к христианству Эпоха до Нового творения, то есть языческий период, получил название «ylde», в то время как Эпоха христианства – «woruld». Впоследствии термин стал обозначать «земную жизнь» и в целом «человечество», что позволяет проследить идею Толкина о переходе народов Средиземья к христианству во время наступления Четвертой Эпохи - Эпохи Людей.

Подобное отношение к языку перекликается с идеей французского философа Жака Деррида: «Мир явлен в языке и сконструирован по языковым законам»¹⁵¹. Язык, по мнению философа, не подчиняется законам логики, характеризуется нестабильностью значений, постоянными семантическими изменениями, тем самым неся в себе внутренние противоречия. Это обуславливает существование особых языковых законов, благодаря которым язык имеет способность претерпевать изменения и развиваться в зависимости от социокультурного контекста носителей того или иного языка. Подобное отношение к языку и появлению разных лексических значений схоже с идеей Толкина о рождении волшебных сказок: без абсурдности ситуации сказка бы потеряла всякий смысл.

Западная философская традиция при этом стремилась обосновать языковые явления посредством законов логики, считая, что они описывают реальность внешнего мира, что обусловило появление апорий¹⁵². Подобное противоречие в отношении языковых конструкций породило появление бинарных оппозиций, основанных, в частности, на обосновании закона исключенного третьего.

В контексте творчества Толкина подобной бинарной оппозицией, которая лежит в основе вторичного мира произведений, является противостояние Света и Тьмы. Можно выделить две бинарные оппозиции, которые позволяют проследить дихотомический характер построения модели мира:

- свет как метафора родного дома – тьма как метафора чужбины;
- свет как метафора мирной жизни – тьма как метафора войны.

¹⁵¹Деррида Ж. О грамматологии. С. 328.

¹⁵²Греч. ἀπορία «безысходность, безвыходное положение».

В первую очередь это отражается в самом начале романа, в стихотворении, что открывает историю о Кольце Всевластия, которое принадлежит Тёмному Лорду Саурону, главному антагонисту романа:

Three Rings for the Elven-kings under the sky,
Seven for the Dwarf-lords in their halls of stone,
Nine for Mortal Men doomed to die,
One for **the Dark Lord** on his dark throne
In the Land of Mordor where the **Shadows** lie.
One Ring to rule them all, One Ring to find them,
One Ring to bring them all and in the **darkness** bind them
In the Land of Mordor where the **Shadows** lie¹⁵³¹⁵⁴.

Также это прослеживается в следующих примерах:

- The Enemy still lacks one thing to give him strength and knowledge to beat down all resistance, break the last defences, and cover all the lands in a second **darkness**. Helacks the One Ring¹⁵⁵ (Врагу все еще не хватает одной вещи, что дало бы ему силу и знания, чтобы сломить любое сопротивление, сломить последнюю оборону и покрыть все земли вечной тьмой. Ему не хватает Единого Кольца).
- ‘Yes, to Mordor,’ said Gandalf. ‘Alas! Mordor draws all wicked things, and the **Dark** Power was bending all its will to gather them there¹⁵⁶ («Да, в Мордор, - сказал Гэндальф. - Увы! Мордор притягивает все зло, и Темная Сила приложила все усилия, чтобы собрать их там»).

¹⁵³Tolkien J.R.R. The Lord of the Rings. NY :HarperCollins, 2009. – P. 3.

¹⁵⁴ Три кольца - владыкам эльфов под высоким небом;

Семь - для гномьих королей в каменных дворцах;

Девять - смертным, обреченным мало жить и кануть в небыль,

И Одно - для Властелина, чей престол - черный прах

В Мордоре, где залегает мрак.

Единое, чтоб всеми править, Единое, чтоб все сыскать,

Единое, чтоб их собрать и в цепь сковать

В Мордоре, где залегает мрак.

(пер. В.А.М.)

¹⁵⁵Tolkien J.R.R. The Lord of the Rings. P. 51.

¹⁵⁶Там же. P. 58.

- Before them in the West the world lay still, formless and grey; but even as they looked, the shadows of night melted, the colours of the waking earth returned: green flowed over the wide meads of Rohan; the white mists shimmered in the water-vales; and far off to the left, thirty leagues or more, blue and purple stood the White Mountains, rising into peaks of jet, tipped with **glimmering snows**, flushed with the rose of morning. ‘Gondor! Gondor!’¹⁵⁷ cried Aragorn. ‘Would that I looked on you again in happier hour! Not yet does my road lie outward to your **bright streams**’¹⁵⁸ (Перед ними на Западе мир лежал неподвижно, бесформенный и серый; но пока они смотрели, ночные тени растаяли, цвета пробуждающейся земли вернулись: зелень растеклась по широким лугам Рохана; белые туманы мерцали в водных долинах; а далеко слева, лиг в тридцати или больше, стояли синие и пурпурные Белые горы, поднимающиеся к вершинам гагата, увенчанные мерцающим снегом, румяным утренней розой. «Гондор! Гондор! - воскликнул Арагорн. - Лучше бы я взглянул на тебя еще раз в более счастливый час! Еще не лежит моя дорога на юг, к твоим ярким ручьям»).

Интересно в этой связи отметить, что первой точкой на пути к жерлу Ородруина, где можно уничтожить Кольцо Всевластия, была Мория – одно из гномьих королевств. И именно глава, посвященная данному эпизоду, в оригинале названа «A Journey in **the Dark**», то есть дословно «Путешествие во тьму». В мире Средиземья гномы внутри одного народа делятся по территориальному признаку, проживая под властью своих королей. Именно поэтому, несмотря на подземное существование, в их пещерах светло и уютно. Однако в Мории, куда отправилось Братство Кольца, холодно и мрачно, потому что своей жадой золота гномы пробудили темные силы, что жили глубоко под горой. Они обрели свое физическое воплощение в демоническом существе Балроге, который вместе с орками уничтожил народ Дурина.

¹⁵⁷Гондор – южное государство людей нуменорцев, которое впоследствии возглавит Арагорн, это его дом.

¹⁵⁸Tolkien J.R.R. The Lord of the Rings. P. 422.

Чем дальше продвигалось Братство Кольца, тем мрачнее становилось описание пейзажа: «No shape of cloud could be seen, unless it were far away westward, where the furthest groping fingers of the great gloom still crawled onwards and a **little light** leaked through them. Overhead there hung a heavy roof, sombre and featureless, and **light** seemed rather to be failing than growing (Нельзя было увидеть ни одного облака, если только оно не находилось далеко на западе, где самые дальние пальцы великого мрака все еще ползли вперед и сквозь них просачивалось немного света. Над головой висела тяжелая крыша, мрачная и безликая, и свет, казалось, скорее угасал, чем усиливался)»¹⁵⁹.

Неслучайно в таком контексте описание падения Саурона и поражение его сторонников представлялось как победа Света над Тьмой: «And **the Shadow** departed, and **the Sun** was unveiled, and **light** leaped forth; and the waters of Anduin shone like silver, and in all the houses of the City men sang for the joy that welled up in their hearts from what source they could not tell (И Тень ушла, и Солнце раскрылось, и свет вырвался вперед; и воды Андуина сияли, как серебро, и во всех домах Города люди пели от радости, которая хлынула в их сердца, и они не могли сказать, с чего вдруг)»¹⁶⁰.

Разделившись еще в конце первой части, Братство Кольца продолжало следовать своей цели, ведя войну с общим врагом одновременно с двух флангов. Пока Фродо и Сэм продвигались к центру Мордора, чтобы бросить Кольцо Всевластия в жерло вулкана Ородруин и тем самым его уничтожить, объединенные силы эльфов, людей и гномов отвлекали на себя Всевидящее Око Саурона и бились за свою свободу на севере, под вратами в Мордор. Перевес сил в сторону Добра описывался автором как проблеск надежды («Then all the Captains of the West cried aloud, for their hearts were filled with a **new hope in the midst of darkness** / Тогда все Капитаны Запада громко возопили, ибо их сердца наполнились новой надеждой посреди тьмы»¹⁶¹), а падение сил Зла описывалось

¹⁵⁹Там же. Р. 802.

¹⁶⁰Там же. Р. 963.

¹⁶¹ Там же. Р. 948.

как рассеивание Тьмы («‘Awake! The **shadow** is gone and all **darkness** is washed clean!’ / Проснись! Тень исчезла, и вся тьма рассеялась!»¹⁶²).

Несмотря на долгие странствия по всему Средиземью, где все западные уделы были готовы с радостью принимать хоббитов, они решили вернуться домой. Как отметил Арагорн, ставший королем Гондора: «Ты, верно, домой собрался, Фродо. Что ж, всякому деревцу родная земля слаще, но ты уж помни, дорогой друг, что теперь твоя родина — весь Западный Край и везде ты желанный гость»¹⁶³.

Образ Хоббитании как светлого и идеального мира обусловлен одновременно и ностальгией автора по памятным из его детства холмистым местам, и влиянием древнегерманских мифов. В русле синкретического подхода к языку можно проследить эволюцию значения слова *midja-gardaz, мира в древнегерманской культуре. Изначально он возникает из вод Первичного океана. В этом контексте *midja-gardaz – это пространство в пределах ограды, которая представлена водой. Мидгард, находящийся в центре Иггдрасиля, впоследствии стал прообразом Средиземья: «Средиземье покоится посреди Мира и состоит из суши и воды, и поверхность его – середина мира»¹⁶⁴.

В исторической модели мира *midja-gardaz обозначает хутор на холме или возвышенности, огороженный валунами, водоемами или лесом. Из описания Ширы известно, что «с востока на запад, от Западного взгорья до Брендидуимского моста, земли их простирались на сорок лиг и на пятьдесят — от северных топей до южных болот». То есть холмистая местность огорожена с одних сторон водой, а с востока – лесом (Рис. 2).

¹⁶² Там же. Р. 868.

¹⁶³ Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец (пер. В. Каррика, М. Каменкович). М.: АСТ, 2020. С. 1056.

¹⁶⁴ Соснин Е.В. Образы древнегерманской мифопоэтической модели мира и их реконструкция в произведениях Дж.Р.Р. Толкина. С. 8.

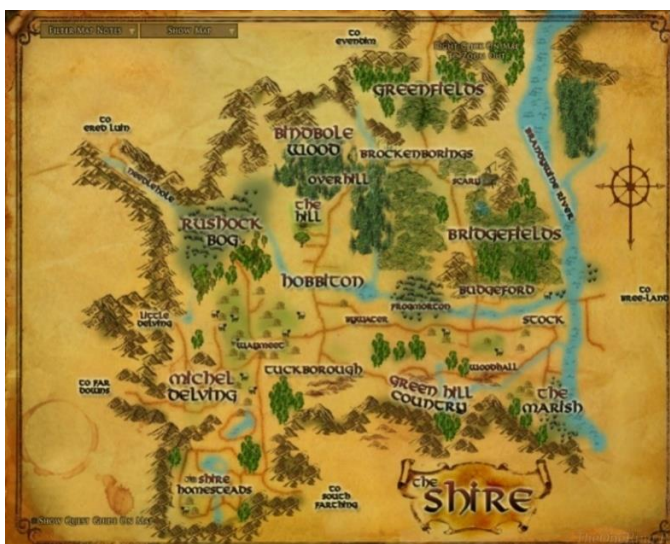


Рисунок 2

Именно в Хоббитании начинается роман «Властелин Колец» (день рождения Бильбо Бэггинса) и заканчивается (изгнание Сарумана из родных краев).

В современных германских языках часть *gardaz получила значение «сад», что также позволяет провести параллель с местом проживания хоббитов, а точнее с родным домом главного героя Фродо Бэггинса – Торбой-на-Круче¹⁶⁵. Нора, находящаяся на склоне Холма у Реки, имела сад, за которым ухаживал Сэмуайз Гэмджи, или просто Сэм. Он нечаянно подслушал разговор о Кольце Всевластия, выполняя свою работу. Это был первый участник Братства Кольца, который не просто следовал за Фродо в качестве его слуги, но, в первую очередь, был преданным другом и соратником, помогавшим уничтожить Кольцо. Впоследствии он стал единственным свидетелем того, как Фродо вместе с последними эльфами отплыл на запад. Именно Сэм дописал историю, начавшуюся с одного путешествия маленького хоббита по имени Бильбо, которая со временем вылилась в историю всей Третьей Эпохи Средиземья - Алую книгу Западных пределов, ставшую по легенде источником для написания романа «Властелин Колец».

Таким образом, создание мифопоэтической модели мира одновременно является игрой «в придумывание страны» и основой для создания собственной

¹⁶⁵BagEnd: Бэг-Энд, Засумки, Бебень-на-Бугре.

языковой игры. Как сам автор уточнял при анализе поэмы «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь», «древность, точно многофигурный занавес, неизменно драпирует задний план сцены... Рассказ его посвящен вовсе не этим явлениям прошлого, но жизнь, и выразительность, и накал обретает отчасти благодаря им. Так обычно и случается с лучшими волшебными сказками, а перед нами — одна из таких»¹⁶⁶. Таким образом, созданная на страницах романа модель мира позволила автору воплотить в жизнь его идеи и привлечь внимание читателей всего мира к своим экспериментам – созданию искусственных языков.

1.5 Глоссопейя как языковая игра Дж.Р.Р. Толкина

Писатель неоднократно повторял: «Университетское начальство вполне может считать это чудачеством престарелого профессора филологии — писать и публиковать волшебные сказки и романы, и называть это «хобби» — простительным, раз уж оно оказалось (к вящему удивлению как меня самого, так и любого другого) таким успешным. Но на самом деле никакое это не «хобби», если «хобби» — это нечто, не имеющее никакого отношения к основному занятию и выбранное в качестве своего рода отдушины. В основании его — придумывание языков. Скорее «истории» сочинялись для того, чтобы создать мир для языков, нежели наоборот. В моем случае сперва возникает имя, а затем уж — история. Я бы вообще предпочел писать на «эльфийском». Но, конечно же, такое произведение, как «Властелин Колец», было основательно отредактировано, и осталось в нем ровно столько «языка», сколько, на мой взгляд, читатели смогли бы «переварить» В любом случае, для меня это произведение в немалой степени — эссе по «лингвистической эстетике»; как я порою и сообщаю тем, кто меня спрашивает «о чем это все?»¹⁶⁷.

Таким образом, замысел Толкина можно трактовать как один из вариантов практического отражения теории Витгенштейна о языковой игре с ее

¹⁶⁶ Толкин Дж.Р.Р. Сэр Гавейн и зеленый рыцарь / «Чудовища и критики» и другие статьи. С. 56.

¹⁶⁷ Толкин Дж.Р.Р. Письма. №165

«эстетической задачей». За всю свою жизнь Толкин создал более 20 искусственных языков, получивших разную степень разработанности. О некоторых из них существуют лишь обрывочные сведения, другие же представляют собой самостоятельные единицы со своими лексическими корпусами и грамматикой (Рис. 3). Точное количество языков неизвестно в силу того, что многие лингвистические работы писателя так и остались его набросками. При этом общая картина языков народов мира Эа представляется следующим образом:

- эльфийская языковая семья, включающая в себя протоэльфийский, аварин, эльдариин; эльдариинскую группу (кор-эльдариин, илькорин, лемберин, квенья и тэлерин), нандориинскую группу (нандориин, диалект лесных эльфов, диалект оссирианда); синдариинскую группу (голдогриин, нолдориин, синдариин); языки Амана и диалекты фалатриин и дориатриин;
 - язык ангелов Валарвалариин;
 - кхуздул, язык гномов;
 - язык энтов;
 - язык орков Первой Эпохи под предводительством Моргота;
 - черное наречие, используемое темными силами под предводительством Саурана;
- языки, созданные вне контекста Средиземья (наффариин, гаутиск, магол).

Отдельную группу представляют собой языки людей. Они не были созданы Толкиным, но получили новые наименования. Так, всеобщий язык «вестрон» — это современный английский язык, рованион, язык предков народа Рохана, — это готский язык. Также упоминаются такие языки, как дунладский, далийский, язык истерлингов и харадриин, языки южных народов.

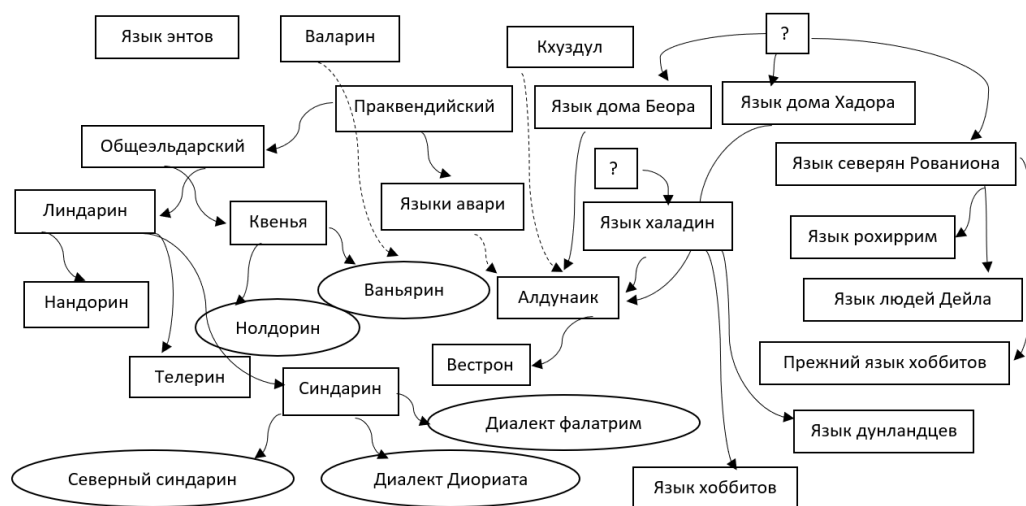


Рисунок 3

Особенностью языковых экспериментов Толкина является «эвфония» или «лингвистическая эстетика», по определению писателя. Благодаря звучанию конкретного языка передается общая характеристика того или иного народа, который им пользуется. Это можно проследить на нескольких примерах. Уже упоминалось, что в основе эльфийских языков лежат грамматические и фонетические конструкции валлийского. Так, следует обратиться к намеренно оставленному на квенья отрывку «Эльберет Гилтониэль» об одной из могущественных Валар – Эльберет:

А Элберет Гилтониэль
 Сереврен ренна мириэль
 А мэрель эглер Элленас!
 На-кэард раллан дириэль
 А галадреммин эннорас,
 Фаруилос, ле линнатон
 Нэф азр, си нэф азарон!¹⁶⁸

Впервые сказание о владычице звезд появляется на страницах романа во время путешествия главных героев к эльфам Ривенделла, где читатели впервые узнают историю всех эльфов до разделения Средиземья на Ривенделл, Лотлориэн и Лихолесье. Она была рассказана Бильбо Бэггинсом, который занимался

¹⁶⁸Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец (пер. В.Муравьева и А.Кистяковского). С. 1117.

переводом эльфийских легенд на всеобщий язык и делился ими со своими сородичами, прибывшими в дом к эльфу Элронду. Однако именно песнь об Эльберет запели сами эльфы, выражая тем самым преданность по отношению к богине и тоску по далекой родине Валинор: «Они будут петь еще очень долго, и после этой песни, про Элберет, запоют о своей Благословенной Земле»¹⁶⁹.

В фонетической системе квенья можно проследить обилие гласных среднего и низкого подъема, а также сонорных и взрывных согласных, что при прочтении позволяет словам плавно сливаться в единый текст. Подобно их плавной речи, сами эльфы в представлении автора являются грациозными и высокодуховными созданиями.

Иначе представляется язык гномов кхуздул, народа, который враждовал с эльфами. В противовес утонченным образам эльфов гномы изображены низкорослыми, гордыми существами со взрывным характером. Это же отражается в их речи и на письме: «Балин Фундинулузбад Кхазаддуми»¹⁷⁰.

Эту фразу члены Братства Кольца прочитали на могиле Балина, спустившись в копи Мории, чтобы сократить свой далёкий путь. Это единственный пример письменности гномов (Рис. 4), что объясняется их скрытностью. Кхуздул считается секретным языком, который редко можно услышать от представителей расы. Даже их собственные имена, известные другим, — это лишь переводы на всеобщий язык, в то время как настоящие имена хранятся в секрете в кругу семьи.



Рисунок 4

¹⁶⁹ Там же. С. 263.

¹⁷⁰ «Балин, сын Фундина, государь Мории».

Письменность мира Средиземья, таким образом, отличается особыми правилами начертания. Это объясняется, в первую очередь, тем, что Толкин был талантливым каллиграфом. Многие примеры систем письменности можно встретить в приложениях к «Властелину Колец», но они встречаются и внутри самого романа. Так, например, фраза на синдарине: «Западные Ворота Морийского Государя Дарина открывает заветное заклинание, друг. Скажи, и войдешь. А ниже, мелкими буквами, написано: Я, Нарви, сработал эти Ворота, Наговор запечатлел Селебримбэр из Остранны»¹⁷¹ (Рис. 5).

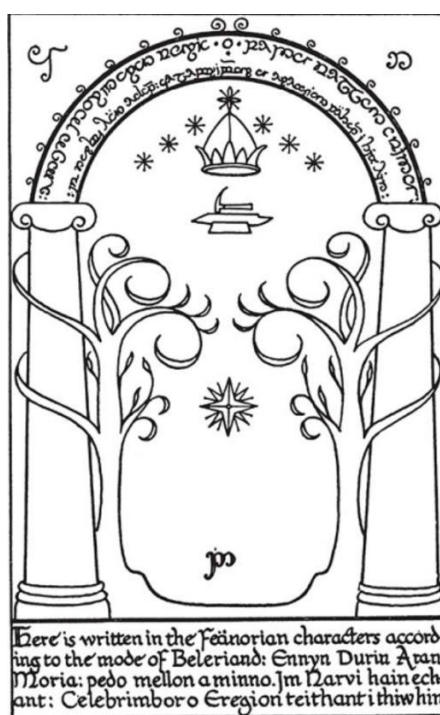


Рисунок 5

Письменность Средиземья разделяется на следующие виды:

- тенгвар Румила, или Сарати;
- гондолинские руны (использовавшиеся в Гондолине, городе эльфов в Белерианде);
- валмарская письменность;
- андиокенья;
- кенияйская письменность;

¹⁷¹Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец (пер. В.Муравьева и А.Кистяковского). С. 344.

- тенгвар Феанора;
- кирт Даэрона (или Ангертаc Даэрон).

Использование различных вариантов письменности не ограничивалось рамками создания модели мира для своих произведений. Толкин также использовал их в своих дневниковых записях, играх с детьми («гоблинский алфавит» для «писем Санта-Клауса») и попытке реформирования английского языка (новый английский алфавит).

Лингвистические особенности искусственно созданных языков проявлялись также в использовании имен собственных, или поэтонимов. Поэтическое имя (поэтоним) - имя в художественной литературе, имеющее в языке произведения, кроме номинативной, характеризующую, стилистическую и идеологическую функции. Как правило, относится к категории вымышленных имен, но часто писателем используются реально существующие имена или комбинация тех и других¹⁷².

Заимствование имен собственных прослеживается в таких именах, как Гэндальф, Траин, Нарви, Трор из «Старшей Эдды», а также Фродо из поэмы «Беовульф». Выбор подобных заимствований можно одновременно объяснить личным интересом автора к данным произведениям и попыткой установить исторические связи с предшествующим культурным наследием. Помимо этого, автором используются типичные для Англии имена и фамилии: Том, Маргаритка (Дэйзи), Бэлла, Брокхаусы, Туки, Гарднеры и др. Наравне с ними встречаются исконно английские имена, считавшиеся к моменту издания романа устаревшими: Мериадок, Перегрин, Сэмуайз, Смеагол и др. Все это позволяет воссоздать английский дух авторской мифологии Толкина и отождествить в сознании читателей Средиземье с образом мифической Англии.

¹⁷²Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии. М., 1988. – С. 108.

Другую группу поэтонимов представляют выдуманные автором имена собственные. Сюда следует имена эльфов, гномов, орков и других обитателей Средиземья, которые можно сгруппировать следующим образом¹⁷³:

- поэтонимы, образованные по принципам естественных языков;
- поэтонимы, образованные на основе искусственных языков Толкина;
- поэтонимы, не имеющие семантической мотивировки.

К первым можно отнести имена волшебных существ, которые перешли из категории нарицательных существительных: Древобород и Золотинка. Другим примером являются имена собственные, обозначающие принадлежность к роду или территориям, образованные при помощи суффиксов: Эорлинги (от имени главы Эорла), Арандуры (обращение к первому наместнику короля, что впоследствии передалось всем его потомкам). Вторая группа представляет собой эльфийские имена и переводы имен других народов на эльфийский: Элронд, Арвен, Галадриэль, Келеборн, Арагорн, Эллесар и др. Эта группа характеризуется продуманной этимологией, которая объясняется разработанностью эльфийских языков.

В третью же группу вошли имена второстепенных персонажей: Фарамир, Боромир, Денетор, Эовин, Эомер и др. Она в свою очередь разделяется на имена людей или хоббитов, а также имена сторонников темных сил. Это объясняется фонетическим представлением поэтонимов, целью которого является репрезентация персонажей на уровне звуковых ассоциаций.

Таким образом, можно проследить определенные функции, которые выполняют имена собственные в тексте. Во-первых, идентификационную функцию, благодаря чему у читателей возникает общее представление о персонаже через его имя. Эта функция также прослеживается в употреблении разных прозвищ по отношению к разным персонажам и их именам в разных народах. Так, например, Арагорн, король людей, среди носителей всеобщего языка известен как Арагорн, сын Араторна, наследник Исильдура и наследник

¹⁷³Лебедева Е.А. Ономастикон произведения Дж.Р.Р. Толкина "Властелин Колец" : Структурный, семантический и функциональный аспекты : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.19 / Рост. гос. пед. ун-т. - Ростов-на-Дону, 2006. - 23 с.

трона Гондора. Изначально его имя переводится с синдарина как «почитаемый король», что уже отсылает читателя к его истинному происхождению. Однако впервые герой появляется на страницах романа под прозвищем Шатун или Странник (Strider), из-за чего четверо хоббитов проявили к незнакомцу недоверие. Прозвище позволяет узнать о прошлом Арагорна, когда он, уйдя от эльфов, стал вождем следопытов Севера, или же Дунэйдан Севера. Эти люди – потомки первых героев-нуменорцев, а Арагорн – один из последних представителей нуменорцев, в ком течет кровь королевской династии Элендила. Его отец был убит в битве с орками, из-за чего принц воспитывался эльфом Элрондом под именем Эстель, чтобы враги не узнали о том, что потомок королей остался в живых. В переводе с эльфийского Эстель означает «Надежда», что отсылает к его роли в будущем Средиземья. Вторым же именем Арагорна является Элессар – «эльфийский камень» в переводе с языка квенья, данное ему королевой Галадриэль. Во время восшествия на престол он вернул земли уничтоженного людского королевства Арнор и присоединил их к Гондору, за что получил прозвище Энвиньятар, то есть «Обновитель» (квенья).

Подобный анализ имен и обращений конкретного персонажа позволяет проследить выполнение характеризующей функции. Например, Арвен, дочь Элронда и впоследствии жена Арагорна, получила в народе обращение Ундомиэль – «Вечерняя звезда», поскольку ее красота завораживала так же, как свет звезд. Звезды для эльфов в память об Эльберет являются самым ценным в земной жизни, из-за чего Арвен также сравнивают с покровительницей эльфов. При этом в третьей части романа, сравнивая красоту двух эльфиек Арвен и Галадриэль, присутствующими было отмечено, что обе они невероятно красивы, однако красота Галадриэли близится к своему закату. Тем самым обыгрывается значение имени Галадриэль – «Дева, украшенная сияющим венцом» в честь ее золотых волос, локон которых, по поверьям, приносит удачу – и выстраивается противопоставление солнечного света и лунного.

Характеризующая функция позволяет выявить черты характеров персонажей. Так, королевская династия Ристании – Эорлинги - ведет свой род от

Эорла, что в переводе означает «знатный». Народ рохиррим славился своим непоколебимым и гордым нравом, подобно коням, которых они выращивают. Главный антагонист романа Саурон до своего предательства был известен как Майрон, что с квенья переводится как «Восхитительный», за свою силу. Однако впоследствии его лицемерие и злодеяния раскрываются, из-за чего он получает новое имя Саурон – «Отвратительный».

Имена приспешников темных сил, несмотря на отсутствие семантического ядра, также позволяют составить их описание: орки Азог, Горбаг, урук-хай Уггук, Гришнак. Простые в своем построении, имена указывают на скудость умственных способностей их носителей, а аллитерация, проявляющаяся в сочетаниях согласных [кр], [гр], позволяет ассоциировать их имена и их язык с рычанием диких зверей.

Иную картину представляют людские вымышленные имена. Все они по своему фонетическому строению напоминают имена средневековых королей и представителей аристократии, что позволяет создать в сознании читателей генеалогические связи вымысла с действительно существовавшим периодом истории.

Более того, подобный принцип можно проследить и в использовании корней древнескандинавского, готского, валлийского, финского и других германских языков внутри определенных языковых структур, что также указывает на этимологию различных языковых особенностей народов Средиземья. Этот принцип в рамках языковой игры позволяет автору продолжать игру «в реальность всего происходящего» через наследование тех или иных лингвистических приемов.

Благодаря масштабности работы над созданием искусственных языков, Толкин даже создал новый термин «глоссопейя» («glossopoeia») как процесс конструирования языков, который теперь используется вне контекста цикла о Средиземье. Искусственный язык (он же конланг от английского “constructed language”) – это язык, лексикон и грамматика которого были разработаны одним или группой авторов. Подлинность искусственного языка

определяют три фактора: цель, оригинальность и размер словарного запаса, где «цель является основным и самым ярким показателем»¹⁷⁴. Так, для многих современников Толкина его увлечение воспринималось чудачеством. Однако с течением времени и все нарастающей популярностью стало ясно: лингвистические системы, лежащие в основе языковой игры Толкина, представляют собой сложные конструкции со своими правилами и исключениями. Уходя корнями в древние естественные языки, эти конструкции опираются на спорные этимологические теории, позволяющие по-новому трактовать случайные совпадения и рассматривать известные устойчивые выражения под другим углом. Это не отменяло прежних значений устоявшихся конструкций, однако позволило расширить и углубить их понимание. Таким образом, «главная цель изучения и сопоставления древних языков – реконструкция текстов в самом широком понимании, начиная с толкования темных мест вплоть до восстановления мифо- и ритуально-поэтических фрагментов»¹⁷⁵.

Выводы по главе

Толкин создавал в своих работах мифические темы и символы, конструируя собственный миф о мире, разрабатывая его от архаичных истоков к героике. Легендариум – это целая система, в рамках которой автор не просто следует древним традициям, но возрождает их и трансформирует, создавая синтез архаичных элементов с более поздними повествовательными приемами, унаследованными в русле английской культуры. Мифотворчество для писателя рассматривалось закономерным продолжением идеи творения по образу и подобию, данных людям Богом: «Воистину, только благодаря мифотворчеству,

¹⁷⁴Майорова Е.В. Искусственные языки в художественной литературе, кино и видеоиграх // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 6, Языкознание: Реферативный журнал. 2020. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvennye-yazyki-v-hudozhestvennoy-literature-kino-i-videoigrakh> (дата обращения: 22.05.2022).

¹⁷⁵Соснин Е.В. Образы древнегерманской мифопоэтической модели мира и их реконструкция в произведениях Дж.Р.Р. Толкина. С. 11.

только становясь «со–творцом» и выдумывая истории, способен Человек стремиться к состоянию совершенства, которое было ведомо ему до Падения»¹⁷⁶. Общечеловеческие ценности, раскрываемые через мифологические формы, обусловили философское содержание всей саги – тему вечной борьбы между Добром и Злом.

Главное зло в мировосприятии писателя – это абсолютная власть, которая ведет к гордыне и противостоянию с замыслом Создателя. В таком контексте отказ от власти и уход к обычной мирной жизни рассматривается как отражение моральной свободы героя и его чистых помыслов. Нравственные поиски персонажей Толкина связывают это произведение с его предшественниками и позволяют продолжить тематику духовных исканий героев в русле нового жанра фантастической литературы – фэнтези. Отличием же от предыдущих фантастических сказаний стало особое отношение писателя к своему творчеству, которое приобретает характер лингвистических экспериментов, некой игры с читателями и их восприятием текста.

Благодаря анализу Толкиновского мифа как игровой комбинаторики, можно сделать вывод о том, что вторичный мир Средиземья построен на основе закона межуровневой компенсации, когда «новое значение закрепляется за старой формой, а старое значение – за словообразовательным производным»¹⁷⁷, в рамках языковой игры. Подобное отношение к своему творчеству автор определял как «лингвистическую эстетику», тем самым указывая на филологическую основу Легендариума. В первую очередь, это прослеживается в использовании скандинавских морфем. Например, лексема *midja-gardaz одновременно отсылает к общему названию Средиземья, прототипом которого является скандинавский Мидгард, и Хоббитании – стране, где живут главные герои.

Вторичный мир Толкина, строясь по модели бинарной оппозиции Света и Тьмы, раскрывается на всех уровнях, в том числе на лексическом. Оппозиция «Свет – Тьма» приобретает два значения:

¹⁷⁶ Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках. С. 133.

¹⁷⁷ Трубачев О. Н. Этимологические исследования и лексическая семантика // Принципы и методы семантических исследований. - М., 1976. - С. 147-179.

- свет как метафора родного дома – тьма как метафора чужбины;
- свет как метафора мирной жизни – тьма как метафора войны.

Все это позволяет выдвинуть идею о том, что роман-эпопея «Властелин Колец» является примером нового типа романа, созданного Толкиным, который впоследствии получит название «эпическое фэнтези».

Основные признаки данного жанра, выделенные Толкиным в его эссе:

1. Создание хронотопа – Волшебной страны, куда нельзя попасть из мира обычных людей или переместиться через сон.
2. Обозначение позиции автора как создателя вторичного мира.
3. Способность овеществлять порождения «фантазии», где фантазия – «наиболее чистая и, следовательно, наиболее действенная форма искусства»¹⁷⁸.
4. Способность восстанавливать душевное равновесие.
5. Возможность эскапизма для восстановления в человеческом сознании понятий Добра и Зла.
6. Достижение счастливого финала, выраженного в эвкатастрофе – сюжетном элементе, при котором кажется, что спасение невозможно.

«Игра в мифологию или с мифологией», которую автор заложил в своем творчестве, по итогу обрела популярность во всем мире, получая дальнейшее развитие и тем самым выходя за рамки конкретного жанра.

¹⁷⁸ Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках. С. 118.

2 ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ РУССКОГО ФЭНТЕЗИ

В 90-е годы XX века на полках с современной русской литературой внезапно появляется огромное количество новых книг, которые литературные критики обозначали как «русское фэнтези». Интерес к подобным историям обусловлен культурно-историческим фоном, когда после падения «железного занавеса» на территорию Советского союза хлынула неизвестная до этого литература, где в том числе были отмечены западноевропейские примеры волшебных сказок, которые к тому моменту уже получили свое название «фэнтези»¹⁷⁹. История фэнтези на отечественной почве началась с переводных произведений, чаще всего англоязычных авторов — Роджера Желязны, Роберта Асприна, Пола Андерсона, Андре Нортон, Кристофера Сташеффа, Роберта Говарда и др. Среди них имя английского писателя Дж. Р. Р. Толкина сияло ярче всех. В русской культуре, как вспоминал В. Ревич, ведущий советский критик фантастики, в статье о Толкине, подобным «взрывом» был некогда роман Булгакова «Мастер и Маргарита»: «“Ты еще не читал Булгакова? Я тебе завидую”». В 90-е годы подобная ситуация возникает по отношению к тем, «кто еще не читал “Властелина Колец” ... и кому еще предстоит прикоснуться к тайне настоящего искусства, где все слова кажутся стоящими на своем, единственно возможном месте»¹⁸⁰.

К 1995 году Санкт-Петербургское издание «TerraFantstica» совместно с московским «АСТ» создает проект «Терра – АСТ», благодаря которому 1996 год знаменует небывалый бум на фантастическую оригинальную литературу.

¹⁷⁹ «Разрушение социокультурного пространства СССР, а вместе с ним и советского мифа как базовой составляющей политического дискурса, с его ритуализацией и символизацией социальных отношений, регламентирующих не только макроэкономические и политические процессы, но и жизнь отдельных индивидов, включенных в единое сообщество, приводит к архаизации общественного сознания. Активизация архаических пластов сознания выполняет функции компенсаторного механизма в процессе ремифологизации архетипических образов, восполняя потерю целостного восприятия и объяснительной модели происходящих событий. Компенсаторная функция архетипических образов коллективного бессознательного в периоды активизации архаических пластов сознания особенно действенна в рамках первичного, эмоционально-чувственного восприятия окружающей действительности и позволяет дезориентированному современному человеку выработать устойчивые представления о мире в условиях новых реалий» (цит. по Фирсов Н.Н. Миф в российском политическом дискурсе 90-х гг. XX века (На материалах и документах политических партий и движений). - М.: Центр цивилизац. и регион. исслед., 2005. – С. 95).

¹⁸⁰Ревич В. Одиннадцатая заповедь: не бойся! // Первое сентября. 1993. № 58. С. 4.

Русскоязычный читатель, по мнению критиков, устал от переводной литературы. За два неполных года издательские проекты, ориентированные на отечественного автора, насытили книжный рынок художественной продукцией: «Фэнтези совершенно обрусела и нашла своего читателя»¹⁸¹.

2.1 Рецепция творчества Дж.Р.Р. Толкина

Хронологически первым фэнтези произведением¹⁸², написанным на русском языке, является книга Ника Перумова «Кольцо Тьмы» - авторская интерпретация того, что случилось в период Четвертой Эпохи Средиземья после событий, описанных в романе «Властелин Колец» Дж.Р.Р. Толкина. Это позволяет указать на то, что творчество английского писателя достаточно сильно повлияло на все русское фэнтези, став образцом для многих российских авторов. Неслучайно существует целый ряд оригинальных произведений, в основе которых лежит переработка истории Средиземья: «Черная книга Арды» Н. Васильевой и Н. Некрасовой (попытка пересказа «Сильмариллиона» с точки зрения злых сил), «По ту сторону рассвета» О. Брилевой (переложение сказания «Лэ о Лэйтиан» о Берене и Лютинэн), «Последний кольценосец» К. Еськова (представление произошедших событий Легендариума в виде апокрифического описания) и так далее.

Таким образом, можно говорить о том, что русское фэнтези зародилось в русле рецептивной эстетики по отношению к творчеству Толкина. Рецептивная эстетика – «эстетика диалога между текстом и читателем, обусловившая смену парадигмы в теории литературы второй половине 60-х годов XX века. В основе – взаимодействие условного, вымышленного текста с реальным читателем»¹⁸³. И.В.

¹⁸¹ Гусарова А.Д. Миры русской фэнтези в реальности девяностых : [монография] / А. Д. Гусарова ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Федер. гос. бюджет. образоват. учреждение высш. образования Петрозавод. гос. ун-т, Институт педагогики и психологии, кафедра теории и методики начального образования. — Петрозаводск : Издательство ПетрГУ, 2018. — С. 30.

¹⁸² Лебедев И.В. Генезис современного российского фэнтези // Вестник КГУ. 2015. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/genezis-sovremennogo-rossiyskogo-fentezi> (дата обращения: 22.05.2022).

¹⁸³ Зинченко В.Г. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход: учеб. пособие / В.Г. Зинченко, В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе. – М.: Флинта: Наука, 2011. – С. 184.

Лебедев вспоминал: «Популярнее, пожалуй, всех остальных авторов, в нашей стране был Джон Толкиен. «Толкинисты» зачитывались им, устраивали ролевые игры по мотивам произведений, с огромным нетерпением ждали выхода нового романа и с непревзойденным восторгом скупали его»¹⁸⁴.

Причем подобное явление с каждым десятилетием только набирает обороты, поскольку новый бум на популярность Толкина пришелся сначала на 90-ые XX века во время официального изданий книг, затем на начало XXI века в период выхода в прокат фильмов Питера Джексона «Властелин Колец», а позже, в 10-ые годы – трилогии «Хоббит». В 2019 году на экраны вышел биографический фильм «Толкин» режиссера Доме Карукоски, который, по мнению критиков, «не приближается к магии книг великого сказочника, но его всё равно стоит посмотреть, поскольку Толкин показан в нём как живой человек»¹⁸⁵. И, наконец, в настоящее время запросы в поисковых сетях вновь стали содержать в себе информацию о Толкине и его творчестве из-за выхода телесериала производства компании Amazon «Властелин Колец: Кольца Власти» в сентябре 2022 года.

В 2022 году в честь 130-летия со дня рождения писателя Толкиновское сообщество Санкт-Петербурга¹⁸⁶ совместно с ИМЛИ РАН и департаментом медиа НИУ ВШЭ провели международную конференцию «Творчество Дж.Р.Р. Толкина в контексте литературного процесса». На территории города Москвы функционирует неофициальный Московский музей толкинистики, который в том числе ставит мюзикл по мотивам «Сильмариллиона», части со сказанием о Берене и Лютиэн. Отдельное место в российской толкинистике занимает вклад группы энтузиастов под названием ТТТ (TolkienTexts Translation), впоследствии после прекращения деятельности группы часть из них вошла в состав команды «Elsewhere», которая занимается переводом не опубликованных ранее работ Профессора на русский язык.

¹⁸⁴Лебедев И.В. Генезис современного российского фэнтези // Вестник КГУ. 2015. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/genezis-sovremennogo-rossiyskogo-fentezi> (дата обращения: 22.05.2022).

¹⁸⁵Кан А. «Толкин» — кинобиография со скандалом. Чем недовольны наследники?. Русская служба Би-би-си. URL: <https://www.bbc.com/russian/features-47859781> (дата обращения: 25.07.2019).

¹⁸⁶ Ежегодно выпускает журнал «Палантир», посвященный анализу творчества Дж.Р.Р. Толкина и созданного им мира.

2.1.1 Репродуктивная рецепция творчества Дж.Р.Р. Толкина. Переводы на русский язык

Работы толкинистов российский литературовед Э.В.Шустова¹⁸⁷ рассматривает в русле репродуктивной рецепции, по терминологии М.В. Цветковой. Под репродуктивной рецепцией понимается «тип рецепции, при котором концепция первоисточника не претерпевает изменений, поскольку является объектом отображения и познания»¹⁸⁸. К ним можно отнести переводы трудов Дж.Р.Р. Толкина, критические статьи, научные исследования и читательские отзывы.

Часть российской толкинистики, вносящая вклад в общее дело через письменные работы, изначально презентовала собственные наработки в таких мероприятиях, как «Блинком», «Зиланткон: Площадка толкинистики», «Вескон», «Каминкон» и ряда других. Площадками для публикации первых критических статей на русском языке стал журнал «Палантир»¹⁸⁹, издающийся с 1997 года. Информационными архивами по миру Эа являются электронные ресурсы «Арда на куличках»¹⁹⁰, «Википалантир»¹⁹¹ и Толкиновского общества Санкт-Петербурга¹⁹². Огромным трудом российских толкинистов является создание в 2006 году творческой группы «Elsewhere». В 2008 году они выпустили четвертый том Истории Средиземья «Устроение Средиземья», а в 2009 году основали новую серию «Дж.Р.Р. Толкин. Филологическое наследие», которая состоит из двух томов:

- «Чудовища и критики» и другие эссе» (впервые в полном составе, включая «Английский и валлийский»).

¹⁸⁷Шустова Э.В. Рецепция творчества Дж. Р.Р. Толкиена в России на рубеже XX - XXI веков : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01, 10.01.03 / Шустова Элина Викторовна; [Место защиты: Казань. (Приволж.) федер. ун-т]. - Казань, 2017. - 22 с.

¹⁸⁸ Там же. С. 9.

¹⁸⁹<http://www.tolkien.spb.ru/palants.php>

¹⁹⁰<http://www.kulichki.com/tolkien/index.html>

¹⁹¹<https://clck.ru/32LDdG>

¹⁹²<http://www.tolkien.spb.ru/cons.php>

- «Чосер как филолог» и другие эссе». Не имеющее аналогов в мировой литературе собрание ранних, редких и специальных работ Толкина.

Однако в реестре Российской книжной палаты издательство с таким названием не числится. Книги выходили с ISBN-префиксами других издательств или вообще без ISBN.

Как уже отмечалось выше, их филологические и переводческие изыскания начались с работы ТТТ¹⁹³, чей труд сами участники коллектива условно разделили следующим образом:

«На данный момент деятельность ТТТ делится на следующие направления:

- Полное собрание сочинений Дж. Р. Р. Толкина

Это, конечно, самый "наполеоновский" из наших планов, самая долгосрочная перспектива и самая заветная мечта :)

- Серия "Tolkienistica Rossica Magna" - совместный проект ТТТ и СПб ТО

В этой серии планируется издавать монографии и сборники статей, посвящённые исследованию творчества Толкина и другим околотолкиновским темам.

- Мультимедиа

Среди наших изданий не только книги, но и мультфильмы, записи радиопостановок, электронные версии наших книг на компакт-дисках»¹⁹⁴.

При этом стоит отметить, все наследие толкинистов представляет собой не только филологические исследования. Д.О. Виноходов в статье «Толкинистика - принципы и проблемы методологии» выделяет 5 подходов к изучению творчества Толкина:

- филологический подход;
- психоаналитический подход;
- исторический подход;
- религиоведческий подход;

¹⁹³<http://www.nto-ttt.ru/index.shtml>

¹⁹⁴ Анонс работы творческой группы Tolkien's Text Translations // URL: <http://www.nto-ttt.ru/parts/anons.shtml> (дата обращения: 12.10.2022).

- визионерский подход.

Это объясняется тем, что «В русскоязычном культурном пространстве интерес к книгам Дж. Р. Р. Толкина особенно распространен среди людей, которые не являются специалистами в области литературоведения»¹⁹⁵. И как следствие на главный вопрос толкинистики: «Что представляют собой тексты Дж.Р.Р. Толкина, относящиеся к циклу об Арде?» - каждый специалист отвечает, исходя из собственного мировосприятия. Так, например, филологи рассматривают историю вторичного мира Толкина только как произведения художественной литературы, которые связаны с реальностью через аллюзии и мифологический пласт с более ранними произведениями искусства. Российский критик Р.И. Кабаков указывал на особый филологический характер произведений о Средиземье как литературоведческого материала: «"Властелин колец" кажется открытым любой литературоведческой интерпретации: биографической, фрейдистской, юнгианской, морально-философской, структуралистской и т. д. Книга напоминает своего рода литературоведческий "полигон" для отработки различных способов и приемов анализа»¹⁹⁶.

Отдельный интерес представляет психоаналитический подход к изучению творческого наследия Толкина. Для российских ученых основой дальнейших исследований является труд американского профессора, «отца цифрового камуфляжа» Тимоти О'Нилла «The Individuated Hobbit: Jung, Tolkien and the Archetypes of Middle-Earth». В контексте данной работы роман «Властелин Колец» рассматривается как индивидуация¹⁹⁷ всего Запада. Исцелить душу Запада можно, лишь посмотрев в лицо Тени. И тогда образ Саурона рассматривается как тень всего Средиземья и конкретно Арагорна; Голлум – как тень хоббитов; а

¹⁹⁵Виноходов Д.О. Толкинистика – принципы и проблемы методологии. URL: <http://www.nto-ttt.ru/dv/tmethod1.shtml>

¹⁹⁶Кабаков Р.И. Творчество Дж. Р. Р. Толкина как литературоведческая проблема// Палантир. - 1997. - №2. - С. 16-18.

¹⁹⁷ В теории К.Г. Юнга, индивидуация - спонтанный, естественный процесс движения человека к собственной Самости, процесс человеческого развития на основе интеграции сознательного и бессознательного опыта. Индивидуация потенциально она свойственна любому человеку, хотя большинство из нас ее не осознает.

«серый цвет» Гэндальфа растворяется при столкновении с монстром Балрогом, его тенью¹⁹⁸.

Отличие психоаналитического подхода от психоаналитического метода в филологии состоит в том, что для последнего характерно рассматривать все процессы с сознательной творческой деятельностью, в то время как психоаналитический подход подразумевает то, что авторский миф Толкина есть «адекватное выражение всего психологического наследия человечества и находится в полной гармонии с Бессознательным»¹⁹⁹.

Три оставшихся подхода – исторический, визионерский и религиозный – трактуют позицию Толкина не как создателя оригинального текста. Для исторического подхода цикл о Средиземье является некими утерянными документами о реально существовавшем прошлом, которые чудом смог найти Толкин. Благодаря подобному допущению творчество Толкина анализируется с точки зрения исторических фактов без какой бы то ни было привязки к автору. Визионерский подход рассматривает все произведения как результат видений или снов, и тогда автор предстает в качестве некоего медиума, способного улавливать истории из параллельных вселенных. В религиозном же подходе роль Толкина рассматривают как роль пророка, «донесшего до людей слово Божие из пределов одного из миров Его»²⁰⁰.

Следующим вариантом репродуктивной рецепции являются переводы романов на русский язык. Российский литературовед В.А. Афанасьев, говоря о переводах, отмечал: «Область переводческих проблем, связанных с передачей имён собственных, пословиц и фразеологизмов, поэтических текстов, аллюзий и реминисценций, лингвистической и стилистической игры с трудом поддаётся описанию. Наиболее существенные и вместе с тем наименее полноценно

¹⁹⁸O'Neill, Timothy. *The Individuated Hobbit: Jung, Tolkien and the Archetypes of Middle-Earth*. Houghton Mifflin Harcourt. 200 р.

¹⁹⁹Фиглин Т. Л. Толкин и современная психология// 1-й Большой толкиновский семинар, Санкт-Петербург, 30 апреля 1995 г.// Резвый пони. - 1996. - N 4(7). - С. 6-7.

²⁰⁰Чистяков П. Произведения Толкина: священные тексты или псевдоисторические хроники? // Круглый стол "Профессор Толкин и его наследие", Москва, РГГУ, 22 апреля 2000 г.// Палантин. - 2001. - N25. - С. 4-6.

решённые проблемы касаются отражения лингвоэстетики романа: особенностей его звучания, фоносемантики, ритмического своеобразия и т.д.»²⁰¹.

Изначально о каком бы то ни было переводе на русский язык после издания «Властелина Колец» не могло быть и речи, поскольку рукопись Толкина имела «почетный статус запретной, опасной и вредной книги»²⁰² в силу общих умонастроений повествования, расходящихся с официальной политикой коммунистической партии. Первым русскоязычным переложением истории о Кольце Всевластия стал пересказ З.А. Бобырь для детей «Повесть о кольце» в 1960-х²⁰³. Лишь в 1977–1978 годах А.А. Грузберг создал полноценный перевод романа «Властелин Колец», который, тем не менее, долгое время не издавался. Таким образом, читатели познакомились с романом Толкина лишь в 1982 году, когда был издан сокращенный перевод первой части «Братство Кольца» в переводе В. Муравьева и А. Кистяковского²⁰⁴. При этом до 1990-х никаких «новых» переводов произведений Толкина не было по неизвестным причинам, что повлекло за собой различные слухи, в том числе и о нахождении неких «аллюзий» на власть²⁰⁵. Стали появляться различные безымянные переводы через самиздат, которые при этом не могли похвастаться особым качеством. Тем не менее, в конце XX века прослеживается огромный наплыв различных вариантов перевода «Властелина Колец»:

- пересказ Л. Л. Яхнина²⁰⁶;
- перевод В. Каррика и М. Каменкович (перевод стихов – С. Степанова)²⁰⁷;
- перевод Н. В. Григорьевой и В. И. Грушецкого (перевод стихов - И.Б. Гриншпун)²⁰⁸;

²⁰¹Афанасьев В.А. Проблемы перевода романа «Властелин Колец» Дж.Р.Р. Толкина на русский язык. – Выпускная квалификационная работа // г. Москва, НИУ ВШЭ, 2019. С.4.

²⁰²Семенова Н. Г. «Это не простое кольцо, а какой-то прибор!» // Палантир. СПб.,1998. №15. С. 15.

²⁰³ Впервые был издан в 1990 году издательством «СП Интерпринт», а затем в 1991 году «Молодой Гвардией».

²⁰⁴Толкин Дж.Р.Р. Хранители: Летопись первая из эпопеи "Властелин Колец" / Пер. с англ. В.Муравьева (Пролог и Книга первая) и А.Кистяковского (Книга вторая и все стихотворения); Предисл. В.Муравьева. М.: Радуга, 1989. 496 с.

²⁰⁵Борисов В. Предначальный мир // «Если». - 2002. № 3. – 235-240 с.

²⁰⁶Толкиен Дж. Властелин Колец: Сказоч. повесть / Пересказал Л.Яхнин М.: Армада; Альфа-книга, 1999. (Серия «Замок чудес»).

²⁰⁷ Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец (пер. В. Каррика, М. Каменкович). М.: АСТ, 2020. – 1696 с.

- перевод А.А. Грузберга²⁰⁹;
- перевод В. А. Маториной²¹⁰;
- перевод В. Волковского, В. Воседого и Д. Афиногенова²¹¹;
- перевод А. Немировой;
- перевод И. И. Мансурова (1 и 2 часть);
- другие переводы через самиздат.

Стоит отметить, что перевод В. Каррика и М. Каменкович является единственным академическим переводом романа. Полная картина всех переводов творчества Толкина на русский язык представлена в труде Марка Т. Хукера «Толкин русскими глазами»²¹².

Все переводы, представленные русскоязычному читателю, так или иначе пытаются передать поэтологические особенности оригинала, что стало прецедентом для различных шуток не только среди толкинистов, но и просто знакомых с франшизой «Властелин Колец». Самым известным «мемом»²¹³ в рунете стал перевод конкретной фразы, известный с 2016 года:

«К вопросу о переводе "Властелина колец"...

"И Боромир, превозмогая смерть, улыбнулся."

Перевод В. Муравьева, А. Кистяковского.

"Тень улыбки промелькнула на бледном, без кровинки, лице Боромира."

Перевод Н. Григорьевой, В. Грушецкого.

"Уста Боромира тронула слабая улыбка."

Перевод М. Каменкович, В. Каррика.

²⁰⁸ Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец (пер. Н. Григорьевой и В. Грушецкого). М.: АСТ, 2020. – 1184 с.

²⁰⁹ Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец (пер. А.А. Грузберга). М.: АСТ, 2021. – 1312 с.

²¹⁰ Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец (пер. В.А.М.). М.: АСТ, 2017. – 1408 с.

²¹¹ Толкин Дж. Р. Р. Властелин Колец: В 3 т. / Пер.с англ. В.Волковского, Д.Афиногенова, В.Воседого. М.: АСТ; СПб.: Terra Fantastica, 2000.

²¹²Хукер М.Т. Толкин русскими глазами. / Пер. с англ. А. Хананашвили. М.: ТТТ; ТО СПб, 2003. – 203 с.

²¹³ Мем - единица культурной информации, любая идея, символ, манера или образ действия, осознанно или неосознанно передаваемые от человека к человеку посредством речи, письма, видео, ритуалов, жестов и т. д. (Цит. по Ричард Докинз, «Эгоистичный ген», 1993 г.).

"Boromirsmiled." (Боромир улыбнулся)

Оригинал»²¹⁴.

Агентство переводов ИВИГА (Украина, г. Киев) даже на своей официальной странице в социальной сети выложило коллаж (Рис. 6).



Рисунок 6

Отдельное внимание стоит уделить переводам имен собственных, которые, как отмечалось выше, играют номинативную и характеризующую функции. Если носители английского языка могли, исходя из семантического поля, включенного в корень слов, понять посыл автора, то в русском языке это вызвало трудности. Для примера можно привести сравнение переводов фамилии главных героев «Хоббита» и «Властелина Колец» - Baggins:

- Перевод В. Муравьева, А. Кистяковского: *Торбинс*.²¹⁵
- Перевод Н. В. Григорьевой и В. И. Грушецкого: *Сумкинс*.²¹⁶
- Перевод В. А. Маториной: *Торбинс*.²¹⁷
- Перевод А. А. Грузберга: *Бэггинс*.²¹⁸
- Перевод М. В. Каменкович, В. Каррика: *Бэггинс*.²¹⁹

²¹⁴Трудности перевода. URL: https://pikabu.ru/story/trudnosti_perevoda_4023854 (дата обращения 04.04.2020).

²¹⁵Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец (пер. В.Муравьева и А. Кистяковского). М.: АСТ, 2016. – 1140 с.

²¹⁶Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец (пер. Н. Григорьевой и В. Грушецкого). М.: АСТ, 2020. – 1184 с.

²¹⁷Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец (пер. В.А.М.). М.: АСТ, 2017. – 1408 с.

²¹⁸Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец (пер. А.А. Грузберга). М.: АСТ, 2021. – 1312 с.

²¹⁹Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец (пер. В. Каррика, М. Каменкович). М.: АСТ, 2020. – 1696 с.

- Перевод Д. Афиногенова, В. Волковского: *Биббинс*.²²⁰
- Перевод А.В. Немировой: *Торбинс*.²²¹

Также проблемы возникали при переводе слов из искусственных языков. Так, в переводе Муравьева и Кистяковского звук [th], встречающийся в таких наименованиях, как Amroth, MinasTirith, Luthien, Orthanc, Arathorn, athelas, mithril, был передан разными способами: Эмро[с], Минас-Тири[т], Лу[ч]иэнь, О[тх]анк, Ара[х]орн, а[ц]елас, ми[ф]рил. Притом, что это был первый официально изданный перевод, многие слова были заимствованы в другие издания. В частности «королевский лист», который находит Арагорн в первой части романа «Братство Кольца» для спасения Фродо от яда моргульского клинка, так и носит название в русских источниках «ацелас», хотя были также варианты «ателас» и «целема».

Помимо технических сторон, переводы отличаются друг от друга философским наполнением труда Толкина, которые пытались внести переводчики: «Анализ их показывает, что мнения переводчиков о морали, заключенной в эпопею "Властелин Колец" весьма различны (порой даже полярны), что, как нам кажется, отражается и в самом тексте перевода. Мы позволим себе предположить, что само наличие большого числа переводов одного произведения связано не столько с художественными недостатками предыдущих, сколько с желанием переводчика сообщить читателю свое, более правильное и точное понимание замысла автора. Изменения, внесенные переводчиками, более или менее последовательны и согласуются с тем, как каждый из них оценивает эпопею Толкина»²²².

Так, З.А. Бобырь рассматривала роман «Властелин Колец» исключительно как продолжение детской повести «Хоббит», называя в статье «История – сага – поэзия» все повествование тетралогией²²³. Стоит упомянуть, что перевод выполнялся в 1960-ые, в то время как оригинал цикла «Сильмариллион» вышел в

²²⁰Толкин Дж. Р. Р. Властелин Колец: В 3 т. / Пер.с англ. В.Волковского, Д.Афиногенова, В.Воседого. М.: АСТ; СПб.: Terra Fantastica, 2000.

²²¹Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец [трилогия] (пер. А.В. Немировой). М.: АСТ : ХРАНИТЕЛЬ, 2007. – 1035 с.

²²²Семенова Н.Г. «Властелин Колец» в зеркале русских переводов. [<http://www.kulichki.com>]; URL: <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/ugolok/semenova.shtml> (дата обращения: 25.01.2022).

²²³Бобырь З.А. История - сага - поэзия // Сверхновая американская фантастика. 1994. Дек. С 178-196. URL: <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/ugolok/semenova.shtml#1> (дата обращения: 09.01.2021).

1977, поэтому знать об огромном мифопоэтическом полотне переводчика не могла, в силу чего роман получил пересказ в духе детской литературы. Более того, повествование было переделано с учетом популярного на тот момент в СССР фантастического направления, из-за чего Братство Кольца превратились в ученых - Инженер, Физик, Химик, Кибернетик и Координатор. Герои должны были изучить артефакт «кольцо», которое воздействует на их память. История была сокращена втрое, поскольку переводчица пыталась повлиять на публикацию романа, но творчество Толкина на тот момент было признано антисоветским.

Знаковым событием толкинистики считается издание первой части романа «Хранители»²²⁴, перевода Муравьева и Кистяковского. До сих пор это самый читаемый и переиздаваемый русскоязычный «Властелин Колец» – именно сквозь призму работы данных переводчиков русский читатель обычно начинает знакомство с творчеством Толкина. При этом стоит отметить, что благодаря этому переводу в обиход вошел вариант фамилии автора «Толкиен». Также благодаря интерпретации Владимира Сергеевича наименования «hobbit» как «homo (человек) + rabbit (кролик)» в тексте часто содержатся слова, не имеющие в оригинале корни «крол» или «зай»: Зайгорд (Bucklebury), Кролы (Tooks), Кроличья балка (Crickhollow) и др. Это также повлияло на дальнейшие переводы на русский язык, например фамилия хоббитов Brandybuck получила перевод «Брендизайк», что также встречается в более позднем переводе А. Немировой.

Главным недостатком данной работы критики отмечают намеренную переделку переводчиков текста на русский манер²²⁵. Это передавалось как в речи персонажей, так и в описании художественных деталей. Хоббиты в понимании переводчиков были представителями провинциальных мест, из-за чего прослеживается намеренная просторечность в их словах: «Вот что, Осинник, - сказал Мерри, - если ты мигом не отопрешь двери, ох и худо тебе придется. Я тебя крепенько пощекочу. Отпирай и уматывай без оглядки, чтоб духу твоего

²²⁴ В разных переводах встречаются варианты «Братство Кольца», «Хранители Кольца».

²²⁵ Семенова Н.Г. «Властелин Колец» в зеркале русских переводов. [<http://www.kulichki.com>]; URL: <http://www.kulichki.com/tolkien/arihiv/ugolok/semenova.shtml> (дата обращения: 25.01.2022).

здесь больше не было, бандитская харя»²²⁶. В качестве оружия, которым пользовалось войско под предводительством Арагорна, были указаны бердыши, ятаганы, тесаки, в руках они несли хоругви, причем сам Арагорн был признан Великим Князем Гондора, хотя в оригинале его титул звучал как «KingofGondor».

Интерпретация произведения Толкина в русле аллюзии на мировые войны²²⁷ также находит здесь место, несмотря на позицию самого автора: «Сколько угодно может Толкиен раздраженно настаивать на том, что его книга не есть иносказание второй мировой войны,- и конечно же, нет, подобное аллегорическое истолкование (опробованное критикой) эпопею примитивизирует, обедняет и опошляет. Но когда он в полемическом запале утверждает, будто она и совсем не связана с семью военными годами — это уж извините. Никак в это не верится - хотя бы потому, что его сын Майкл был зенитчиком, а Кристофер - военным летчиком... Да и струнулась-то книга с очередной мертвой точки в начале 1944 года - вряд ли случайно»²²⁸. Таким образом, все повествование строится как история о военном походе ради достижения Великой Победы.

В этой связи общие умонастроения в романе Толкина можно трактовать в духе народной волшебной сказки и героической былины, что в дальнейшем найдет отражение в оригинальных произведениях русского фэнтези.

Стоит оговориться, что большинство переводов романа «Властелин Колец» были подготовлены толкинистами, которые, в первую очередь, не были профессиональными переводчиками, а просто любили творчество Профессора и пытались донести свое видение картины Средиземья. Частично из-за этого

²²⁶Толкин Дж.Р.Р. Хранители: Летопись первая из эпопеи "Властелин Колец" / Пер. с англ.В.Муравьева (Пролог и Книга первая) и А.Кистяковского (Книга вторая и все стихотворения); Предисл. В.Муравьева. М.: Радуга, 1989. 496 с.

²²⁷ Когда критики трактовали роман «Властелин Колец» в русле аллюзии на Вторую мировую войну, автор писал ответные письма, указывая на то, что критики были неправы: «Моя история не включает в себе «символизма» или сознательной аллегории. Аллегии типа «пять магов=пять чувств» моему образу мыслей абсолютно чужды. Магов было пять, и это — просто-напросто специфическая составляющая истории. Спрашивать, правда ли, что орки «на самом деле» — коммунисты, по мне, не более разумно, чем спрашивать, являются ли коммунисты орками».

²²⁸Толкин Дж.Р.Р. Хранители: Летопись первая из эпопеи "Властелин Колец" / Пер. с англ.В.Муравьева (Пролог и Книга первая) и А.Кистяковского (Книга вторая и все стихотворения); Предисл. В.Муравьева. М.: Радуга, 1989. – С. 24.

страдало само качество переводов. Так, Н.Г.Семенова²²⁹ даже отдельно выписала неудачные фразы из разных работ, которые мы позволили себе собрать в одну таблицу:

Перевод Н.Григорьевой, В. Грушецкого	Перевод В.А.Маториной	Перевод М.Каменкович и В. Каррика
"толпа орков раздалась и кинулась в разные стороны" ²³⁰ "есть ли лечители в городе?" ²³¹ "нас заманивают подальше, прикидываясь неготовыми к бою" ²³² "Фродо, дрожа от усталости и напряжения, упал на камни и лежал, сотрясаемый крупной дрожью" ²³³	"надеюсь, Кольценосные Призраки оказались рассеянными и им пришлось вернуться в Мордор" ²³⁵ "в руинах гномьего государства гномью голову не так легко будет сбить с пути, как эльфийскую, человечью или хоббичью" ²³⁶ "всю долгую жизнь ты был мне другом и кое-что мне обязан" ²³⁷ "раз у Гэндальфа голова	"теперь Сэм ему крепко верит" ²⁴⁰ "Мерри и Пиппину крепко повезло" ²⁴¹ "моя помощь тебе крепко понадобится" ²⁴² "пугаешь остальных байкой о трех живых троллях" ²⁴³ "если ты имеешь в виду байку про "подарочек" ²⁴⁴ "эльфы все разом запели" ²⁴⁵

²²⁹ Семенова Н.Г. «Властелин Колец» в зеркале русских переводов. [<http://www.kulichki.com>]; URL: <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/ugolok/semenova.shtml> (дата обращения: 25.01.2022).

²³⁰Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец (пер. Н. Григорьевой и В. Грушецкого). С. 996.

²³¹Там же. С. 158.

²³²Там же. С. 573.

²³³Там же. С. 829.

<p>"это любимое мастерами Гондора дерево"²³⁴</p>	<p>светлая и неприкасаемая, поищем другую"²³⁸</p> <p>"гладкий стеклянистый шар"²³⁹</p>	<p>"удивляюсь я на некоторых счастливицев"²⁴⁶</p> <p>"там он доспал до утра"²⁴⁷</p>
---	--	---

Исходя из представленного обзора, можно сделать вывод о том, что академический перевод Каменкович и Каррика является одним из наиболее качественных переводов романа «Властелин Колец», причем по сей день. Однако в данном исследовании речь не идет о переводах творчества Толкина, что является темой для самостоятельного исследования. Перевод рассматривается только как инструмент рецепции.

Одним из таких источников является телеспектакль «Приключения хоббита»²⁴⁸ 1985 года. Фильм существует в двух вариантах, транслировавшихся по эфирным и кабельным каналам соответственно. Отличались они друг от друга хронометражем, когда в одной из версий отсутствовал эпизод с поющими гномами в доме у Бильбо.

Отдельно можно выделить телеспектакль «Хранители», снятый для Ленинградского телевидения в 1991 году. К сожалению, любители сказочных историй смогли насладиться просмотром лишь один раз, по неизвестным причинам запись оказалась в архивах и осталась бы там, если не деятельность

²³⁵Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец (пер. В.А.М.). М.: АСТ, 2017. С. 227.

²³⁶Там же. С. 415.

²³⁷Там же. С. 40.

²⁴⁰Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец (пер. В. Каррика, М. Каменкович). М.: АСТ, 2020. С. 38.

²⁴¹Там же. С. 316.

²⁴²Там же. С. 25.

²⁴³Там же. С. 22.

²⁴⁴Там же. С. 39.

²⁴⁵Там же. С. 145.

²³⁴Там же. С. 550.

²³⁸Там же. С. 132.

²³⁹Там же. С. 764.

²⁴⁶Там же. С. 987.

²⁴⁷Там же. С. 1476.

²⁴⁸ Полное название: «Сказочное путешествие мистера Бильбо Беггинса, Хоббита, через дикий край, чёрный лес, за туманные горы. Туда и обратно. По сказочной повести Джона Толкина „Хоббит“».

Толкиновского общества Санкт-Петербурга²⁴⁹. В конце марта 2021 года Пятый канал выложил архивную запись на платформу Youtube.

Особое положение в русскоязычном фэндоме²⁵⁰ занимают переводы фильмов Питера Джексона от Дмитрия «Гоблина» Пучкова, получившие соответственно названия «Братва и кольцо» (2001), «Две сорванные башни» (2003), «Возвращение бомжа» (2004). Стоит пояснить, что творчество Пучкова²⁵¹ получило популярность благодаря пародийной озвучке знаковых феноменов в мировом кинематографе, а потому отражает юмор, присущий именно русской ментальности. Термин «гоблинский перевод» даже стал обозначением любого пародийного озвучивания фильма, необязательно выполненного Пучковым. Фильмы в озвучке «Гоблина» нашли такой отклик у публики, что были изданы в виде отдельных полноценных книг. В трилогии при переложении сохранился исходный сюжет, но кардинально поменялись характеры и мотивация персонажей. Это также прослеживается в измененных именах: гном Гимли стал Гиви Зурабовичем, Бильбо Бэггинс — Бульбой Сумкиным. Великая эльфийская королева Галадриэль получила имя Электродрель. Также были исправлены и добавлены некоторые шутки, дополнен аудио- и видеоряд. По мотивам переводов даже вышли одноименные компьютерные игры от компании 1С с 2006 по 2009 годы. Впоследствии Дмитрий Пучков также занялся пародийным переводом трилогии «Хоббит», первая часть которой была названа «Хобот, или Путешествие взад-назад» (2017).

²⁴⁹Зарубина Д., Шибанов Б. Как советский «Властелин колец» дошел до зрителя спустя 30 лет // Газета.ру. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2021/04/01/a_13543184.shtml?updated (дата обращения: 04.04.2022).

²⁵⁰ Фэндом (или фандом) - субкультура, состоящая из поклонников (фанатов) чего-либо. Как правило, так называют поклонников определённого произведения культуры, вымышленной вселенной, художественного стиля или хобби.

²⁵¹ Включает в себя и «правильные» переводы различных произведений искусств, а также ряд публицистических работ, разработку компьютерных игр и ведение блога.

2.1.2 Продуктивная рецепция творчества Дж.Р.Р. Толкина. Зарождение русского фэнтези

Вторым типом Э. Шустова выделяет продуктивную рецепцию (термин М. Наумана), которая рассматривается с точки зрения установки «на творческую переработку первоисточника и реализации в создании коррелирующих с ним художественных текстов»²⁵². После активного знакомства русскоязычной публики с творчеством Толкина появляется ряд произведений, который в нынешнее время принято называть явлением фанфикшн²⁵³. К ним можно отнести следующие произведения: «Утро в Альквалонде» В. Румянцева, «Экскурсия» Б. и Н. Жуковых, «Невозвращение короля» Альвдиса Н.Н. Рутизна (псевдоним А.Л. Баркова), «Рудаур» Н. Некрасовой и Д. Бромберг и другие. Большинство из вышеназванных работ представляют собой дополнения к оригинальным работам Толкина, тем самым «автор не создает собственную концепцию, а мыслит категориями первоисточника. Рецепция направлена на осмысление художественной концепции Дж.Р.Р. Толкиена в рамках заданных в первоисточнике границ и проходит по модели идейного и эстетического подчинения толкиеновской традиции»²⁵⁴.

Так, например, серия книг российского автора Ника Перумова представляет собой, как уже было оговорено выше, неким продолжением Легендариума. Главным героем становится хоббит Фолко Брэндибак, потомок одного из участников Братства Кольца Мэриадока «Мерри» Брэндибака. Изначально история должна была представлять собой дилогию, состоящую из произведений «Эльфийский клинок» и «Черное копьё», повествующую о событиях через триста лет после окончания Войны Кольца, имея подзаголовок «Свободное продолжение Властелина Колец». Сам автор признавался, что стал поклонником Профессора в 1980-е, когда адекватного перевода творчества Толкина на русском языке не

²⁵² Шустова Э.В. Рецепция творчества Дж. Р.Р. Толкиена в России на рубеже XX - XXI веков. С. 14.

²⁵³ От англ. fan – «фанатское», fiction – «искусство»; разновидность творчества поклонников популярных произведений искусства или иных явлений культуры, оформленная в виде художественных текстов.

²⁵⁴ Шустова Э.В. Рецепция творчества Дж. Р.Р. Толкиена в России на рубеже XX - XXI веков. С.15.

было, а потому Николаю Даниловичу пришлось самостоятельно переводить роман «Властелин Колец»²⁵⁵. Это сподвигло биолога по образованию сесть за написание собственного произведения по мотивам любимившегося мира. Впервые история получила название «Нисхождение Тьмы, или Средиземье 300 лет спустя», опубликованное в издательстве «Кавказская книга», после чего начинающим автором заинтересовался крупный издательский дом «Северо-Запад», который и разделил получившуюся историю на два тома.

По задумке автора некий золотоискатель из Дэйла²⁵⁶ Олмер нечаянно во время своих поисков нашел кольцо в «месте падения Небесного огня», как его прозвали в народе. Впоследствии Олмер находит несколько других колец в подобных местах, после чего в его руках оказывается огромная волшебная сила, угрожающая всему миру Арды. Этими кольцами стали 9 колец владык людей, которыми одарил их Саурон и благодаря которым смог поработить их разум, превратив в Назгулов, призраков Кольца. И теперь главному герою вместе с его друзьями гномами Торином и Строри (он же Малыш) придется спасти мир подобно его далекому предку.

Литературные критики отмечали: «Главная тема этих книг — война, а главные герои — хорошо обученные бойцы, которые живут сегодняшним днем и получают удовольствие от путешествий и приключений. Если образы толкиновских Фродо и Сэма совсем не походят на образы «спасителей мира», то для тройки перумовских воинов спасение всей цивилизации становится чем-то вроде профессии»²⁵⁷.

В дальнейшем диалогия получает продолжение под названием «Адамант Хенны», которое больше напоминает оригинальное произведение, нежели предшественники, где автор старался следовать канону. В новом же романе Ник Перумов в большей степени разрабатывает собственные идеи. Так, например, появляются отдельные эльфы-отступники, которых автор назвал авари. По

²⁵⁵ Перумов Н. «Кольцо Тьмы» — десять лет спустя. URL: <https://web.archive.org/web/20070303023234/http://www.perumov.com/int/10yl.shtml> (дата обращения: 05.06.2021).

²⁵⁶ Город, в котором частично происходят события в повести «Хоббит, или Туда и обратно».

²⁵⁷ Продолжения Толкина. Ник Перумов, Ниэнна и другие // Мир фантастики, 2004. URL: <https://www.mirf.ru/book/prodolzheniya-tolkina-nik-perumov-niennah/> (дата обращения: 28.02.2020).

задумке Толкина все эльфы мечтали вернуться на родину Валинор, а потому в конце «Властелина Колец» на территории Средиземья их остается считанное количество, в том числе принцесса Арвен, которая предпочла бессмертию жизнь с любимым мужем. В мире же Перумова авари основывают свое государство у Вод Пробуждения и продолжают жить в Средиземье. Помимо этого, Перумов вводит новые народы, которых не было в Легендариуме. Конкретно это относится к жителям Востока, считавшихся в оригинале приспешниками Тьмы. Причем это также коснулось карты Средиземья, на которой были обозначены новые точки (Рис. 7):



Рисунок 7

Главным новшеством для развития дальнейшего русского фэнтези стало введение новой мировой силы, помимо Добра и Зла, которые до этого являлись онтологической основой английского варианта фэнтези. В этом труде она представлена в виде новой расы – черных гномов, функцией которых является поддержание мирового баланса посредством укрепления «Костей мира». В дальнейшем подобный прием будет переходить из одного произведения Перумова в другие («Летописи Хьёрварда» (1995), «Летописи Разлома» (1998 – 2021), «Сказки Упорядоченного» (2017 – 2019) и др.).

Иным отличием русскоязычных вариантов также становится прямо противоположная точка зрения на происходящее. В таких произведениях, как «Черная книга Арды» и «Последний кольценосец» повествование ведется о проигравшей стороне. Так, например, подзаголовком «Последнего кольценосца» является фраза «История Средиземья – глазами врага». Речь идет об альтернативной реальности, в которой превалируют приемы приключенческих шпионских боевиков на основе мира «Властелина Колец», нежели принципы эпического фэнтези. Главным злодеем становится радикально настроенный маг Гэндальф, который спровоцировал войну с Мордором, эльфы с его помощью получают власть над Средиземьем, чтобы в итоге посадить на престол самозванца Арагорна. История имела большой успех у читателей, благодаря чему ее перевели на английский, португальский, испанский, эстонский, польский и чешский языки.

В цикле «Черная книга Арды» представлена альтернативная история зарождения мира Средиземья, в которой Мелькор, главный антагонист всех сказаний о Легендариуме, внезапно предстает как единственный из Айнури, кто действительно беспокоится о судьбе Средиземья, в то время как создатель всего сущего Илуватар представлен в качестве узурпатора. Авторы цикла не изменяют общую канву повествования, только «исправив» угол зрения на происходящие события, в силу чего оригинальное произведение Толкина получило совершенно новую интерпретацию.

В этой связи возникает мнение, что основой для первых произведений русского фэнтези является не просто переработка уже существующих канонов, но намеренное снижение общего пафоса, который фэнтези унаследовал от героического эпоса. В качестве доказательства можно привести цитату Кирилла Еськова: «Так вот, и "Кольценосец" писан для вполне определенной аудитории: это просто еще одна "сказка для научных сотрудников младшего возраста", к числу коих принадлежу и я сам. Для скептиков и агностиков, которые были воспитаны на Стругацких и Хемингуэе, и для которых Толкиен - всего лишь

неплохой (хотя и нудноватый) детский писатель»²⁵⁸. То есть автор снижает роль Толкина в создании вторичного мира Средиземья как единственного человека, знающего истину, подвергая сомнениям его позицию. Подобное отношение получит свое развитие в статье Леонида Фишмана «Профессор был неправ!»²⁵⁹. В дальнейшем скептический настрой вкупе с параллельным развитием фэнтези и литературы постмодернизма приведет к полной деконструкции стереотипов, что достаточно ярко можно проследить в цикле повестей Макса Фрая «Лабиринты ЕХО».

Стоит отметить, что изначально фэнтези произведения, написанные на русском языке, не имели никаких особых отличительных признаков, копируя западные издания: «...природа современного русского фэнтези обусловлена тем, что оно в самом своем зародыше является не оригинальным, а существенно вторичным явлением. О нем нельзя сказать, что оно сформировалось самостоятельно в недрах отечественной сказочной или мифологической традиции, как это имело место в литературе английской. Оно возникло как подражание западной литературной моде и даже больше: как напечатанный фанфикшн»²⁶⁰. Так, например, первые работы А. Мартыанов писал под псевдонимом Олаф Бьорн Локнит, а Е. Хаецкая издала произведение «Меч и радуга» под псевдонимом М. Симонс. До сих пор дуэт авторов Дмитрия Громова и Олега Ладыженского публикуются под псевдонимом Генри Лайана Олди. Использование западных имен, подражание при создании хронотопа, прорисовка типических персонажей из скандинавских эпосов – все это характерные особенности первых произведений русских писателей.

Интерес представляет мнение российского и американского философа М. Эпштейна, который подчеркивал особую позицию вторичных культурных продуктов: свойство вторичности - «усиливать черты подлинника, поскольку он

²⁵⁸ Еськов К.Ю. Как и зачем я писал апокриф к "Властелину Колец". Мемуар с прологом, постскриптумом и репликами в сторону. URL: http://samlib.ru/e/esxkow_k_j/memuar.shtml (дата обращения: 01.04.2022).

²⁵⁹ Фишман Л. Профессор был неправ! №5, 2007. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2007/5/professor-byl-neprav.html> (дата обращения: 22.05.2022).

²⁶⁰ Лебедев И.В. Генезис современного российского фэнтези // Вестник КГУ. 2015. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/genezis-sovremennogo-rossiyskogo-fentezi> (дата обращения: 22.05.2022).

берется не как часть более обширной и сложной действительности, где он сплетен со многими другими явлениями, а как вырванный из контекста знак самого себя»²⁶¹. Таким образом, русское фэнтези – это отдельный подвид фэнтезийной литературы, схожий по своим признакам с симулякром: «Русское фэнтези является не только правопреемником, но и симулякром отдельных жанровых разновидностей приключенческой литературы»²⁶². Это позволяет проследить общие черты фэнтезийных произведений с постмодернистским наследием России периода 90-ых–00-ых годов. И если литература постмодернизма возникла как реакция на тотальное безверие и потерю смысловых ориентиров, то популярность фэнтези объяснялась возможностью сбежать из хаоса реальности в вымышленный мир: «Во многом оно [*фэнтези – Ж.Ж.*] прижилось в России из-за политических факторов – советская империя канула в лету, и ей на смену пришла демократия, а фэнтези предлагала людям мира, наполненные добром и справедливостью, за счет контраста с не самой лучшей реальностью это вызывало отклик в душе людей и заставляло окунаться в мир светлого вымысла»²⁶³.

Все это достигается путем выполнения основных функций волшебной сказки, которые были выделены Толкиным:

- восстановление душевного равновесия.
- бегство от действительности.
- счастливый финал.

Несмотря на некоторые различия между русским и английским вариантами фэнтези, достижение этих функций все еще является основой любого произведения.

²⁶¹ Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издания Р. Элинина, 2002. С. 89

²⁶² Лебедев И.В. Жанровая поэтика в русском фэнтези конца 20 – начала 21 веков: диссертация ... кандидата Филологических наук: 10.01.01 / Лебедев Иван Владимирович; [Место защиты: Московский государственный областной университет].- Москва, 2016.- 162 с.

²⁶³ Лебедев И.В. Генезис современного российского фэнтези // Вестник КГУ. 2015. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/genezis-sovremennogo-rossiyskogo-fentezi> (дата обращения: 22.05.2022).

2.2 Поэтологические принципы русского фэнтези

Российский литературовед Т.И. Хоруженко выделяет, что русское фэнтези – это «жанр массовой литературы, появившийся в 90-ые годы XX века и сформировавшийся к началу XXI, унаследовавший основные черты от западноевропейского аналога, но воспроизводящий их в пародийно-сниженном варианте, обладающий большой валентностью, т.е. способностью присоединять к себе другие тексты массовой культуры»²⁶⁴. По ее мнению, пародийно-смешанный характер русского фэнтези обусловлен двумя причинами: тем, что произведения носят подражательный характер, и тем, что перенимает особенности русского былевого эпоса, для которого важен комический эффект. Неслучайно среди целого ряда произведений, пародирующих серию фэнтезийных книг о Гарри Поттере Дж.К. Роулинг («Порри Гаттер» А. Жвалевского и И. Мытько, «Харри Проглоттер» С. Панарина, «Ларин Пётр» Я. Морозова и др.), самой популярной является серия книг Д. Емца «Таня Гроттер», имеющая в своей основе фольклорные мотивы. История повествует о девочке-сироте, живущей у своих ужасных дяди и тети Дурнёвых. Поверхностно всю серию можно обозначить как пародию на «Гарри Поттера». Так, например, термин «магглы», то есть обычные люди - который теперь вошел в Оксфордский словарь²⁶⁵ - получил русский эквивалент «лопухоид». Если дядя Гарри Вернон Дурсль был достаточно тучным мужчиной, а его жена Петунья описывалась как сухая женщина, то дядя Тани Герман Дурнёв был мужчиной болезного вида, впоследствии став вампиров, зато тетя Нинель постоянно сидела на диетах, чтобы похудеть (для этого она заедала целые куры гриль ананасами, вычитав об этом в газете). Подобно Гарри Поттеру, Таня Гроттер находит свой дом в магической школе, сражается со злодейкой, чье имя созвучно с Тем-чье-имя-нельзя-называть – Чумой-дель-Торт (Волан-де-

²⁶⁴ Хоруженко Т.И. Русское фэнтези: на пути к метажанру. С. 7.

²⁶⁵ Muggle: invented by JK (Joanne Kathleen) Rowling (b. 1965), British author of children's fantasy fiction (see quot. 1997). In the fiction of JK Rowling: a person who possesses no magical powers. Hence in allusive and extended uses: a person who lacks a particular skill or skills, or who is regarded as inferior in some way.

Морт²⁶⁶). Пафос имени, данного самому себе Томом Реддлом, главным антагонистом серии «Гарри Поттер», снижен использованием каламбура «Торт», причем «свою» злодейку Таня побеждает уже в первой книге «Таня Гроттер и магический контрабас».

Мир Хогвартса также присутствует на страницах пародийного произведения, когда английская команда приезжает на матч по драконболу²⁶⁷. Они также летают на метлах, носят мантии, а капитаном их команды является некий ГП, фанаткой которого является Пипа Дурнёва. Впоследствии в книге «Таня Гроттер и трон Древнира» раскрывается, что за таинственной аббревиатурой скрывается не всеми ожидаемый Гарри Поттер, а Гуррий Пуппер, который безответно влюблен в главную героиню.

Источником фантастических образов в большей степени является русское культурное наследие. Русская магическая школа, в которой происходит основное действие, носит название Тибидохс, отсылая к заклинанию старика Хоттабыча («Трах-тибидох-тибидох!»), находится на острове Буяне, где действительно ходит Ученый Кот, а Русалка по характеру оказалась очень вредной.

Имена учеников и преподавательского состава также берут начало из русского фольклора. Два лучших друга героини – Ванька Валялкин (подобно Ивану дураку) и Баб-Ягун, внук Бабы Яги (Ягге по тексту). Директор школы – Сарданапал Черноморов, под руководством которого действительно находятся 33 богатыря, охраняющие школу. Тренером команды Тибидохса по драконболу является Соловой О. Разбойник, а Веня Вий работает специальным корреспондентом газеты «Последние магвости».

Общий антураж поддерживается и второстепенными персонажами, такими как Юра Идиотсюдов, Рита Шито-Крыто, Дуся Пупсикова, Семь-Пень-Дыр (настоящее имя Семен Пеньедыр), Гуня Гломов, Жора Жикин и другие однокурсники главных героев. Все это позволяет создать в восприятии читателя социокультурный контекст России. При этом наравне с исконно русскими

²⁶⁶ В переводе «РОСМЭН».

²⁶⁷ Магическая игра, придуманная как пародия на игру квиддитч из серии «Гарри Поттер», но с другими правилами.

образами автором используются и преобразуются элементы западной культуры: заместитель директора Медузия Горгоновна, председатель спортивного комитета Магщества Графин Калиостров, верховный судья Трансильвании Малюта Скуратофф и другие. Более того, некоторые книги из серии базируются на разных мифах, чаще всего античных: «Таня Гроттера и посох волхвов» (2003), «Таня Гроттер и молот Перуна» (2003), «Таня Гроттер и пенсне Ноя» (2003), «Таня Гроттер и ботинки кентавра» (2004), «Таня Гроттер и локон Афродиты» (2005) и т.д. Всего серия насчитывает 16 книг.

Подобное смешение разных культурных пластов являет собой пример мультикультурализма, который Л. Фишман определяет как «необходимый фон фэнтезийного произведения»²⁶⁸. Это связано, в первую очередь, с заимствованием античных и скандинавских мифологических образов, которые являют собой основу западных аналогов фэнтези литературы. Но подражательность русского варианта при этом носит карнавальный характер, по терминологии М. Бахтина. Так, в русском литературоведении существует точка зрения²⁶⁹, что русское фэнтези берет начало в том числе из менипповой сатиры, доказательством чему является главный герой – чаще всего авантюрист. В числе первых стоит назвать Макса Фрая – главного героя и автора фэнтезийной серии повестей «Лабиринты ЕХО», который постоянно оказывается в центре сложных детективных историй. Также можно упомянуть персонажа А. Пехова - Людвиг ван Нормайена из сборника «Страж», юную Василису Огневу из сборника Н. Щербы «Часодеи» и Генри, персонажа книг Е. Соболев «Дарители». Все они преодолевают на своем пути ряд определенных трудностей, которые построены по принципу квеста.

Главным отличием русскоязычных аналогов от западных канонов является упор на психологизм всех произведений. Западноевропейское фэнтези, беря начало из средневековых эпосов, делает акцент именно на повествовательной части, объясняя построение мира и событийную логику. В то время как для русского фэнтези характерно воссоздание именно психологического портрета

²⁶⁸ Фишман Л. Профессор был неправ! // Дружба народов, 2007. №5. С. 213.

²⁶⁹ Хоруженко Т.И., Лебедев И.В.

человека. В качестве примера можно привести серию книг Д. Емца «Мефодий Буслаев» о мальчике, который должен стать следующим повелителем мрака. Всего серия насчитывает 19 романов. На страницах столь долгой истории читатели знакомятся с двенадцатилетним мальчиком Мефом и его подругой – ангелом Дафной, следят за их становлением на фоне глобальных философских проблем – борьбы Света и Тьмы. При этом в данном контексте невозможно говорить о точном разграничении Добра и Зла, как это можно было проследить в западных вариантах («Властелин Колец» Дж.Р.Р. Толкина, «Хроники Нарнии» К.С. Льюиса, «Гарри Поттер» Дж.К. Роулинг, «Чернильное сердце» К. Функе, «Перси Джексон» Р. Риордана, «Темные начала» Ф. Пулмана и др.). Мефодий стремится поступать правильно, а Дафна ради друзей готова переступить заповеди Света. Онтологические принципы проходят проверку не столь в образах самих персонажей, сколько в сознании юных читателей, к которым обращена вся серия романов. Не случайно каждый из них открывается рядом эпитафий. Например, эпитафия книги «Свиток желаний»:

✓ О друг, зачем заботиться о тайнах существования? Зачем мучить тело и душу трудными размышлениями? Живи счастливо, проводи время в радости; при конце тебя не спросят о том, зачем мир таков, каков он есть.

Взгляни на утро, вставай, юноша, и дыши радостью зари! Придет время, что ты будешь искать и не найдешь этой минуты жизни, которая так удивила нас в этом обманчивом мире. Утро сбросило покров мрака — о чем же печалиться? Вставай, будем пользоваться утром, потому что многие утра будут еще дышать, когда в нас не будет уже дыхания.

Персидская Кеям

✓ Странно! Человек возмущается злом, исходящим извне, от других, — тем, что устранить не может, а не борется со своим собственным злом, хотя это в его власти.

М. Аврелий

✓ Душа есть сущность живая, простая, бестелесная, словесно-разумная, действующая посредством тела и сообщающая ему жизнь и возрастание, чувство

и силу рождения. Она есть сущность свободная, одаренная способностью хотеть и действовать, изменяемая в воле, имеющая ум... как чистейшую часть самой себя.

Святой Иоанн Дамаскин²⁷⁰

По мнению российских литературоведов²⁷¹, подобный психологизм берет начало из русских романов XIX века, в частности Ф. Достоевского, Л. Толстого, Н. Чернышевского и др. Именно в этом прослеживается русская литературная традиция.

Одновременно с этим литературные критики пытались найти собственные корни русского фэнтези. Условно к ним можно отнести произведения князя В. Одоевского²⁷², мистические повести Н. Гоголя и И. Тургенева, некоторые произведения Ф. Достоевского («Двойник» и «Хозяйка»). Однако в контексте данного исследования корректней будет указать на то, что с периода XVII – XVIII вв. в русской литературе прослеживается рост интереса к произведениям, включающим в себя категорию фантастического, которая в дальнейшем характеризовала творчество В. Брюсова, А. Толстого, А. Грина, А. Беляева и многих других. В этот же ряд можно включить фантастов второй половины XX века – И. Ефремова, С. Лема, П. Вежимова и братьев Стругацких.

Выделяют 6 уровней репрезентации фантастического в культуре:

- ✓ удвоение мира, т.е. создание иной реальности;
- ✓ воссоздание действительности, которая служит фундаментом для изображения фантастического;
- ✓ правдоподобие: объяснение фантастического через науку и психические явления;
- ✓ «фантастика повседневности» - обыкновенный мир в необыкновенном свете;
- ✓ научная (рациональная) фантастика – рационализированный миф;

²⁷⁰ Емец Д. А. Мефодий Буслаев. Свиток желаний: Повесть. – М.: Эксмо, 2007. – 416 с.

²⁷¹ Хоруженко Т.И. Русское фэнтези: на пути к метажанру. 217 с.

²⁷² Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970. С. 23.

✓ изображение предполагаемого будущего²⁷³.

Обращение к фантастическому в подобных реалиях можно объяснить следующим: «...фантастика ведет разговор о табуированных областях, ориентируясь на «последние» вопросы о том, что осознанно или неосознанно замалчивается культурой»²⁷⁴. В таком случае рассмотрение творчества выше названных авторов не соотносится с фэнтези, функцией которого в том числе является эскапизм. Фэнтези – это «неоромантический протест против кризисных тенденций современной культуры и одновременно закономерное порождение этого кризиса»²⁷⁵.

Стоит отметить, что к 90-м годам XX в. массовая литература как наследница советской эпохи испытывала некоторые трудности. Одной из отличительных черт массовой литературы является принципиальная позитивность в отношении к миру – что было востребовано в советской литературе, но жестко цензурировалось. А потому подобного пласта было недостаточно, представляя собой «основной массив широкого и годами не удовлетворявшегося в библиотеках спроса со стороны более молодых, образованных, урбанизированных читателей»²⁷⁶. И когда произошел распад Советского союза, казалось бы, эта проблема должна была решиться, однако теперь массовая литература столкнулась с иной проблемой – с рыночной экономикой. Прежде популярная научная фантастика перестала занимать лидирующие позиции, поскольку оппозиция «фантастика – реальность» внезапно слилась воедино. Как вспоминал советский писатель Б. Руденко: «Случившееся в середине 80-х было само по себе настолько фантастично, что я понял: “лучше” я сам уже не придумаю»²⁷⁷. Пустующее место заняло фэнтези, обращающееся в своей идее не к

²⁷³Трушникова Е.Л. Место и роль фантастического в историко-культурном контексте : От архаического мифотворчества до постмодернизма : автореферат дис. ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Челябин. гос. акад. культуры и искусства. - Челябинск, 2006. - 26 с.

²⁷⁴ Там же. С. 17.

²⁷⁵ Мартыненко А.В. Логика фантастического: историко-культурный аспект изучения авторского мифотворчества на материале трилогии Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец». С. 21.

²⁷⁶Дубин Б. Испытание на состоятельность: к социологической поэтике русского романа-боевика // НЛО. 1996. № 22. С. 270.

²⁷⁷ Андреев М., Коротков Ю. Руденко Борис Александрович // Если. 2003. № 8. С. 304.

туманному, пугающему будущему, но к прошлому, имея четкую формулу построения произведений.

В этой связи к произведениям русского фэнтези мы относим те работы, которые были написаны в переходный период 90-х годов XX века и тем самым заложили базу для новых работ XXI века, создавая текстовое пространство²⁷⁸.

Таким образом, современное русское фэнтези развивается в двух направлениях: как преемник традиций русской психологической прозы и как крупнотиражная формульная литература²⁷⁹. Особый интерес представляет именно второе направление, поскольку в его русле разрабатываются многие серийные фэнтезийные работы, такие как уже упомянутые «Таня Гроттер», «Мефодий Буслаев», «Дарители», «Часодеи», «Страж», «Лабиринты ЕХО», а также «Упорядоченное» Н. Перумова, «Белория и окрестности» О. Громыко, «Смерть и Тень» Л. Арден, «Волкодав» М. Семенов и многие другие.

Формульная литература как одно из отражений массовой культуры способствует условного разграничению каждого явления по структурам. В отношении фэнтези можно выделить разные способы, например, фэнтези может дробиться:

- по способу оформления мифологического материала (мифологическое, фольклорное, сказочное);
- по национальной специфике (славянское, кельтское, скандинавское, германское);
- классическое «эпическое» фэнтези;
- жанровые эксперименты (технофэнтези, героическое, эпическое, городское...)²⁸⁰.

²⁷⁸ Вся сумма созданных вербальных и невербальных текстов, служащих источником для образования других текстов (цит. по Петрова, Н. В. Интертекстуальность как общий механизм текстобразования (на материале англо-американских коротких рассказов) [Текст]: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19. / Н.В. Петрова. – Волгоград, 2005. С. 9).

²⁷⁹ Be J.G. Sawelti: In popular culture, formula fiction is literature in which the storylines and plots have been reused to the extent that the narratives are predictable. It is similar to genre fiction, which identifies a number of specific settings that are frequently reused. The label of formula fiction is used in literary criticism as a mild pejorative to imply lack of originality.

²⁸⁰ Галиев С.С. Функция Мифологического в произведениях Дж.Р.Р. Толкина и А.В. Иванова : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01, 10.01.03 / Галиев Сергей Сергеевич; [Место защиты: Моск. гос. гуманитар. ун-т им. М.А. Шолохова].- Москва, 2012.- 207 с.

Р. Шидфар при этом указывают иную классификацию фэнтезийных произведений²⁸¹:

- героическое фэнтези;
- фольклорно-сказочное фэнтези;
- героико-эпическое фэнтези;
- мифообразующее фэнтези.

Стоит отметить, что при всем многообразии классификаций фэнтези все они являются условными, поскольку в современное время прослеживается тенденция к слиянию разных видов фантастической литературы с иными жанрами. Это позволило Хоруженко Т.И. и Наумчик О.С. выдвинуть гипотезу, что фэнтези является метажанром: «Метажанр – общая художественная структура группы текстов, которая характеризуется рядом обязательных устойчивых элементов поэтики и при этом отвечает массовому запросу общества на данном историческом этапе»²⁸². Обязательными устойчивыми элементами поэтики в данном контексте выступают следующие характеристики:

- эпическое фэнтези;
- темное фэнтези;
- приключенческое фэнтези;
- сказочное фэнтези;
- стимпанк-фэнтези (оно же технофэнтези или научное фэнтези);
- юмористическое фэнтези;
- историческое фэнтези;
- женское фэнтези;
- психологическое фэнтези;
- фэнтези, определяющееся конкретным локусом;
- фэнтези, направленное на конкретную аудиторию с возрастными

ограничениями;

²⁸¹Шидфар Р. Бесконечная история. Очерк развития зарубежной фэнтези / Р. Шидфар // Книжное дело, 1997. – № 9. – С. 86–90.

²⁸² Хоруженко Т.И. Русское фэнтези: на пути к метажанру. С. 39.

- фэнтези с конкретным типом героя.

Исследователь массовой культуры Дж.Г. Кавелти писал: «Искусство создания формульных персонажей основано на установлении связи между нами и незаурядными людьми при устранении некоторых аспектов истории, которые могли бы помешать нам насладиться триумфом или чудесным спасением героя. Для этого разработано несколько приемов. Увлекая ходом действия, писатель уходит от необходимости более сложной прорисовки характеров. Далее, использование стереотипных персонажей, которые отражают присущие аудитории устоявшиеся взгляды на жизнь и общество, тоже способствует более полному осуществлению эскапистской цели»²⁸³.

Среди подобных стереотипных персонажей русского фэнтези российский литературовед Е. Чепур выделяет 6 основных модусов²⁸⁴:

- вершитель – в образе раскрываются вопросы нереализованности личности, власти и ответственности («Рыцарь из ниоткуда» А. Бушкова, «Вершитель» М. Фрая);
- творец – в образе раскрываются вопросы искусства, творческого воссоздания мира или его переделки, свободы («Посмотри в глаза чудовищ» А. Лазарчука и М. Успенского, «Моя жена – ведьма» А. Белянина);
- герой-искатель – в образе раскрывается проблема существования истины («Святой Грааль» Ю. Никитина, «Стоящий у солнца» С. Алексеев);
- герой-богоискатель – в образе раскрываются проблемы религии, веры, церкви («Мракобес» Е. Хаецкой, «Овернский клирик» А. Валентинова);
- воин – в образе раскрываются вопросы национального самосознания и последствий научно-технического прогресса («Волкодав» М. Семеновой, «Волчья хватка» С. Алексеева);

²⁸³Cawelti J. G. Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture. Chicago, 1976. P. 5-36.

²⁸⁴Чепур Е.А. Герой русской фэнтези 1990-х гг.: модусы художественной реализации: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Чепур Елена Анатольевна; [Место защиты: Магнитогорском государственном университете].- Магнитогорск, 2010.- 22 с.

- герой-хранитель – в образе раскрываются проблемы смысла жизни и утраты истинных ценностей («Сестренка из преисподней» А. Белянина, «Вьюга теней» А. Пехова).

Основой подобного разграничения персонажей является принцип целеполагания, когда персонаж должен выполнить какую-то определенную функцию, исходя из общего замысла внутри вторичного мира. Интересен тот факт, что подобное отношение коррелирует с идеей постоянных функций персонажа волшебной сказки В.Я. Проппа, поскольку «подобная типизация, близкая к фольклорной, лишает смысла характерологическое исследование персонажей фэнтези»²⁸⁵. Это позволяет рассматривать характерные особенности русского фэнтези через российский культурный контекст.

2.3 Категория фантастического в русской литературе

Основой для английского варианта фэнтези стали кельтские, скандинавские и античные мифы, рыцарские романы и эпические сказания. Это обусловлено историей развития категории фантастического на территории современной Великобритании, в силу чего первые фэнтезийные работы были стилистически представлены как древние, забытые легенды.

На русской почве все это продолжает развиваться и по сей день, преломляясь под влиянием сторонней точки зрения на быт западных народов. Так, например, в цикле «Отблески Этерны» В. Камши представлен вторичный мир под названием Кэртиана, частью которого является основное место действий – королевство Талиг. Все события разворачиваются вокруг четырех древних аристократических домов, которые после свержения прежнего короля из рода Раканов разделились во мнениях, кому служить дальше. Представители семей Эпинэ, Окдэллы, Алва и Придды должны решить, кто истинный король Талига – король в изгнании Альдо Ракан или новый король Франциск Оллар.

²⁸⁵Хоруженко Т.И. Русское фэнтези: на пути к метажанру. С. 57.

Стилистически все произведение представляет собой подражание западноевропейскому повествованию.

Однако дополнительно возникают иные источники фантастического, которые при этом содержат в себе комическое начало. К ним можно отнести явления, характерные конкретно для русской культуры: русские народные сказки и былины – а также выделенную М.М. Бахтиным мениппову сатиру²⁸⁶. Стоит также отдельно упомянуть подвид русского фэнтези – славянское фэнтези, характерной особенностью которого является использование славянских мотивов и образов. Сюда можно отнести такие произведения, как «Иди и жди морозов» М. Краевской, «Ворожея» К. Зазовки, «Финист – ясный сокол» А. Рубанова, «Драконья волынь» М. Козинаки и С. Авдюхиной, «Ритуал» С. И. М. Дяченко и др.

Народные сказки по своим формальным признакам близки с фэнтези больше, нежели фэнтези и миф, поскольку рассматриваются как истории, которые заведомо не могут происходить в реальном мире: «Главное различие между мифологией и фольклором состоит в том, что миф – это священное знание о мире и предмет веры, а фольклор – это искусство, т. е. художественно-эстетическое отображение мира, и верить в его правдивость необязательно. Былинам верили, сказкам – нет, но их любили и прислушивались к их мудрости, более ценной, чем достоверность: “Сказка – ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок”»²⁸⁷.

В этой связи прослеживается явное отличие между английским вариантом фэнтезийной литературы и русским. Творчество Толкина базировалось на искренней вере в происходящие на страницах произведений события, несмотря на их абсурдность, ведь таково главное правило существования Волшебной страны. При этом русские аналоги несут в себе некую насмешку над подобным отношением, которая прослеживается уже в заголовках: «Отборная бабушка» Н. Мягковой, «Привет, Яга!» А. Константиновой, «Тирра. Невестая на удачу, или

²⁸⁶ Жанр античной литературы, названный по имени его создателя – киника Мениппа. Для менипповой сатиры характерны соединение в одном тексте прозы и стихов, смешение серьёзного и комического, фантастичность сюжета (полёт на небо, нисхождение в преисподнюю и др.), самопародийность (автор фигурирует среди её персонажей).

²⁸⁷ Альжев Д.В. История и теория религий. Конспект лекций. URL: <https://religion.wikireading.ru/68058> (дата обращения 30.03.2022).

Попаданка против!» И. Арьяр, «Отбор женихов, или Эльф тяжелого поведения» А. Жнец и многие другие. Чаще всего в основе этих произведений лежит история о перемещении в другой, выдуманный мир, главных героев, так называемых «попаданцев»²⁸⁸ из терминологии явления фанфикшн, что противоречит изначальной задумке Толкина²⁸⁹.

Наибольшее влияние сказки прослеживается в образах персонажей. Как, например, уже упомянутые выше серии книг о Тане Гроттер и Мефодии Буслаеве, где персонажи являлись пародией либо на персонажей волшебной сказки, либо народных преданий. И в этой связи нельзя не отметить схожесть построений фэнтезийных произведений с волшебными сказками, исходя из 31 функции персонажа, выделенных В.Я. Проппом в его труде «Морфология сказки»²⁹⁰. Подобно герою волшебной сказки фэнтезийный персонаж должен пройти обряд инициации через нарушение запрета, получить помощь, переместиться в логово врага и затем сразиться с ним. После череды препятствий главный герой получает заслуженную награду, поскольку, по теории Толкина, волшебная сказка должна включать в себя элемент эвкатастрофы.

Интересно рассмотреть и былинку как один из источников категории фантастического и комического в русской литературе. В таком контексте на смену рыцарю приходит образ русского богатыря, способного победить мировое зло. В этой связи стоит упомянуть трилогию «Последний богатырь» студии Дисней и одну из самых популярных российских франшиз «Три богатыря». Истинно русские войны представлены в этих произведениях в том числе и с юмористической точки зрения. Для этого, например, в цикле мультфильмов о трех богатырях Алёша Попович показан в качестве простоватого дурачка, за что его прозвали «непутёвым»²⁹¹. Отдельным персонажем, чьей главной функцией является создание комического эффекта, является конь Юлий (полное имя: Гай

²⁸⁸ Образовано от слова «попасть».

²⁸⁹ Толкин называл подобные истории либо историями о путешествиях, либо выдуманными историями, поскольку перемещение в сон не могло воссоздать ощущение правдивости происходящего.

²⁹⁰ Пропп В.Я. Морфология сказки. М.: КоЛибри, 2022. 640 с.

²⁹¹ Жители деревни в конце мультфильма «Алёша Попович и Тугарин Змей» посчитали, что украденное у них золото самостоятельно вернулось, а следом за ним и «непутёвый», не сопоставляя эти два события в одно.

Юлий Цезарь), который неоднократно за весь цикл повторяет фразу: «Не смей мои подковы». Советский литературовед В. Блажес отмечал: «...комическое ограничивает гиперболизм, снижает монументальность, идеальность эпоса настолько, чтобы не позволить ему оторваться от действительности. Поэтому монументальность эпоса, идеальность его героев удивляют, но не подавляют человека»²⁹².

«Последний богатырь» - российский фэнтезийный фильм, вышедший на экраны в 2017 году. Получил продолжение в виде двух частей «Последний богатырь: Корень Зла» и «Последний богатырь: Посланник Тьмы». Базируясь на различных образах и мотивах русского фольклора, вся трилогия при этом определяется как фэнтези произведение о «попаданце» Иване Найдёнове – потерянном сыне Ильи Муромца. Во вторичном мире Белогорье правит зачарованный Добрыня Никитич, а двое других богатырей Илья Муромец и Алёша Попович обращены злой колдуньей Варварой в камень. Главному герою предстоит не только спасти сказочный мир от зла, но и обрести свое настоящее «я». Этому посвящен второй фильм «Корень зла», когда Иван, находясь в Белогорье, мечтает вернуться в Москву XXI века, но в итоге нападение иного колдуна Роголеба смещает приоритеты, и Иван становится настоящим русским богатырем из сказки. Позабывтая мечта осуществляется в третьей части, но совсем не так, как планировалось. Черный рыцарь крадет возлюбленную Ивана Василису перед самой свадьбой, и героям предстоит одержать верх в ином пространстве – реальном. Комический эффект в этой части достигает своего пика, когда шутки перенесены на знакомую зрителям почву. Так, главный герой оставляет Избушку на курьих ножках у одного из высотных зданий со словами: «Главное, чтобы ее по программе реновации не снесли». Или когда Баба-Яга, мудрец Святозар и Водяной оказались в такси, их неординарное поведение Иван объяснил водителю следующим образом: «Родственники из Костромы приехали Москву посмотреть».

²⁹²Блажес В.В. Содержательность художественной формы русского былевого эпоса : учеб. пособие по спецкурсу для филол. фак. / В. В. Блажес ; МВ и ССО РСФСР, Урал. ордена Трудового Красного Знамени гос. ун-т им. А. М. Горького; науч. ред. В. П. Кругляшова. — Свердловск : Урал. гос. ун-т, 1997. С.59

По сюжету противником Ивана становится он сам: Посланник тьмы, рыцарь в черных доспехах, что украл его невесту – это альтер-эго главного героя, в котором воплотились его гордыня, страх и ярость. Для того, чтобы спасти свой мир, Ивану приходится вернуться в прошлое, вернуть на путь Света Кощея Бессмертного и уничтожить свое альтер-эго. История заканчивается в Белогорье, где три главных богатыря русской культуры живут в мире, дружат семьями, а Иван Муромец собирается жениться на своей возлюбленной Василисе. При этом остается неизвестно, остался ли жив Иван Найдёнов, благодаря которому в мире воцарился покой.

Победа над пороками, торжество человеческого также является отличительной чертой русского фэнтези. Дело в том, что в иных вариантах жанра главными героями становятся представители иных рас или люди, отличающиеся сверхспособностями. Цикл произведений «Артемис Фаул» Оуэна Колфера, основанный на ирландских сказаниях, повествует о гениальном мальчике, который смог в 10 лет возглавить после исчезновения отца его бизнес и ради него нашел подземный мир, веря в то, что лепреконы хранят свое золото в конце радуги. Цикл произведений «Перси Джексон и Олимпийцы» Рика Риордана, основанный на античных мифах, повествует о мальчике-полубоге, сыне Посейдона. Серия романов «Сумерки» Стефани Майер базируется на сказаниях о вампирах и индейских легендах о североамериканском племени квилетов. Главным героем цикла произведений «Ведьмак» Анджея Сапковского является Геральт из Ривии – бродячий охотник на чудовищ, обладающий невероятной силой.

В это же время в русском фэнтези прослеживается антропоцентрическое начало, когда «даже у героев-нелюдей важными становятся именно человеческие качества»²⁹³. Таким образом, структура русскоязычных текстов строится по модели качественного изменения персонажа, когда в итоге он приходит к обретению своего «я».

²⁹³ Хоруженко Т.И. На пути к метажанру С. 115.

Источником фантастического и комического для русского фэнтези является мениппея.

Мениппея – это жанр серьезно-смеховой литературы, введенным М.М. Бахтиным в его труде «Проблемы поэтики Достоевского» (впервые издан в 1963). Берет начало от так называемой «Менипповой сатиры», которую Бахтин сравнил с сократическим диалогом и тем самым вывел основные особенности жанра²⁹⁴:

1. Увеличен удельный вес смехового элемента.
2. Отсутствуют требования правдоподобия сюжета.
3. Цель — создавать исключительные ситуации для провоцирования и испытания философской идеи.
4. Сочетание глубокой символики с крайним и грубым трущобным натурализмом.
5. Смелость вымысла и фантастики сочетается с философским универсализмом и предельной мирозерцательностью.
6. Трёхпланное построение: действие переносятся с Земли на Олимп и в преисподнюю.
7. Наблюдение действия с необычной точки зрения или ракурса (пример: наблюдение над жизнью города с высоты).
8. Морально-психологическое экспериментирование: изображение нестандартных морально-психических состояний, вплоть до безумия.
9. Характерны сцены скандалов, эксцентрического поведения и нарушения общепринятого хода событий.
10. Резкие контрасты описаний (пример: добродетельная гетера или ставший рабом император) вплоть до оксюморонов.
11. Элементы социальной утопии.
12. Широкое использование вставных жанров, смешение прозы и поэзии.
13. Смешение стилей.

²⁹⁴Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. URL: http://az.lib.ru/b/bahtin_m_m/text_1963_problemy_poetiki_dostoevskogo.shtml (дата обращения: 31.01.2022).

14. Злободневность.

«Мениппея характеризуется исключительной свободой сюжетного и философского вымысла. Этому нисколько не мешает то, что ведущими героями мениппеи являются исторические и легендарные фигуры (Диоген, Менипп и другие). Пожалуй, во всей мировой литературе мы не найдем более свободного по вымыслу и фантастике жанра, чем мениппея»²⁹⁵ - указывал Бахтин, при этом отмечая, что определенные черты мениппей встречаются уже в древнерусской литературе. Нортроп Фрай высказал мнение, что мениппея стала ведущим жанром для литературы 50-ых годов XX века²⁹⁶. Включаясь в контекст теории Бахтина о карнавализации, этот жанр имеет в своей основе амбивалентное начало, когда смех является эмблемой возрождающей и уничтожающей способностей человеческой культуры.

По мнению Хоруженко Т.И., эстетику фэнтези обуславливает мениппея: «Фэнтези, как и мениппея, превращается в набор разнородных элементов: сказочные функции, выделенные В. Проппом, в этих текстах уживаются с хронотопом дороги, характерным для рыцарского романа, с социальной утопией, с притчей... Можно сказать, что элементы карнавализации видны в стремлении этих текстов к реконструкции и деконструкции мифа»²⁹⁷.

Таким образом, на русской почве фэнтези приобретает особый комический характер, который берет начало из культурно-исторических особенностей развития литературы в России. Это позволяет расширить понимание игры в контексте фэнтези, поскольку изначальная «игра в мифологию или с мифологией» получает свое развитие в духе карнавально-смеховой культуры: «Русская фэнтези 90-х гг. XX в. не только обладает игровой природой в плане создания фантастического образа, но и использует игру как основу для сюжетообразования»²⁹⁸.

²⁹⁵ Там же.

²⁹⁶ Frye N. *Educated Imagination and other writings on critical theory*. — Toronto: University of Toronto Press, 2006. — 553 P.

²⁹⁷ Хоруженко Т.И. На пути к метажанру. С. 51.

²⁹⁸ Гусарова А.Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики: автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Гусарова Анна Дмитриевна; [Место защиты: Петрозавод. гос. ун-т]. - Петрозаводск, 2009. С. 5.

Неслучайно то, что наиболее популярным жанром в России стало именно юмористическое фэнтези. Не последнюю роль в данном случае играет развлекательная функция массовой литературы. В качестве примера можно привести трилогию М. Успенского «Приключения Жихара», включающую в себя такие произведения, как «Там, где нас нет», «Время Оно» и «Кого за смертью посылать». Интересный факт, после издания романа «Там, где нас нет» в 1995 году автор стал лауреатом премии «Золотой Остап» (1996) за достижения в жанре сатиры и юмора.

Жихарь – богатырь, попавший в немилость к князю Жупелу Кипучая Сера. Избежав гибели, он отправляется в путешествие, которое наполнено различными приключениями: помочь найти безымянному принцу свое королевство (впоследствии его имя становится известным – Яр-Тур – отсылка на короля Артура), встретить Владыку Проппа (отсылка на филолога В.Я. Проппа), отыскать коня необычной масти (с отсылкой на персонажа французской культуры графа д'Артаньяна: «А ты вспомни, что ответил отважный муж древности Дыр-Танан, когда стал над ним подшучивать пособник коварного Координала!»²⁹⁹) и так далее. Я.В. Королькова так объясняет особенности трилогии: «Думается, ключевой категорией поэтики произведений М. Успенского можно считать игру в разных формах: игру с чужим словом, языком, читателем. Все эти типы игры создают комический эффект»³⁰⁰.

Выводы по главе

Творчество Толкина, получив огромную популярность в русскоязычном пространстве с 1982 года, оказало влияние на русскую литературу, в которой подспудно существовали сказочные и мистические образы, но не получили

²⁹⁹ Успенский М. Там, где нас нет: роман. СПб.: Терра-Азбука, 1997. С.68.

³⁰⁰ Королькова Яна Владимировна Игра с прецедентными текстами как источник комического в романах-фэнтези М. Успенского // Вестник ТГПУ. 2011. №7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/igra-s-pretседentnymi-tekstami-kak-istochnik-komicheskogo-v-romana-h-fentezi-m-uspenskogo> (дата обращения: 31.03.2022).

собственного развития в отдельном жанре. Всего переводы романа «Властелин Колец» представлены работами следующих переводчиков:

- пересказ Л. Л. Яхнина;
- перевод В. Каррика и М. Каменкович (перевод стихов – С. Степанова);
- перевод Н. В. Григорьевой и В. И. Грушецкого (перевод стихов - И. Б. Гриншпун);
- перевод В. А. Маториной;
- перевод В. Волковского, В. Воседого и Д. Афиногенова;
- перевод А. Немировой;
- перевод И. И. Мансурова (1 и 2 часть);
- другие переводы через самиздат.

В этой связи появление различных переводов романа «Властелин Колец» послужило толчком для создания нового жанра – русского фэнтези – в русле продуктивной рецепции по отношению к творчеству Толкина.

Особенностью русского фэнтези является то, что чаще всего каноны волшебной сказки Толкина переданы в пародийно-сниженном ключе. Источниками подобного отношения можно указать преемственность жанра к традиции русского былевого эпоса, которому присущ комический эффект, а также подражательный характер произведений, который рассматривается в русле карнавальной культуры М. Бахтина. Таким образом, выявляются характерные явления, ставшие основой для русского аналога. Это позволяет расширить понимание игры в контексте фэнтези, поскольку изначальная «игра в мифологию или с мифологией» получает свое развитие в духе карнавально-смеховой культуры: «Русская фэнтези 90-х гг. XX в. не только обладает игровой природой в плане создания фантастического образа, но и использует игру как основу для сюжетообразования»³⁰¹.

³⁰¹Гусарова А.Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики. С. 5.

В ходе проведенного исследования были выявлены следующие источники типично русских образов и мотивов:

- русские народные сказки;
- русский былевой эпос;
- психологический роман XIX века.

Все это не отменяет заимствований образов из скандинавских, кельтских и античных мифов, но позволяет создать особое русскоязычное поле для восприятия читательской аудиторией. Подобный синтез различных культурных пластов объясняется мультикультурализмом, который Леонид Фишман обозначил как необходимый фон фэнтезийного произведения. Тем самым к западноевропейскому синтезу присоединяются исконно русские мотивы, которые включают в себя не только фольклорные образы (наиболее ярко проявляющиеся в славянском фэнтези), но также явления современной эпохи. Из последних особенно стоит выделить связь с мениппеей и литературой постмодернизма. Для менипповой сатиры, как и для русского фэнтези, характерны соединение в одном тексте прозы и стихов, смешение серьезного и комического, фантастичность сюжета и самопародийность (например, автор фигурирует среди её персонажей). Одновременно с этим, заимствуя приемы из постмодернизма, такие как интертекст, мистификация, деконструкция, игра и ризоматичное построение, русское фэнтези включается в контекст современного литературного процесса, выразительным примером чего стало творчество Макса Фрая.

3 «ЛАБИРИНТЫ ЕХО» КАК НОВАЯ ФЭНТЕЗИЙНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Макс Фрай – литературный псевдоним Светланы Юрьевны Мартынчик, русскоязычной писательницы и художницы. Вместе с художником Игорем Викторовичем Стёпиным они создали мир Соединенного Королевства со столицей ЕХО, где происходили события в циклах «Лабиринты ЕХО», «Мой Рагнарёк», «Хроники ЕХО», «Сновидения ЕХО» (Приложение 2). Главным героем всех историй является сэр Макс – попавший в ЕХО через сон обычный человек 29 лет, впоследствии ставший Ночным лицом господина Почтеннейшего Начальника Тайного Сыска. Каждая повесть рассказывает одну историю из жизни работников сысканого агентства. В данный момент под псевдонимом пишет только Мартынчик. Книги ее авторства были переведены на английский, немецкий, испанский, украинский, чешский, литовский, шведский и норвежский языки.

3.1 Макс Фрай как концепированный автор

Образ Макса Фрая в российской литературе представляет собой литературную мистификацию, которая получила огромную популярность среди русскоязычных читателей по всему миру: «Однажды меня спросили, что я думаю о мистификации в литературе. Пришлось признаться, что я уже давно ничего об этом не думаю: я просто живу в эпицентре тумана, то и дело всем телом ощущаю, как вздрагивают серебристые нити моей собственной, худо-бедно сплетенной паутины; литературная мистификация стала для меня обычным побочным продуктом моей жизнедеятельности, чем-то вроде углекислого газа, который выделяется при каждом выдохе. Трудно удержаться от искушения ответить на этот вопрос вопросом: а разве бывает литература БЕЗ мистификации? (Вообще-то, наверное, бывает, поскольку бывает – все; но это случай не из моей практики.) Литератор всегда врет – по определению (возможно, лживость автора прямо пропорциональна кажущейся достоверности текста); ну а мистификация – самый

простой способ сделать эту ложь осознанной. Не забываться. Знать свое место. Не питать иллюзий на свой счет»³⁰².

Мистификация – это «термин, обозначающий литературное произведение, приписываемое действительным автором автору иному (реальному писателю, вымышленному лицу, лицу действительному, но не написавшему его) или выдаваемое за произведение “народного творчества”»³⁰³. Российский литературовед Попова И.Л. отмечает, что это не просто текст, целью которого является некая игра с читателем, но в целом «литературное самозванство»³⁰⁴, подразумевающее под собой даже образы жизней авторов, скрытых за определенной маской. Отличительной чертой литературных мистификаций является то, что они «предполагают не только розыгрыш, но и конструирование фиктивного автора»³⁰⁵. Все это позволяет говорить об игровом начале при создании литературной мистификации, как, например, Макс Фрай, подобно трикстеру, обманщику, который, тем не менее, способен, вывернув наизнанку прошлое, создать нечто новое. Так, в финале цикла «Лабиринты ЕХО» сэр Макс возвращается в реальный мир и начинает писать истории о своей жизни в Сердце Мира, что по итогу стало главной литературной мистификацией конца XX века в России.

3.1.1 Образ трикстера как автора художественных произведений

Трикстер – «мифологический комический персонаж, плут-озорник; нередко изображается как развратник, обжора; комический двойник героя»³⁰⁶. Является одной из ключевых фигур карнавальной культуры. По мнению М. Бахтина, карнавальная культура, в первую очередь, характеризуется амбивалентностью

³⁰²Фрай М. Книга для таких, как я. М.: АСТ, 2019. - С. 13

³⁰³ Литературная энциклопедия. — В 11 т.; М.: издательство Коммунистической академии, Советская энциклопедия, Художественная литература. Под редакцией В. М. Фриче, А. В. Луначарского. 1929—1939.

³⁰⁴ Попова И. Л. Литературная мистификация в историко-функциональном аспекте: дис. ... канд. филол. наук. М., 1992. – С. 12

³⁰⁵Петрс, А. Л. Литературная мистификация: к проблеме термина / А. Л. Петрс // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2020. – № 197. – С. 210-219. – DOI 10.33910/1992-6464-2020-197-210-219. – С. 215.

³⁰⁶Трикстер / Словарь иностранных слов. Сост. Комлев Н.Г. М.: Эксмо-Пресс,1999. С. 508.

образов, в том числе и смеха: «...то – смех «на миру»; во-вторых, он универсален, он направлен на все и на всех (в том числе и на самих участников карнавала), весь мир представляется смешным, воспринимается и постигается в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности; в-третьих, наконец, этот смех амбивалентен: он веселый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает»³⁰⁷. Таким образом, трикстер, являясь плутом и обманщиком, видит изнанку и ложь окружающего мира, и, характеризуясь амбивалентностью, тем самым несет добро и правду.

В работе «Мифологическая фигура трикстера: контуры, контексты и критика» выделяют шесть одинаковых для всех культур характеристик данного образа:

- 1) противоречивость и пограничность;
- 2) трюкачество, склонность к обману;
- 3) способность к трансформации и изменению внешности;
- 4) «переворачивание ситуации»;
- 5) выполнение роли «божественного посланника и подражателя богов»;
- 6) выполнение функции «священного и распутного бриколера»³⁰⁸.

Его истоки берут начало в мифологии и фольклоре, среди образов Гермеса, Локи, Одиссея, японских кицунэ, славянского скомороха и других. Трикстер – это «демонически-комический дублёр культурного героя, наделённый чертами плута, озорника»³⁰⁹ - божество, дух, человек или антропоморфное животное, совершающее противоправные действия или не подчиняющееся общим правилам поведения. Литературовед М. Липовецкий дает четыре основные характеристики герою-трикстеру:

1. Амбивалентность и функция медиатора.

³⁰⁷Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1990. — С. 26.

³⁰⁸ Hynes W.J., *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticism*/ W.J. Hynes, W.J. Doty; Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, 1993. - С. 33-45

³⁰⁹ Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество // Новое литературное обозрение (№100), 2009. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html> (дата обращения: 18.10.2020).

2. Лиминальность.
3. Художественный жест или перформанс.
4. Связь с сакральным контекстом.

Благодаря амбивалентному характеру герой-трикстер выполняет функцию посредника между параллельно стоящими категориями, будь то социально-экономические отношения или же философские категории. Богатый-бедный, аристократ-крестьянин, добро-зло, жизнь-смерть, красота-уродство – трикстер позиционирует себя вне этих антиномий, своим смехом устанавливая между ними отношения. Одновременно с этим объясняется и лиминальное положение героя, находящегося в переходной стадии: «Лиминальные персонажи всегда ни тут, ни там: они обитают в промежутке между позициями, определенными и предписанными законом, обычаем, условностями или ритуальным порядком»³¹⁰. Для доказательства своей позиции трикстер использует художественный жест, имеющий не прагматичное ядро, а эпатаж. Бахтин при описании трикстеров назвал это формой «непонимания» у читателей, что также можно обозначить остранением, то есть «вывод вещи из автоматического восприятия»³¹¹. Именно при помощи остранения трикстер способен указать на сакральную сущность мира читателю, связь с которой и отличает его от обычного жулика.

В XX веке интерес к образу трикстера вновь возрождается, и он становится популярным в массовой культуре. Причиной этого американский этнограф Ю. Слезкин называет меркурианство³¹² от имени древнеримского бога Меркурия – главного трикстера в римской мифологии (он же Гермес в древнегреческом пантеоне богов). Под этим понятием Слезкин понимает внутреннюю необходимость общества в тех, кто бы предлагал не товар, а свои умения. Изучая современное общество, Слезкин объясняет эту необходимость модернизацией рыночных отношений, когда нужен манипулятор – актер, коммерсант, ремесленник или же посредник. Именно их таланты и знания востребованы в том обществе, где фактически уже все из товаров есть.

³¹⁰ Turner Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. - Chicago: Aldine Publ., 1969. - P. 95.

³¹¹ Шкловский В. Б. *О теории прозы*. М., 1983. С. 9–25.

³¹² Слезкин Ю. *Эра Меркурия: евреи в современном мире* / Пер. с англ. С.Б. Ильина. - Москва: НЛО, 2005. – 544 с.

Подобное отношение можно проследить в литературе периода постмодернизма, когда Ролан Барт провозгласил, что автор мертв, ничего нового создать нельзя. Однако благодаря введению в привычный сюжет трикстера можно получить новый взгляд на привычные вещи. Так, например, в романе «Жестяной барабан»³¹³ Г. Грасс ввел в качестве главного героя мальчика Оскара Мацерата, отказывающегося расти из-за его отвращения к миру взрослых, а именно к обществу во время становления гитлеровской Германии. Художественным жестом героя-трикстера становится не только его отказ расти, но и возможность своим криком разбивать стекла – единственное действие, с помощью которого он может бороться. Вместе со звуком барабанной дроби он привносит хаос в окружающий мир, однако читатель через «смех, застревающий в горле» понимает, что какофония звуков – это отражение этого мира. Г. Грасс передает собственное отношение к описываемой эпохе, которая предстает в романе в карнавальных костюмах и масках.

Не только фашистское общество можно трактовать в пародийно-фарсовом ключе. XX век характеризовался господством идей тоталитаризма, что породило замкнутые социумы, не имеющие выход для раскрытия индивидуального «я». По мнению немецкого философа П. Слотердайка, такая модель общества рождается на почве избыточного цинизма³¹⁴. Перенасыщение рождает в нем трикстеров, которые становятся своеобразными клапанами, пропускающие «свежий воздух» свободы и ослабляющие гнетущее положение: «Пикаро живет за счет комичности неудачи. Он мочится на столпы власти, расшатывает их, но вместе с тем знает, что ни разрушить святилище, ни опрокинуть трон он не в силах. Но стоит моему пикаро проплестись мимо, как возвышенное обнаруживает свой довольно-таки жалкий вид, а трон начинает немножко качаться. Свой юмор плут извлекает из отчаяния»³¹⁵.

³¹³ Грасс Г. Жестяной барабан. – Москва: Рипол-Классик, 2018. – 639 с.

³¹⁴ Слотердаик П. Критика цинического разума. – Москва: АСТ, 2009. - С. 16

³¹⁵ Грасс Г. Продолжение следует (Нобелевская речь) // Иностранная литература (№5), 2000. URL: <https://noblit.ru/node/1025> (дата обращения: 20.12.2023)

Различные литературные, театральные и киноперсонажи воплощают собой те или иные черты характера трикстера, а деятели культуры превращаются в культурных персонажей, у которых трикстерство является стилем художественного поведения. К ним можно отнести Энди Уорхола, Сальвадора Дали, Марселя Дюшана и других. Одним из таких культурных персонажей стал Ромен Гари, французский писатель XX века, превративший собственную жизнь в увлекательные приключения трикстера в романе «Обещание на рассвете»: «Это камуфляж невротического меня, я - еврей, или я - элита, которой угрожают, или я выше интеллекта и все же не в состоянии раскрыть во всеобщем смысле его полное отсутствие, перевод, который никогда не признается, так же, как если бы рабочий до профсоюзов и забастовки возводил свою ситуацию в "человеческое состояние"»³¹⁶.

В русскоязычной культуре подобной фигурой становится Макс Фрай. Выворачивая наизнанку привычный мир, его образ заставляет по-новому взглянуть на привычные вещи, что созвучно с идеей карнавализации М. Бахтина. Карнавализация – идея об «инверсии двоичных противопоставлений»³¹⁷, то есть переворачивание смысла бинарных оппозиций. Появившись на литературном горизонте в девяностых годах, Макс Фрай быстро привлек к себе внимание, в первую очередь, благодаря игре с читателями – кто же на самом деле скрывается за псевдонимом.

3.1.2 Кто такой Макс Фрай?

С.Ю. Мартынчик и И.В. Стёпин называли себя не иначе как иллюстраторами, претворяя изначальную идею о создании вымышленного мира в жизнь при помощи пластилина. Их пластилиновый проект «Мир Хомана» (Рис. 8) стал прототипом вторичного мира, который позже заселили персонажи: «В нашем случае - сначала было слово. В силу технических причин визуальный ряд у нас

³¹⁶Gary R. Pour Sganarelle // Pour Sganarelle : un essai. – French&European Pubns, 1965. – P. 475.

³¹⁷ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – С. 126

всегда отстаёт от вербального: на день, на месяц, на годы. Поэтому мы просто иллюстраторы»³¹⁸. В своем искусстве придерживались принципов «одесского концептуализма», показывая абсурдность окружающей реальности: «Заимствуя язык наивного искусства... и обратившись к истории человечества, они создали персональную мифологию, представив исторические события в своей собственной трактовке. Эти работы — реакция на официальную историю и застывшие установки»³¹⁹.



Рисунок 8³²⁰

Интересный факт: ни в одном из интервью Мартынчик не указывала на «общую» фамилию с канадским филологом Нортропом Фраем, чьи труды о мифологической и архетипической интерпретации повлияли на культуру второй половины XX века.

³¹⁸Фрай М. Про это. URL: <http://max-frei.net/author/> (дата обращения: 20.05.2022).

³¹⁹Олих И. «EnfantTerrible»: грандиозная выставка одесских концептуалистов в Киевском Национальном художественном музее. URL: https://artchive.ru/news/1085-Enfant_Terrible_grandioznaja_vystavka_odesskikh_kontseptualistov_v_Kievskom_Natsionalnom_khudozhestvennom_muzeje (дата обращения: 09.03.2021).

³²⁰ И. Степин, С. Мартынчик. Два острова. Нач. 1990-х. Пластлин, фанера. Собственность И. Зильберштейна.

Изначально под литературным псевдонимом скрывались сразу два человека. Это было обусловлено тем, что именно Игорь Стёпин иллюстрировал мир, в котором происходили дальнейшие события, и придумывал имена и названия, а Светлана Мартынчик уже описывала сюжетную составляющую и прорабатывала систему персонажей. При этом стоит отметить, что долгое время никто из читателей не знал, кто скрывается под именем Макса Фрая, выдумывая истории о литературных рабах. Как итог всех слухов появился некий абсурдный образ голубоглазого африканского мужчины, истинного «литературного негра» (Рис. 9), который идеально вписался в созданный авторами миф о сэре Максе.



Рисунок 9

Идея создания псевдонима, как раскрывает Мартынчик в книге «Энциклопедия мифов. Подлинная история Макса Фрая, автора и персонажа», была изначально языковой игрой, построенной по аналогии с фразой «alcohol frei» (нем.), то есть «без алкоголя»³²¹. Таким образом, литературный псевдоним можно трактовать как «без Макса» несмотря на то, что все истории, на первый взгляд, повествуются от его лица. Сами авторы указывают на свое существование как на нечто, что требует постоянного подтверждения: «Мы иллюстраторы собственных мифов. Но тот, кто создает миф, сам живет в мифе. В каком-то смысле нас нет. По этой причине для нас очень важно тщательно собирать и документировать доказательства собственного существования. Нескромное обаяние пластилиновых

³²¹ Фрай М. Энциклопедия мифов. Подлинная история Макса Фрая, автора и персонажа. М.: Амфора, 2014. - С.95.

ландшафтов — это уловка, с помощью которой мы пытаемся заставить вас обратить внимание на эти доказательства, прочитать наши бесконечные “досье” на собственные создания и на самих себя. Обилие текстов, нагромождаемых нами на неосязаемую плоть мифа, заставляло всех исследователей искать корни нашего творчества в литературе. Это близко, но не “в яблочко”»³²².

Одновременно с этим подобное сочетание в имени можно дословно перевести как «максимально свободно» («*max frei*»), что также позволяет проследить языковую игру авторов³²³. Все это создает перед читателем определенную абсурдную картину действительности, когда каждый элемент, который можно предвосхитить в своем понимании, разрушается посредством игрового характера текста. Таким образом, можно предположить, что в основе образа Макса Фрая лежит прием карнавализации, который травестирует и деконструирует привычное понимание функций автора.

Деконструкция лежит в основе всего творчества Макса Фрая. Несмотря на формальные признаки классического фэнтезийного произведения, Мартыничук указывала на ошибку в подобной интерпретации: «В худшем случае, я эту самую «*fantasy*» весьма злобно пародирую; в лучшем — разрушаю жанр изнутри. Довольно успешно, как мне кажется»³²⁴.

Деконструкция - философское понятие, предложенное М. Хайдеггером (изначально «деструкция»³²⁵) и теоретически обоснованное Ж. Деррида в труде «О грамματοлогии» (1967)³²⁶. В последней четверти 20 в. идеи деконструкции были востребованы различными сферами гуманитарного знания – философией, искусствоведением, историей, политологией, социологией; получили они развитие и в теологии.

³²²Фрай М. Про это. URL: <http://max-frei.net/author/> (дата обращения: 20.05.2022).

³²³ Захарова М.В. Языковая игра как факт современного этапа развития русского литературного языка // Знамя, номер 5, 2006. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2006/5/yazykovaya-igra-kak-fakt-sovremennogo-etapa-razvitiya-russkogo-literaturnogo-yazyka.html> (дата обращения: 27.09.2021).

³²⁴Аренгауз Е. Золотой сон человечества, 2000. URL: <http://www.rusf.ru/ao/2000/maxfrei.htm> (дата обращения: 23.04.2021).

³²⁵ Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер; Пер. с нем. В.В. Бибихина. — Харьков: «Фолио», 2003. — 503 с.

³²⁶ Деррида Ж. О грамματοлогии. *Delagrammatologie*. М.: Admarginem, 2000. - 512 с.

Деконструкция – это не критика, не анализ и не метод, но художественная транскрипция философии на основе данных гуманитарных наук, искусства и эстетики, метафорическая этимология философских понятий: своего рода структурный психоанализ философского языка, симультанная деструкция и реконструкция, разборка и сборка³²⁷.

В контексте творчества Макса Фрая главным элементом, в основе которого лежит принцип деконструкции, является образ Макса, ведь, как уже указывалось выше, его нет. Подобная интерпретация касается не только образа автора, но и главного героя цикла. И если с позицией автора все понятно – писателя с таким именем не существует, то с литературным персонажем все гораздо сложнее. Первые отсылки к не-существованию сэра Макса даются в первой повести «Дебют ЕХО». Если рассматривать все повествование единым мифом о главном герое, то можно отметить следующую цитату: «Это — миф, сэр Макс. То, чего нет»³²⁸, - произнесенную сэром Джуффином Халли, персонажем повестей, который привел Макса в мир ЕХО. И если в начале приключений Тайного сысканого агентства – места работы главного героя - эта фраза не производит должного впечатления, указывая на причину очередного расследования, то в конце она приобретает символический характер. «Лабиринт Мёнина» - последний том первого цикла «Лабиринты ЕХО». Интерес представляет уже заголовок. Лабиринт – образ-метафора постмодернизма: «Согласно Борхесу, такое "книгохранилище" — это Л., или Система, архитектоника которой обуславливается собственными правилами - законами предопределения, высшего порядка, провидения»³²⁹. Одновременно с этим Умберто Эко развивает данную идею в романе «Имя розы», когда вставляет эпизод с горящей библиотекой, тем самым создавая «метафору метафоры». Перекликаясь с изначальным античным образом Лабиринта Минотавра, где любой выбор приводит зашедших к чудовищу, лабиринт является загадкой, которую в теории Эко невозможно

³²⁷Деконструкция / Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Предс. научно-ред. совета В.С. Степин. — М.: Мысль, 2000—2001. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH4b339ad17a317e0a5fb64b> (дата обращения: 07.07.2020).

³²⁸Фрай М. Чужак / Макс Фрай. М.: АСТ, 2022. – С. 101.

³²⁹Грицанов А. Постмодернизм: Энциклопедия. Минск: Книжный дом, 2001. - 1040 с.

постичь изнутри - как это делает Тесей и убивает Минотавра – но извне. Тем самым лабиринт предстает в форме ризомы, корневища, имея бесконечное, пересекающееся друг с другом количество ответвлений, где «каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична»³³⁰.

Мартыничик знакома с творчеством Борхеса, более того, в части «2 * 2 = 4 цикла» произведения «Книга для таких, как я» Макс Фрай даже полемизирует с его точкой зрения на литературу по поводу типичных сюжетов. Причем интересно отметить то, что сам публицистический труд представляет собой сборник разных, не связанных между собой текстов, которые были созданы в разное время, будь то наработки для рубрики Газеты.ру под названием «MachtFrei», или же последние абзацы несуществующих текстов из проекта «Идеальный роман». Таким образом, можно предположить, что автору «Лабиринтов ЕХО» не чуждо восприятие именно постмодернистской литературной традиции.

Мёнин – корейский титул в азиатской игре го, переводится как «мудрый». Японская игра «и-го», она же китайская «вэйци» и корейская «падук» - логическая настольная игра. Таким образом, название «Лабиринт Мёнина» можно трактовать как «лабиринт мудрого». В действительности по сюжету существует некий лабиринт, созданный легендарный королем Мёнином, представляющий собой обрывки разных миров. Главному герою предстоит отыскать пропавшего там короля Гурига VIII. Одновременно с этим таинственный Мёнин действительно появляется на страницах произведения, рассказывая сэру Максусу о своем предназначении. Весь мир, частью которого является город ЕХО, существует благодаря Вершителю – могущественному магу, чье волшебство питает жизнь. Следующим Вершителем должен стать сэр Макс – *его для этого придумали*:

«...Сейчас вы скажете, что в договоре с Мёнином был еще один немаловажный пункт: вы обязались прислать ему сменщика, правильно? И для этой роли выбрали меня. Подобрали практически на помойке, в каком-то

³³⁰Эко У. Заметки на полях «Имени розы». М.: Лабиринт, 2008. - С. 45.

завалившем мирке, совершенно не пригодном для комфортного существования. Обучили разным полезным вещам, заодно и воспитали — не так блестяще, как воспитывают наследных принцев, но тоже, смею надеяться, неплохо. Проверили в деле, заодно познакомили с экспертами из числа древних Магистров, эксперты мою кандидатуру одобрили, верно? Я провел в Echo вполне достаточно времени, чтобы полюбить этот город, и весь Мир заодно. Я даже успел стать вполне легендарной личностью: Мантия Смерти, несколько громких дел и бойкие перья газетчиков немало этому способствовали... Что ж, все очень точно рассчитано, теперь я могу сидеть в Тихом Городе и выть от тоски, а Мир будет держаться на моем протяжном вое, как на плечах Атланта. Самое смешное, что я даже возмущаться не стану. Вы кругом правы, Джуффин. Ваш Мир великолепен, его следует сохранить любой ценой, а моя жизнь — не такая уж высокая цена. Откровенно говоря, если бы не знакомство с вами, она бы вообще ничего не стоила, поэтому все справедливо. Остается задать только один вопрос: а мне пришлют сменщика? И если да, то когда? Через сколько тысяч лет? Или мне даже это не светит?

— Все не так просто, Макс, — неохотно сказал Джуффин. — Я не подбирал тебя ни на каких помойках, я тебя выдумал.

— Как это может быть? — растерянно спросил я. — Как можно выдумать живого человека? Я ведь живой... Или нет?

— Куда более живой, чем большинство людей, появившихся на свет традиционным способом, можешь не сомневаться, — усмехнулся Джуффин. — Это я тебе говорю на правах создателя. Честно говоря, до сих пор не понимаю, как мне это удалось. Порой я думаю, что активной стороной был ты, а не я: ты так хотел существовать, что заставил меня придумать юного Вершителя по имени Макс, который однажды должен прийти на смену усталому Вершителю по имени Мёнин»³³¹.

С. Мартыничик так объясняла подобный сюжетный поворот: «Ну и, кроме всего, у меня с самого начала была такая маниакальная вполне идея: чтобы

³³¹ Фрай М. Лабиринт Мёнина. М.: Амфора, 2006. - С. 310.

центральный персонаж в финале узнал, что его выдумали. Мне это казалось забавным: человек, достигший головокружительных вершин карьеры фэнтезийного персонажа, вдруг узнает, что его удачливость, могущество и прочие достоинства — следствие того, что он — выдуманный персонаж. Что только у них, у выдуманных, так просто все бывает. Мне было неизвестно тогда, сможет ли выжить эта замечательная личность после такой деконструкции. Время показало, что Макс не только выжил, деконструкция явно пошла ему на пользу»³³².

Следуя идее абсурдности мира, сэр Макс, узнав о своем положении, по такому же принципу, как создали его, создает новые города в пределах Соединенного Королевства, продолжив свои приключения в следующих циклах — «Мой Рагнарёк», «Хроники ЕХО» и «Сновидения ЕХО».

Сопоставляя данную идею с теорией У. Эко, можно предположить, что фэнтезийный герой смог разрешить «лабиринт» как раз-таки извне, преодолев все трудности не с помощью таланта, ума или упорства, но выхода за привычные рамки, подобно трикстеру.

В этом контексте все название первого цикла «Лабиринты ЕХО» приобретает особое значение. Это не просто некие загадки внутри столицы Соединенного Королевства, которые должны раскрыть сотрудники Тайного сысканого агентства, но сама форма построения вторичного мира, созданного на страницах произведений. Та самая ризома Эко, которую строит как Макс Фрай, автор циклов, так и сэр Макс — волшебник мира ЕХО.

Таким образом, творчество Макса Фрая можно определить как пример метапрозы.

Метапроза — это литературное произведение, важнейшим предметом которого является сам процесс его разворачивания, исследование природы литературного текста³³³. Характерной особенностью метапрозы является образ

³³²Шелли М. Технология Макса Фрая (интервью со Светланой Мартыничик), 2002. URL: <https://fuga.ru/articles/2002/05/frei.htm> (дата обращения: 02.11.2021).

³³³RüdigerImhof. Contemporary metafiction: A poetological study of metafiction in English since 1939. — Winter (Heidelberg), 1986. P. 30.

персонажа-писателя, который чаще всего является двойником автора. Его присутствие позволяет выстроить структуру произведения как «текст в тексте» через комментарии³³⁴. Так, например, сэр Макс постоянно дает пояснения происходящим событиям, а внешность персонажей передает через ассоциации с зарубежными знаменитостями.

Все это позволяет рассматривать миф о Максе Фрае как текст в теории постмодернизма. Способность главного героя создавать по своей воле новые пространства внутри вторичного мира коррелирует с концепцией Жака Деррида «мир как текст», когда текст, представляющий собой систему знаков, возникает «в разворачивании и во взаимодействии разнородных семиотических пространств и структур»³³⁵. По мнению философа, «текст олицетворяет собой не знаки, а смыслы и значения, которые могут восприниматься читателем по-разному в зависимости от его психоаналитического склада ума. Тем самым, становится верным утверждение о том, что произведение становится текстом только в процессе чтения и интерпретации. Так можно говорить о появлении «второй реальности», в которой отражается представление людей о действительности, зачастую имеющие свои привнесения и отличающиеся от замысла автора»³³⁶.

При этом, рассматривая творчество Макса Фрая, можно отметить, что автор намеренно использует представления людей о действительности как определенные стереотипы, благодаря которым у читателей проявляется интерес к произведениям. Из-за этого намеренно сниженного тона повествования многие упрекали Мартыничик, видя в подобном стилевом решении лишь попытку угодить массовому читателю: «...критики снисходительно объясняли популярность книг Фрая умением автора угодить невзыскательному вкусу и базовым потребностям массового читателя...»³³⁷. Так, например, многие выделяют для себя

³³⁴ Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. — Екатеринбург, 1997. — С. 46-47.

³³⁵ Керимов Т.Х. Интертекстуальность // Современный философский словарь. М., Бишкек, Екатеринбург, 1996. — С. 228.

³³⁶ Деррида Ж. Интервью с Жаком Деррида // ArborMundi / Мировое дерево. 1992. Вып.1. — С.73-80.

³³⁷ Орехова, Е. Е. Миф о слове. Макс Фрай / Е. Е. Орехова // Вопросы литературы. — 2020. — № 5. — С. 87-98. — DOI 10.31425/0042-8795-2020-5-87-98. — С.87

юмористические афоризмы, которые, несмотря на мистический контекст, подходят различным бытовым ситуациям:

- Хотел бы я научить тебя вместо: «Ох, как все плохо!» — думать: «Надо же, как интересно!» Но такое отношение к жизни приходит только с опытом.³³⁸
- Добрые приметы следует изобретать самостоятельно. Кого встретил, тот и к удаче. Так и запишем. И запомним. И день проживем соответственно.³³⁹
- Себя надо любить и хвалить. Не поручать же такое ответственное дело чужим людям!³⁴⁰
- Одно из двух: или ты не можешь ничего изменить — и тогда волноваться бесполезно, — или можешь — в этом случае стоит браться за дело, а не тратить свою силу на беспокойство и гнев.³⁴¹
- Пока человек жив, ничего не пропало. Из любой ситуации всегда есть выход, причем не один, а несколько — и кто ты такой, чтобы оказаться первым человеческим существом во Вселенной, попавшим в действительно безвыходную ситуацию?!³⁴²

Художник и литературный критик Е. Аренгауз, рассматривая явление Макса Фрая в литературе, указывал на то, что «Фрай использует очень распространенный прием отождествления читателя с героем. Это ясно и из повествования от первого лица, и из очевидной параллели сэра Макса с Максом Фраем, и из описания переживаний только героя. При том, что окружение героя сделано гораздо более плоско и схематично, чем он сам, "поглаживание" явно проводится именно через это отождествление»³⁴³. Тем самым образ автора и его главного героя являются главным фактором привлечения внимания читателей.

³³⁸Фрай М. Вся правда о нас / Сновидения ЕХО. М.: АСТ, 2015. – С. 56.

³³⁹Фрай М. Одна и та же книга / Фрам. М.: Амфора, 2010. – С. 201.

³⁴⁰Фрай М. Простые волшебные вещи / Лабиринты ЕХО. М.: Амфора, 2009. – С. 23.

³⁴¹Фрай М. Мой Рагнарёк. М.: АСТ, 2015. – С. 64.

³⁴²Фрай М. Гнезда Химер. Хроники Хугайды. М.: Амфора, 2005. – С. 499.

³⁴³Аренгауз Е. Золотой сон человечества, 2000. URL: <http://www.rusf.ru/ao/2000/maxfrei.htm> (дата обращения: 23.04.2021).

Таким образом, можно сделать вывод о том, что сам Макс Фрай – это текст, собранный из различных авторских идей и читательских рецептов:

«Есть Макс Фрай — писатель. Во всяком случае, его имя значится на обложках длинного-предлинного ряда книг, которые если далеко не все читали, то в 1990-е наверняка почти все видели, хотя бы в метро в руках у других. Кроме того, он же автор “Арт-Азбуки” — словаря современного искусства, “Идеального романа” — произведения, составленного из последних абзацев разных книг.

Есть сэр Макс — герой многих книг из этого ряда.

Есть Макс Фрай — критик и обозреватель.

Есть Макс Фрай — читатель, но не профессиональный, как в предыдущей своей ипостаси, а влюбленный и восхищенный, готовый делиться с другими своим восторгом и вызвавшими его произведениями. Он же составитель антологий, сборников современной короткой прозы.

И все-таки: нет Макса Фрая, и имя-то обозначает “без Макса”, как уже много раз говорилось»³⁴⁴.

Все это позволяет сделать вывод о том, что Макс Фрай является концептированным автором - сознанием, «которое опосредовано художественной целостностью, представлено в сложных преломлениях через другие сознания и системах их взаимодействия между собой»³⁴⁵. Скрытое за массовыми клише фэнтезийного канона, это сознание моделирует новую реальность, основой которой является постмодернистская игра. Как вспоминала затем Мартыничик: «Года полтора назад мне пришлось открыть свое авторство. Забавно, что многие читатели до сих пор в это так и не поверили. Что ж, это лишний раз доказывает, что миф состоялся»³⁴⁶.

³⁴⁴ Маркова Д. Проект автоматом // Знамя, номер 10, 2008. URL:<https://magazines.gorky.media/znamia/2008/10/proekt-avtomatom.html> (дата обращения: 05.07.2020)

³⁴⁵Рымарь, Н.Т.; Скобелев, В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности Воронеж: Логос-Траст, 1994 г. – С. 102.

³⁴⁶Черняховская А. Полномочный представитель собственного мифа (интервью с Максом Фраем), 2014. URL:<http://max-frei.net/polnomochnyy-predstavitel/> (дата обращения: 22.03.2021).

3.2 Деконструкция эпического фэнтези как вариант игры с читателем

Рассматривая творчество Макса Фрая как пример русского фэнтези, базирующийся на пародийно-сниженном отношении к западноевропейскому варианту, для начала стоит указать, что имеется в виду под основами западноевропейского варианта. Для этого в качестве канона литературы фэнтези в данном исследовании было проанализировано творчество Джона Рональда Руэла Толкина. При этом сама Мартынчик в одном из интервью отзывалась о его творчестве следующим образом: «Ну, неплохая книжка - одна из многих неплохих книжек, подвернувшихся мне под руку. Она мне вполне понравилась, но не потрясла, разумеется. Меня вообще не так уж легко потрясти печатным текстом. Я крайне редко кричу дурным голосом и хлопаюсь в обморок просто потому, что прочитал хорошую книжку. А что касается Толкиена... Конечно, он шуму наделал! Отчасти шумели просто с голодухи - "Властелин колец" — это же была одна из первых переводных книг такого рода, верно? И далеко не худшая, конечно. Задушевная такая, качественная попса - как бы "для избранных", написанная, я полагаю, безупречным языком профессора Толкиена, и, насколько можно судить, не слишком попорченная переводом»³⁴⁷.

Существуя в русскоязычном литературном пространстве, Мартынчик не могла не познакомиться с творчеством Толкина, которое стало прототипом фэнтезийного жанра, хотя и объясняла близость своего творчества с миром Легендариума следующим образом: «Наша близость к литературным традициям очевидна. Но характер нашей деятельности тождествен не деятельности писателей, а, скорее, деятельности созданных ими персонажей. Это естественно: обитатели одного мифа не могут не быть похожи на обитателей других мифов. Не к Борхесу мы близки, но к его героям: поколения ученых, создававших “Энциклопедию Тлена”, - в каком-то смысле наши “коллеги”. Не Толкиен, а выдуманный им Фродо, силой выброшенный из жизни в миф, похож на нас. Мы

³⁴⁷Восковская Т. Интервью с Максимом Фраем, 1998. URL: <http://frei.hobby.ru/interview.htm> (дата обращения: 01.12.2021).

не те, кто пишет. Подобно нашим пластилиновым персонажам, мы всего лишь тени, пригрезившиеся тому, кто пишет»³⁴⁸. Это перекликается с идеей русского философа А.Ф. Лосева: «Миф должен быть взят как миф, без сведения его на то, что не есть он сам... Не зная, что такое миф сам по себе, не можем говорить и об его жизни в той или другой иноприродной среде. Надо сначала стать на точку зрения самой мифологии, стать самому мифическим субъектом.... Не зная, что такое миф, - как можно с ним бороться или его опровергать, как можно его любить или ненавидеть?»³⁴⁹.

Все это позволяет рассмотреть творчество Макса Фрая в сравнительно-сопоставительном аспекте с творчеством Толкина для выявления характерных особенностей, лежащих в основе принципов построения произведений русского фэнтези.

В эссе «О волшебных сказках» Толкин отмечает следующие признаки волшебной сказки:

1. Позиция автора как создателя вторичного мира.
2. Обоснование фантастического хронотопа – Волшебной страны.
3. Мгновенное овеществление «фантазии».
4. Эвкатастрофа.
5. Выполнение функций волшебной сказки.

Единственным упоминанием позиции Толкина по отношению к тексту стала запись в приложении, где автор указывал на свою роль посредника и переводчика действительно существовавшей истории, записанной Бильбо и Фродо Бэггинсами, «Алая книга Западных пределов», которая по легенде стала основой повести «Хоббит» и «Властелин Колец». Подобный прием позволил ему создать ощущение правдоподобия у читателей, раскрыв главную функцию волшебной сказки: «В пределах этого мира все выдуманное автором есть правда, что вполне согласуется с его законами»³⁵⁰. Следуя этой идее, Толкин намеренно

³⁴⁸Макс Фрай // Книжный клуб «Клуб Семейного Досуга». URL: https://bookclub.ua/ru/read/maks_fry/ (дата обращения: 10.05.2022).

³⁴⁹ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. С. 22.

³⁵⁰ Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках. – 416 с.

дистанцируется от всего повествования, стилизуя все произведения под древние сказания.

То же можно проследить в повестях Макса Фрая: первое издание книги «Лабиринт» (Азбука, 1996) из цикла «Лабиринты ЕХО» предваряет «Предисловие правообладателей», где некий герой по имени Макс передал рукописи Мартынчик и Стёпину. Во время передачи Макс обратил внимание на этикетку напитка с надписью «alcohol frei», отметив, что именно так пишется его фамилия.

Таким образом, прием, введенный Толкиным, имеющий в своей основе задачу добавить правдоподобия в описание действий, получил иную интерпретацию. Предвосхищая истории о подвигах сэра Макса, он намеренно указывает на вымышленную природу всего дальнейшего повествования. Более того, сама ситуация, при которой происходила передача информации, и брошенная с глупой отсылкой на пиво фраза намеренно указывают на пародийное использование идеи Толкина.

Подобное намеренное снижение можно проследить и в принципах построения вторичного мира. С одной стороны, идея написания фэнтезийных произведений у Толкина и Мартынчик имела общее предназначение. Если Толкин начал рассказывать своим детям истории о вымышленном народе в качестве сказок на ночь, то Мартынчик объясняла рождение Макса Фрая следующим образом: «И случился такой период жизни, когда чужие книжки по какой-то причине надоели, а с другой стороны изобрелся свой новый собственный мир, и мир этот — город-герой Ехо и все прилегающие к нему окрестности — они придуманы были все же Игорем, а я ему стала писать и рассказывать сказки про этот мир, и в голову мне не приходило, что будут эти сказки напечатаны. И не потому, что я скромница, я просто себе не представляла технологию как это я, взрослый человек, пойду в издательство и скажу редактору дяденька, напечатайте мои книжки. Я не представляла себя на этом месте. Меня совершенно устраивала

ситуация: есть мир, и про него можно писать сказки для абсолютно родного человека, который этих сказок ждет каждый вечер»³⁵¹.

Однако одновременно с этим общий замысел Толкин можно трактовать как создание огромного мифологического полотна для Великобритании, которое писатель конструировал на протяжении всей своей жизни, внося правки и дискутируя на разные темы со своими поклонниками. В биографии авторства Х. Карпентера указано, что Толкин неоднократно объяснял различные моменты в повествовании в ответах на письма своих поклонников, которые, в свою очередь, относились к произведениям Профессора со всей серьезностью. Так, например, можно обратиться к 115 письму к Катерине Фаррер, которая изъявила желание прочитать «Сильмариллион», некое произведение Толкина, о котором писатель заговорил после издания всей трилогии «Властелин Колец»³⁵².

В противовес подобному отношению к созданию своей мифологии Мартыничик вспоминала: «Первые повестушки, из которых составилась первый том сериала «Лабиринты Echo», писались осенью — зимой 1995 — 1996 года. Чуть ли не единственной причиной появления их на свет стало наличие в доме древнего

³⁵¹ Интервью с Максом Фраем // Эхо Москвы. URL: <https://echo.msk.ru/programs/beseda/18311/> (дата обращения: 10.10.2020).

³⁵² Толкин Дж.Р.Р. Письма. №115.

Дорогая миссис Фаррер!

Извините, что так долго не отвечал; возможно, вы сочли меня неблагодарным, в то время как на самом деле меня несказанно тронуло ваше любезное письмо — и взволновало тоже. Ведь хотя я трудился над этими текстами (выкраивая минутку-другую!) со времен приблизительно 1914 года, никто еще, кроме К. С. Л. и моего Кристофера, не изъявлял желания их прочесть; и все упорно отказываются их публиковать. С тех пор как вы написали, я все свободное время, сколько мог выделить, тратил на то, чтобы выбрать из незаконченной груды вещицы более-менее законченные и читаемые (я имею в виду, разборчиво написанные). Возможно, «краткая история» или «Сильмариллион» покажется вам вполне сносным — хотя на самом деле эти материалы отредактированы едва ли наполовину.

Длинные повести, на основе которых они составлены («Пенголодом») либо не завершены, либо не приведены в соответствие.

- Падение Гондолина
- Лэ о Берене и Лутиэн (в стихах)
- Дети Хурина

Мне крайне жаль (самому), что никак не удастся отыскать «Колец Власти»; этот текст вместе с «Падением Нуменора» является связующим звеном между миром «Сильмариллиона» и «Хоббита». Но основная суть его изложена в главе II «Властелина Колец». Эту книгу, конечно же, было бы куда проще написать, если бы сперва опубликовали «Сильмариллион»!

Так что сегодня в течение дня я занесу вам несколько единственных в своем роде рукописей.

Спасибо за то, что вспоминаете меня в своих молитвах.

Искр. Ваш, РОНАЛЬД ТОЛКИН.

286-го компьютера, который, при всех своих недостатках, оказался неплохой пишущей машинкой»³⁵³.

Намеренное снижение пафоса идеи создания циклов повестей не является личностной чертой характера писательницы, лишь подчеркивает все отношение к собственной работе, а именно как к забаве. Поэтому, если в произведениях Толкина читатель может проследить развитие мира Эа от момента зарождения вплоть до становления IV Эпохи Средиземья, то в мире Ехо все развитие держится на образе Макса Фрая, который по итогу даже разрушает правила вторичного мира.

Магический мир Ехо – это общее название хронотопа первого цикла повестей «Лабиринты ЕХО». При этом полностью представлен как Соединенное Королевство Угуланда, Гугланда, Ландаланда и Уриуланда, а также графств Шимара и Вук, земель Благостного Ордена Семилистника, вольного города Гажин и острова Муримах, о чем читатель узнает из предисловия к первому тому «Чужак». Здесь стоит отметить, что, подобно Волшебной Стране Толкина, Ехо – столицу Соединенного Королевства – невозможно найти ни на одной карте, «потому как Ехо находится не на этой планете. Точнее сказать, не в этом мире»³⁵⁴. Одновременно с этим невозможно указать на то, что мир Ехо является истинным хронотопом волшебной сказки Толкина, поскольку главный герой сэра Макс попадает туда через сон, что противоречит принципу волшебной сказки: «Даже если пересказанное сновидение само по себе во всех отношениях и похоже на волшебную сказку, все повествование в целом, на мой взгляд, никуда не годится, ибо напоминает хорошую картину в перекошенной раме. Нет сомнений, что сновидение связано с Волшебной Страной. Во время сна могут высвободиться необычные силы души. Порою в сновидениях человек ненадолго обретает волшебную способность не только создавать, но и оживлять сказку, расцветивая ее всеми цветами радуги. Бывает, что сон – это волшебная сказка, по своей естественности и мастерству близкая к тем, что рассказывают эльфы, – но только

³⁵³ Шелли М. Технология Макса Фрая (интервью со Светланой Мартынич), 2002. URL: <https://fuga.ru/articles/2002/05/frei.htm> (дата обращения: 02.11.2021).

³⁵⁴ Фрай М. Чужак. – С. 7.

пока сновидение длится. Однако если бодрствующий автор заявляет, что его история – всего лишь сон, значит, он намеренно обманывает ожидания читателя, искони связанные с Волшебной Страной: увидеть исполнение воображаемого чуда, независимо от сознания, его породившего»³⁵⁵.

В противовес этой идее мотив сна в произведениях Фрая играет основополагающую роль: «При прочтении произведений сборника невозможно не обратить внимание на то, какую важную роль в тексте играет онейросфера»³⁵⁶. По мнению российского литературоведа Сафрон Е.А., сон выполняет следующие функции:

- Сон = нападение.

Именно в период сна сознания персонажей наиболее восприимчивы к чужому влиянию и из-за этого не могут дать отпор. При прочтении повести «Путешествие в Кеттари» читатели узнают о том, что сэр Шурф Лонли-Локли, коллега сэра Макса, не спал более двух лет из-за боязни нападения Кибы Аццаха во сне: «В то время меня беспокоило совсем другое: было ясно, что следующий сон окажется последним. Тогда я решил бодрствовать столько, сколько смогу, а потом убить себя, чтобы ускользнуть от мести мертвых Магистров... Мне удалось прожить без сна около двух лет»³⁵⁷. Более того, персонажа могут убить, чего опасался сэр Джуффин в первой повести «Дебют в ЕХО», предложив главному герою проследить за его сном и разбудить в случае опасности.

- Сон = созидание.

В той же повести «Путешествие в Кеттари» сэр Макс впервые смог при помощи магии создать новый город, который изначально видел в своих снах:

— Что это, Макс? — изумленно спросил Лонли-Локли. Впереди виднелась посадочная площадка канатной дороги, а еще дальше — хрупкие башенки моего города в горах, белый кирпичный домик на окраине с беспокойным флюгером-попугаем... Я весело посмотрел на своего спутника.

³⁵⁵ Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках. С.127.

³⁵⁶ Сафрон Е.А. Онейросфера как элемент поэтики повестей М. Фрая (на примере сборника «Чужак») // Новый филологический вестник. 2018. №2 (45). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/oneirosfera-kak-element-poetiki-rovestey-m-fraja-na-primere-sbornika-chuzhak> (дата обращения: 23.05.2022).

³⁵⁷ Фрай М. Чужак. С. 458.

— Не узнаешь? Ты здесь был не так давно, между прочим!

— Город из твоего сна?

— Ага. И из твоего тоже... теперь по крайней мере. Пошли, покатаемся³⁵⁸.

Из дальнейших пояснений Джуффина можно узнать, что подобным уровнем магии овладеть достаточно сложно, но вполне реально. Магов с такими способностями в мире Ехо назывались создателями Миров.

- Сон = инициация.

Исходя из теории Сафрон Е.А., корреляция «сон – инициация» имеет два возможных пути развития: революционный и эволюционный. Путь развития сэра Макса, когда его наставник Джуффин Халли обучает языку, обычаям и местным традициям во сне, рассматривается как эволюционный, поскольку не идет вразрез с общепринятыми магическими нормами мира Ехо, а сам сэр Макс после такого обучения чувствует себя в порядке. В противовес его пути развития описывается эпизод из жизни Лонли-Локли, который в юности пошел против своего родного Ордена Дырявой Чаши, чтобы заполучить всю их силу. При этом молодой человек абсолютно не знал, как с ней управиться, из-за чего совершил огромную ошибку, удив Кибу Аццаха. В итоге Лонли-Локли пришлось отказаться ото сна на два года, чтобы враг не смог его отыскать и напасть, пока сэр Джуффин не нашел альтернативное решение проблемы.

Стоит отметить, что характерной особенностью использования мотива сна на страницах произведений является обращение жителей мира Ехо по отношению друг к другу: «Вижу тебя, как наяву!». Такая форма приветствия указывает не просто на магическую природу всех жителей, но и позволяет предположить об онирической³⁵⁹ основе всего вторичного мира.

При всем этом в остальных пунктах, разработанных Толкиным, таких расхождений нет. Силой «овеществлять порождения фантазии» обладает не

³⁵⁸ Там же. С. 539.

³⁵⁹ Некоторые исследователи используют термин «онейрический», ориентируясь на Эразмову традицию произношения греческих слов, тогда как вариант «онирический», используемый, в частности, Н.Г.Шарапенковой, ориентирован на Рейхлиново произношение, где дифтонг ei (эи) передается звуком [и].

только Макс Фрай как автор произведений, но и сэр Макс, способный доставать предметы из других миров, например, его любимые сигареты и кофе.

Главным сходством при создании вторичных фэнтезийных миров является образ сосредоточия силы – некий центр, в котором происходит все действие. Для мира Толкина подобным центром представляется Средиземье, в то время как у Макса Фрая город Ехо, что «был построен в Сердце Мира»³⁶⁰: «Считается, что за пределами Сердца Мира могущественные маги теряют значительную часть своей силы и уже не могут приблизить пресловутый “конец света”»³⁶¹.

Обоснование волшебства во вторичном мире Макс Фрай использует в том же ключе, что и Рональд Толкин. Если родоначальник фэнтезийной литературы в качестве примера описывал присутствие в волшебных произведениях дракона – некоего существа, на котором явственно прослеживается тавро Волшебной Страны, то у Макса Фрая подобным проявлением волшебства является сам главный герой: «Сэр Джуффин, впрочем, утверждает, что мое главное достоинство – это принадлежность к миру чудесного, а вовсе не способность с ним управляться»³⁶².

Всё это позволяет читателям полностью погрузиться в истории о волшебных существах, которые рождаются в их воображении и приобретают достоверные очертания. В своем эссе Толкин определяет подобное отношение к вымыслу как «вторичная вера»³⁶³. В мире Соединенного Королевства Макс Фрай расширяет границы этой веры, доводя до абсурда, когда любое действие в пределах его произведений становится реальным, если этого захотеть. На этом базируется выполнение функций волшебной сказки, которые Толкин обосновал следующим образом:

1. Восстановление душевного равновесия.
2. Бегство от действительности.
3. Счастливый финал, выраженный в эвкатастрофе.

³⁶⁰ Фрай М. Чужак. – С. 7.

³⁶¹ Там же. С. 10.

³⁶² Там же. С. 15.

³⁶³ Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках. 416 с.

Все три функции обращены к личности Макса Фрая, который одновременно отождествляется в читательском сознании либо с ближайшим окружением, либо с самим собой через бытовые проблемы, речевые клише и комические характеристики личности, которые переданы не в уничижительном смысле, а с юмором. Благодаря подобному отношению к персонажу и, как следствие, к себе достигается душевное равновесие. Потому и внезапно обретенные магические способности, а также популярность среди жителей Ехо читатель подсознательно может перенести на себя, тем самым перемещаясь в другую действительность вслед за сэром Максом: по законам вторичного мира Мартынчик, «чем неудачливей герой в реальной жизни, тем успешнее он становится в фантастическом городе»³⁶⁴. И, наконец, эвкатастрофой, тем самым счастливым поворотом в сюжете, когда «на глазах выступают слезы»³⁶⁵, становится эпизод, когда по своему желанию сэр Макс возвращается в свой любимый город Ехо, несмотря на все заповеди создателей Миров. Своим решением он разрушает все законы логики мира Ехо и при этом создает самую прочную основу для его существования. По сюжету герой отправляется в Тихий город – место существования Вершителя, создания, что может поддерживать огромную вселенную – Мир Стержня, частью которого является и мир Ехо, и мир Хомана, и реальный мир простых людей. Для поддержания требовалась истинная привязанность Вершителя, который бы тосковал по всему миру и стремился туда вернуться. И сэр Макс придумал гениальное решение для этой проблемы: он вернулся в мир обычных людей, записал все свои воспоминания о мире Ехо, чтобы в дальнейшем читатели полюбили этот город так же сильно, как он сам: «Джуффин просил меня передать тебе, что ты свободен от всех предыдущих обязательств. Если захочешь, можешь навеститься к нему в гости. Можешь даже остаться, если тебе снова понравится в Ехо. Наш Мир уже тверд и надежен, насколько вообще может быть надежной такая зыбкая штука, как любой

³⁶⁴Сафрон Е.А. Онейросфера как элемент поэтики повестей М. Фрая (на примере сборника «Чужак») // Новый филологический вестник. 2018. №2 (45). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/oneyrosfera-kak-element-poetiki-rovestey-m-fraja-na-primere-sbornika-chuzhak> (дата обращения: 23.05.2022).

³⁶⁵Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках. – 416 с.

обитаемый мир. Джуффин знает, что ты для этого сделал. Он восхищен. Говорит, что недооценил тебя, твоих земляков и возможности литературы как таковой»³⁶⁶. Благодаря изданию всех повестей и обретению популярности главный герой смог вернуться в Ехо и продолжить свои приключения, описанные в последующих циклах.

Все это позволяет сделать вывод о том, что творчество Макса Фрая представляет собой пример мениппеи в массовой фэнтезийной литературе. Благодаря амбивалентному характеру цикл повестей «Лабиринты ЕХО» является оригинальным произведением, чье значение раскрывается через деконструкцию классического варианта фэнтези и игру с читательским сознанием. В этой связи интересным представляется отрывок из интервью с Максом Фраем 1998 года: «Сложная игра. Литературоведам предстоит поломать копья, разгадывая эту головоломку - одну из многих головоломок, то и дело подстерегающих читателя в ваших книгах. // Да ну, какие там литературоведы! Фэнтези традиционно считается несерьезным жанром. Pulp fiction... Впрочем, меня это совершенно устраивает. Не люблю, когда меня принимают всерьез: это влечет за собой определенные обязательства, без которых моя жизнь кажется мне несколько более привлекательной... Да и как можно принимать всерьез человека, путанные воспоминания [*воспоминания Макса Фрая о жизни в Ехо – Ж.Ж.*] которого можно опубликовать только под видом очередного эксперимента в жанре фэнтези...»³⁶⁷.

3.3 Игровое начало в творчестве Макса Фрая

Изначальная позиция фэнтези как игры в мифологию преломляется на русской почве, более превращаясь в игру с мифологией. Подобное отношение к литературе можно проследить в творчестве Макса Фрая. Российский

³⁶⁶ Фрай М. Лабиринт Мёнина. - С. 353.

³⁶⁷ Восковская Т. Интервью с Максимом Фраем, 1998. URL: <http://frei.hobby.ru/interview.htm> (дата обращения: 01.12.2021).

литературный критик А. Башкатова указывает на следующие уровни игры в тексте Фрая³⁶⁸:

1. Авторское «Я»: «... сэр Макс – Макс Фрай, персонаж и автор, критик и читатель. Рыба, ихтиолог, Ихтиандр и даже фантаст Беляев в одном лице»³⁶⁹.

2. Аллюзийная игра с писательским материалом. По мнению Родионовой Е.В.³⁷⁰, интертекстуальные связи в произведениях Макса Фрая создаются через:

- цитаты (с атрибуцией и без атрибуции) в составе текста.

Что ж, милый Макс, теперь, когда мы представлены, «пришло время потолковать о многих вещах: о башмаках, о кораблях, о сургучных печатях, о капусте и о королях».

*Я невольно рассмеялся, узнав цитату.*³⁷¹

- аллюзии.

Введение типичной лексики человека конца XX – начала XXI веков в телепатический способ общения, создавая тем самым аллюзию на связь через рацию:

«Буду через час. Отбой».

«Что-что?» — не понял Джуффин.

«Отбой. Это значит: все, конец связи».

*«Отбой!» — с удовольствием повторил он.*³⁷²

- пересказ чужого текста, включенный в новое произведение.

— Это была не случайная ошибка, сэр Шурф. Просто я вспомнил одного грозного бога, чье имя созвучно с вашей фамилией. Не обижайтесь, дружище.

— Никогда не слышал о боге по имени Локи, — удивленно признался он. — Ему поклоняются ваши соплеменники?

³⁶⁸ Башкатова А. Играй как Фрай // Октябрь, №10, 2010. URL:<https://magazines.gorky.media/october/2010/12/igraj-kak-fraj.html> (дата обращения: 23.05.2022).

³⁶⁹ Маркова Д. Проект автоматом.

³⁷⁰ Родионова Е.В.Интертекст повестей Макса Фрая // Сборник научных трудов по итогам международной научной конференции, посвященной памяти д.ф.н., профессора Войловой К.А. М.: МГОУ, 2017. – С. 245-249.

³⁷¹ Фрай М. Лабиринт Мёнина. С. 326.

³⁷² Фрай М. Чужак. С. 112.

— По крайней мере, некоторые, — я и бровью не повел. — У нас, в Пустых Землях, знаете ли, многобожие. Всяк верит во что горазд, каждый второй кочевник — сам себе великий жрец, а некоторые ребята, вроде меня, и вовсе ни во что не верят, зато интересуются всем понемножку...

— Это ведь не тайное знание? — с надеждой спросил Лонли-Локли. — И вы можете мне поведать...

— Могу, — обреченно кивнул я. — Вам — все что угодно.

Следующие полтора часа я потратил на то, чтобы за холодными остатками отличной тюремной камры подробно изложить сэру Лонли-Локли скандинавскую мифологию, выдавая ее за легенды Пустых Земель.³⁷³

- пародирование другого текста.

Пародия на средневековые летописи:

В Смутные Времена Орден Зеленых Лун пал одним из первых, поскольку принадлежал к числу основных соперников Ордена Семилистника. Большинство послушников, адептов и Магистров были убиты. Великий Магистр МенерГюсот покончил с собой во дворе горящей резиденции Ордена в 233 день 3183 года Эпохи Орденов, за пять лет до наступления Эпохи Кодекса. Известно девятнадцать посвященных, оставшихся в живых. Все они, согласно информации Ордена Семилистника, сразу же покинули Соединенное Королевство. Информация о деятельности каждого из них находится в Большом Архиве и пополняется по мере поступления сведений.

Собственность покойного Менера Гюсота, в том числе и дом на улице Старых Монеток, отошла к Королю. По высочайшему приказу дом был продан сэру Генеладу Ену, первому поставщику Двора в 8 году Эпохи Кодекса. В 10 году сэр Генелад Ен скончался, и во владение домом вступил сэр Толакан Ен, Главный Советник Канцелярии Довольствия, единственный сын и наследник покойного. Владения пустовали, пока в 54 году семья Ен не переехала туда из своих загородных владений. В 55 году сэр Толакан Ен оставил службу в Канцелярии Довольствия. С тех пор они живут уединенно, держат только проходящих слуг.

³⁷³ Там же. С. 179.

*Общественное мнение объясняет такой образ жизни чрезмерной скупостью, что порой случается с очень богатыми людьми...*³⁷⁴

- точечные цитаты – имена литературных персонажей других произведений или мифологических героев, включенных в текст.

— *...У тебя на родине рассказывают легенды о таких великанах, я ничего не перепутал?*

— *Не о множестве великанов, а об одном титане по имени **Атлант**, — машинально поправил я.*³⁷⁵

- «обнажение» жанровой связи рассматриваемого произведения с текстом.

По сюжету сэр Макс становится Ночным лицом господина Почтеннейшего Начальника Тайного Сыска. Каждая повесть рассказывает одну историю из жизни работников сысканого агентства, что позволяет говорить о связи произведений Макса Фрая с жанром детектива.

3. Игра с читателем: «Читателю предлагается раскраска, которую тот сам расцвечивает своими эмоциями. Фрай выманивает из читателя сокровенное, а это не так-то сложно сделать, ведь, как правило, самое сокровенное у всех одинаково. Фрай лелеет это сокровенное, играет на нем. И выигрывает»³⁷⁶.

Отдельно исследователь выделяет вариант игры как «игры во спасение». Под ней Башкатова понимает спасение персонажей внутри самого произведения, когда по воле судьбы они случайным образом обретают свое счастье. В качестве примера подобного раскрытия игрового характера - который одновременно можно интерпретировать сразу и как игру-действие и как игру-случай – приводится сборник новелл «Большая Телега», который начинается следующим образом:

«В один прекрасный день зимой 2008 года мы аккуратно перерисовали на кальку созвездие Большой Медведицы и наложили этот рисунок на карту Европы... Это был вдохновенный, спонтанный жест – я хочу сказать, мы не целились, не подглядывали и не передвигали картинку после того, как увидели

³⁷⁴ Там же. С. 117.

³⁷⁵ Фрай М. Лабиринт Мёнина. – С. 309.

³⁷⁶ Башкатова А. Играй как Фрай.

результат. Словом, целиком доверились судьбе, чье присутствие в тот момент было столь явным, вещественным и весомым, хоть кофе ей предлагай, и мы, конечно, предложили. Пока судьба пила кофе (без сахара и сливок), мы, стараясь соблюдать предельную точность, отметили на карте европейские города, с которыми совпали звезды Большой Медведицы... Задействовали все двадцать три звезды, присутствовавшие на нашей схеме... После того как мы закончили возню с картами, дело было за малым – объездить все отмеченные города и записать там истории, которые они (города) пожелают нам рассказать...»³⁷⁷.

Таким образом, внутри своего произведения Макс Фрай начинает определенную игру в случай, игру с судьбой, где персонажи обязательно остаются в выигрыше. Судьбоносный характер будущих приключений героев раскрывается уже в заголовке, создавая тем самым определенный горизонт ожиданий. «Большая Телега» - языковая игра, каламбур, включающий в себя сразу и название созвездия Большой Медведицы в Древнем Вавилоне – «Грузовая Поездка», и семантическое поле лексемы «телега», то есть определенное движение. По итогу автор создает условное пространство, которое предстает игровой площадкой: «Мир, в котором город предстает то как подвижная, изменчивая игровая площадка (если сегодня в переулке расположено кафе, еще не факт, что это кафе найдется там и завтра), то как собеседник, готовый многое о себе поведать (например, введя туриста в галлюциногенный транс), то как инструмент провидения (ведь именно в этом городе могут произойти судьбоносные события). И вовлекаясь в такую игру, читатель вполне может перейти от чтения к воплощению в жизнь прочитанного: он может посетить все эти города в предложенной последовательности или же какие-то другие, наложив уже на другую карту другую астрономическую схему»³⁷⁸.

Все это совпадает с идеей игровой комбинаторики Итало Кальвино, итальянского писателя, который в 1972 году издает роман «Невидимые города», стилизованный под сборник новелл о разных городах империи Кублай хана,

³⁷⁷ Фрай М. Большая Телега. М.: Амфора, 2009. – С. 9-10.

³⁷⁸ Башкатова А. Играй как Фрай.

рассказанных венецианским купцом Марко Поло. Игровая комбинаторика писателя раскрывается в идее «пылеобразующего состава мира»: «уже Лукреций мыслил буквы как атомы в постоянном движении, которые за счет перестановок порождают разнообразные слова и звучания. Эта его идея была подхвачена долгой традицией мыслителей, согласно которой ключ к загадкам мира содержится в комбинации знаков: «Ars Magna» Раймунда Луллия, Каббала испанских раввинов и Пико-делла-Мирандола... Вслед за ними и Галилей представлял себе алфавит как модель комбинаторики минимальных единиц... За ним Лейбниц» (цит. по Шервашидзе В.В.)³⁷⁹. То есть вся литература предстает в виде реконструкции идей предшественников на ином мировоззренческом и эстетическом уровне, тем самым «обнажая» ее условность. В подобной текстовой парадигме города представляются семиотическими системами, чье значение раскрывается лишь через субъективное восприятие того, кто готов понять весь смысл структуры, в которой соединены «пустые» знаки. Притом, по логике Кальвино, значение будет иметь лишь тот порядок, который для себя изберет каждый субъект индивидуально. Именно поэтому в предисловии романа автор указывает на порядок создания всего произведения: истории записывались в произвольном порядке и были изданы так, как случайным образом документы сохранились в папке компьютера.

Несомненно, случайный характер построения произведения – намеренный прием, введенный авторами-постмодернистами. Благодаря подобной системе построения изначальная функция автора – творца вторичного мира – утрачивает свое значение, тем самым передавая ответственность за вынесение идеи произведения после прочитанного читателю.

Макс Фрай, указывающий на подобное «случайное» построение маршрута героев в произведении «Большая Телега», следует этому же принципу: «Может показаться, что куда уместнее назвать Фрая не автором, а скриптором, вписав его тем самым в постмодернистский контекст.... Его произведения могут показаться

³⁷⁹Шервашидзе, В. В. Западноевропейская литература XX века : учебное пособие / В. В. Шервашидзе. – 3-е изд., стер. – Москва : ФЛИНТА, 2021. – С. 200.

пустым пространством для интертекстуальной и интерпретационной игры читателя – источника смысла, “не потребителя, а производителя текста” (по Ролану Барту)»³⁸⁰.

Если перенести эту интерпретацию на все творчество Макса Фрая, то можно вынести основные принципы построения игры автора с читателем. Во-первых, через заголовочный комплекс. Макс Фрай – автор более шестидесяти произведений, которые охватывают не только истории о сэре Максе. Мультивселенная, созданная вокруг имени некогда неизвестного «литературного раба», сначала предстала на страницах произведений, когда сэр Макс при помощи магии в мире Соединенного Королевства начал создавать новые города и страны. К ним присоединились новые миры, в которые герой спокойно переходил при помощи Двери между Мирами, куда в итоге Мартыничик добавила и изначальный прототип Ехо – мир Хомана. Миры росли в геометрической прогрессии, а вместе с ними – и популярность историй Макса Фрая, чье имя на обложке книг стало брендом для российской массовой литературы. Итогом стало появление различных антологий, ярчайшим примером которых стал литературный проект «ФРАМ» от издательства «Амфора» и Макса Фрая, где читателей заранее предупреждали: «Составитель Макс Фрай» или же «Макс Фрай представляет»³⁸¹. Таким образом, псевдоним Мартыничик стал своеобразной лакмусовой бумажкой в сознании читателей, которые смогли открыть для себя новые имена в русской литературе через изданные в рамках проекта «ФРАМ» произведения. Псевдоним перерос своего создателя.

Не менее интересным предстают сами заглавия произведений. Как было обозначено выше, «Лабиринт», встречающийся в названии в трех вариациях (повесть «Лабиринт», первая книга повестей «Лабиринт», она же «Чужак», первый цикл «Лабиринты ЕХО»), можно интерпретировать как в прямом значении, когда герой действительно попадает в лабиринт, так и в переносном с точки зрения загадок и с точки зрения семиотики в контексте постмодернизма.

³⁸⁰ Башкатова А. Играй как Фрай.

³⁸¹ Черняк М. А. Категория «автора» в массовой литературе. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. С.152-178.

Подобную игру с интерпретациями можно проследить и в других заглавиях. Например, следующий цикл о приключениях сэра Макса имеет название «Мой Рагнарёк».

Рагнарёк – скандинавский вариант апокалипсиса, история гибели мира. Таким образом, происходит «сдвиг тона», когда горизонт ожидания смещается уже при прочтении заголовка: по логике вещей апокалипсис не может иметь при себе в определении личное местоимение. В большей степени подобное авторское решение можно трактовать как игру именно с массовым сознанием, когда неискушенный читатель может лишь знать о национальной принадлежности явления «Рагнарёк» и тем самым не удивляться появлению на страницах таких скандинавских образов, как бог Один или змей Ёрмунганд. Одновременно с этим читателю, знающему общие сведения из скандинавской мифологии, будет интересно рассмотреть авторское переложение в контексте постмодернистской травести.

Таким образом, Макс Фрай дважды играет с горизонтом ожидания. В первом случае, со своим именем, которое создает некую положительную коннотацию вокруг издаваемых книг. Во втором случае – с заголовками, когда вероятные интерпретации могут в действительности найти свое отражение по ходу развития сюжета, а могут и остаться лишь домыслами читателя, как в случае с повестью «Болтливый мертвец», где оксюморон приобретает прямое значение. Сэр Макс призывает призрака писателя Йонгу Мелихаиса, который смог издать в посмертии мемуары, порочащие имена многих известных деятелей Ехо, в том числе самого короля Гурига VIII.

Игровое начало в творчестве Фрая прослеживается и на структурном уровне. Истории о сэре Максе представляют собой связанные между собой повести, которые объединены в сложную систему циклов: «Лабиринты ЕХО», «Хроники ЕХО», «Сновидения ЕХО». Также сюда можно включить роман «Мой Рагнарёк», действия которого происходят между первым и вторым циклами. Каждый цикл в свою очередь состоит из 8 книг, объединяющих внутри себя разное количество повестей о жизни сэра Макса в Ехо.

Цикл – это «в применении к литературе, ряд произведений, связанных общим сюжетом и составом действующих лиц»³⁸². В современной литературе циклизация как изначальная задумка автора способствует «более стройной компановке фабульного материала, слишком обширного для одного сюжетного центра»³⁸³. Таким образом, это позволяет создать некую удобную для читательского восприятия структуру.

В случае же с творчеством Макса Фрая каждый цикл можно рассматривать не только как разделенные на повести части истории, но самостоятельные произведения, которые следуют одной, поставленной автором, цели. Так, например, первый цикл «Лабиринты ЕХО» позволяет читателям постепенно узнавать о главном герое и мире, в котором он обитает, затем – историю каждого персонажа, как они смогли обрести свои силы и свое нынешнее положение. Если сравнивать общую канву повествования цикла с классическим композиционным построением, то можно предположить, что книга «Чужак» (название по первой публикации «Лабиринт») – это своеобразный пролог, который заканчивается на повести «Путешествие в Кеттари», где главный герой выходит за рамки логики и знакомится со своей истинной силой – способностью создавать новые миры. Второй и третий тома представляют собой завязку действия, где сэр Макс занимает положенное ему в мире Ехо место (в повести «Волонтёры Вечности» он внезапно оказывается временным главой всего Тайного Сыска, а в повести «Тень Гугимагона» он даже становится царем народа Хенха из Пустых земель). Развитие действия можно проследить в четвертой книге «Тёмная сторона», когда в повести «Тёмные вассалы ГленкеТавала» сэр Макс впервые слышит, что он – Вершитель, еще не зная, что это должно означать, а в следующей повести «Дорот – повелитель манухов» знакомится с призраком Мёнина, центральным персонажем последней книги «Лабиринт Мёнина».

Кульминация раскрывается в седьмом томе «Болтливый Мертвец», когда главный герой узнает о возможном уничтожении всего мира и о своей истинной

³⁸² Дынник В. Цикл // Фундаментальная электронная энциклопедия. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-a832.htm> (дата обращения: 02.06.2021).

³⁸³ Там же.

сущности – что его выдумал Джуффин Халли - в повести «Книга Огненных Страниц». В итоге развязка всей истории встречает читателей в повести «Лабиринт Мёнина» последнего тома первого цикла.

Все это позволяет сравнить построение циклов со своеобразными «квестами», интерактивной игрой с сюжетной линией, «которая заключается в решении различных головоломок и логических заданий. Долгое время популярным развлечением молодежи были онлайн-квесты, сейчас все больший интерес вызывают так называемые живые квесты в реальности»³⁸⁴. В работе «Квест как структура сказки» Е.С. Михайлова указывает на то, что «структура квеста сказки состоит из ряда параметров: цель вытекает из сюжета и является обязательной составляющей, которая определяет набор и количество уровней, в свою очередь уровни могут подразделяться на этапы со своими внутренними задачами и завершается итогом, под которым подразумевается вознаграждение (моральное или материальное)³⁸⁵, что можно проследить в структуре построения цикла «Лабиринты ЕХО».

Казалось бы, в таком контексте все творчество Макса Фрая можно рассматривать как явление постмодернизма. При всей красочности используемых автором постмодернистских приемов, как игровая комбинаторика, позиция скриптора и интертекст, Фрай не включается в ряд российских постмодернистов: «Однако на самом деле не такой уж Фрай и анонимный, потому что он самодостаточен вне рамок текста, обладает личностно-психологическими характеристиками, накладывающими отпечаток и на его произведения, и на составленные им антологии. Другими словами, его детерминирующая по отношению к тексту роль сохранена. И поэтому читатель, вовлекаясь в игровое творчество, следует по указанному Фраем пути, ориентируясь на оставленные им вехи и не заплывая за обозначенные им буйки. Ведь одна из ключевых

³⁸⁴Квест. URL: <https://www.pogruzhzhenye.ru/faq/> (дата обращения: 02.07.2020).

³⁸⁵Михайлова Е.С. Квест как структура сказки // Гуманитарные и социальные науки. 2014. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kvest-kak-struktura-skazki> (дата обращения: 10.02.2022).

характеристик игры – обязательное наличие правил, и кому, как не Фраю, устанавливать эти правила»³⁸⁶.

Эта идея перекликается с главным принципом создания фэнтезийных произведений, когда автор выступает творцом вторичного мира, что позволяет исследователям творчества Макса Фрая интерпретировать его как фэнтези (Рогова Д.С., Сафрон Е.А., Харлович К.М.). Помимо этого, ученые выделяют следующие признаки фэнтези: «...мы относим «Лабиринты ЕХО» к фэнтези благодаря наличию оригинального фантастического мира, управляемого законами магии, главному герою, занимающемуся спасением этого мира, жанровой обусловленностью цикла фольклорно-мифологическими мотивами и т.д.»³⁸⁷. При этом стоит отметить, что выше при указании определения термина «русское фэнтези» была дана трактовка Хоруженко Т.И., при которой упор делается на наследие западноевропейского аналога в пародийно-сниженном варианте и с большой валентностью³⁸⁸. Все это позволяет указать на то, что творчество Макса Фрая, сближаясь с литературой постмодернизма, все равно остается в рамках фэнтезийной литературы. Поскольку речь идет именно о русском варианте, способном раскрывать свою принадлежность через пародию и намеренное снижение, можно указать также на то, что «Фрай очевидно «играет» с классической сказкой, сохраняя ключевые элементы ее жанровой формы, но при этом придает ей мениппейское содержание и мотивировку»³⁸⁹.

В этой связи амбивалентный характер смеха, переданный в образе Макса Фрая как трикстера, абсолютное неправдоподобие сюжета, когда герои живут в странных домах, создают по своему желанию целые миры и узнают о своем несуществовании, а также многие другие элементы повествования в творчестве Фрая, совпадающие с описанием мениппеи, раскрывают особый вид игры в

³⁸⁶ Башкатова А. Играй как Фрай.

³⁸⁷ Сафрон Е.А. Онейросфера как элемент поэтики повестей М. Фрая (на примере сборника «Чужак») // Новый филологический вестник. 2018. №2 (45). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/oneirosfera-kak-element-poetiki-rovestey-m-fraya-na-primere-sbornika-chuzhak> (дата обращения: 23.05.2022).

³⁸⁸ Хоруженко Т.И. Русское фэнтези на пути к метажанру. 217 с.

³⁸⁹ Осьмухина О., Князева А. Мениппейская традиция в романе Макса Фрая «Мой Рагнарёк» // Вестник ТГПИУ. 2019. №1 (55). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/menippeynaya-traditsiya-v-romane-maksa-fraya-moy-ragnaryok> (дата обращения: 24.05.2022).

литературе, созданной на страницах произведений, которая, в отличие от игры Толкина, не конструирует, а деконструирует элементы художественного целого.

Игра в литературе – это творческая деятельность художественного сознания, выражающаяся в конструировании или деконструкции элементов художественного целого и проявляющая себя на трех уровнях:

- 1) Автор, создающий текст как игровое поле для читателя;
- 2) Читатель, декорирующий текст или непосредственно играющий в него, если произведение построено по принципам текстового квеста;
- 3) Персонажи, представленные, играющими в различные игры (детские, психологические, социальные или по правилам, заданным высшими силами)³⁹⁰.

В случае с творчеством Мартыничик наиболее ярко представляется именно игра автора с горизонтом ожидания читателей.

3.4 Языковая игра Макса Фрая

Творчество Макса Фрая обрело популярность в силу разных причин, о части которых уже было сказано выше. И в этом ряду не последнее место занимает авторский стиль Мартыничик, ее манера не придавать особого значения различным явлениям, тем самым приближая своего героя к читателю. Подобное отношение передается в том числе через язык, когда весь текст строится по принципам устной речи. Все это позволяет проследить новую форму языковой игры, отличную от теории Л. Витгенштейна, которую можно определить как один из вариантов современного этапа развития русского литературного языка³⁹¹. Российский филолог М.В. Захарова указывает в качестве признака подобной игры иронический подтекст при использовании разных языковых особенностей, в том числе намеренном искажении устойчивых выражений. В качестве примеров были приведены такие выражения, как: «без труда не выловишь и селедку из лужи» или

³⁹⁰Наумчик О.С.Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези.

³⁹¹Захарова М.В.Языковая игра как факт современного этапа развития русского литературного языка. URL: <http://web.archive.org/web/20181007102313/http://magazines.russ.ru/znamia/2006/5/za12-pr.html>(дата обращения: 10.10.2021).

«среди бегущих первых нет и отстающих, стра-а-ашная сила... эта ваша заливная рыба...»³⁹². Целью подобного искажения является передача смысла выражения через разрушение лексического стереотипа, существующего в сознании реципиента. Тем самым можно проследить деконструкцию на уровне лексических приемов: «...успешность языковой игры обеспечивается использованием всего богатства средств языка: фонетических, словообразовательных, лексических, семантических, грамматических, стилистических — направленных на разрушение стереотипных высказываний и порожденных этими стереотипами ожиданий реципиента коммуникации»³⁹³.

В этой связи М.В. Захарова выделяет целый жанр русской литературы – игровой текст, основа которого заключается именно в языковой игре с читателем, целью которой является опознавание знаковых элементов действительности. К подобной литературе можно отнести все творчество Макса Фрая:

... — А говна на лопате?! — ошеломленно откликнулся я.

До сих пор мне казалось, что я уже привык ко всем выходкам своей “светлой половины”. Но такого фантасмагорического нахальства я не ожидал даже от него!

*— Фу, как некрасиво! Как вам не стыдно предлагать мне каку на совочке, ваше величество! — тоном малолетней гимназистки протонал Мелифаро*³⁹⁴.

Таким образом, произведения Макса Фрая строятся на разрушении определенных ожиданий читателей в сфере лингвистических стереотипов. Главной особенностью языка Фрая служит намеренное использование речевых оборотов с переносным смыслом в прямом, тем самым вводя постмодернистский прием остранения.

Однако подобная языковая игра с ироничным подтекстом создает определенные проблемы для передачи информации на другие языки, что

³⁹² Там же.

³⁹³ Там же.

³⁹⁴ Фрай М. Темные вассалы ГленкеТавала / Тёмная сторона. М.: АСТ, 2015. – С.5.

сказалось на общем впечатлении от прочитанного у зарубежной аудитории. Из их отзывов можно привести следующее³⁹⁵:

Bakersdaughter: This novel puzzles me: it's a cult hit in Europe and seems not to be known much in North America. When I first began it I was disappointed but somehow kept coming back to it. Gradually I warmed to Sir Max and his eccentric group of colleagues. Occasionally I laughed. And then it started to hit me--I suspect the humour and wit of this novel is obscured by the translation. I read German and intend to read the next one in German. Wish I could read it in Russian! I think for fantasy-lovers it's definitely worth a try, there's something about it which is addictive³⁹⁶.

W.A.R.: I truly enjoyed this novel a decade ago and in Russian, so I was very excited when I saw the English version available here on Amazon. I couldn't wait to share this comedic fantasy with a Russian flair with my English-speaking friends. I'm very glad that I decided to read it first and saved myself the embarrassment of wasting my friends' time with this unfortunate translation. It's clumsy and boring, the characters are recognizable only through their names and the jokes are flat. On top of that the translator took too many liberties with the text and none of it for the better³⁹⁷.

При этом было отмечено, если читатели могли понять общий замысел произведения через перевод, книга имела ошеломительный успех:

Kelly L. Melcher: I read some reviews that compared The Stranger to a cigarette smoking Harry Potter, and I really believe that sells this story way short. Yes there is magic, and therefore magicians, and yes Harry Potter is a fun read, but really that's where I feel the similarities end. Ok, that and there are people and things with weird names, but let's scratch a little deeper into the surface shall we?

³⁹⁵Отзывы иностранных читателей на перевод книги «Чужак» - «The Stranger» Полли Гэннон. URL: <https://www.amazon.com/Stranger-Labyrinths-Echo-Book/product-reviews/1590200659> (дата обращения: 30.04.2022).

³⁹⁶ Этот роман меня озадачивает: он стал культовым в Европе и, кажется, малоизвестен в Северной Америке. Когда я впервые начал [читать], я был разочарован, но каким-то образом продолжал возвращаться к нему. Постепенно я проникся симпатией к сэру Макс и его эксцентричной группе коллег. Иногда я смеялся. И тут меня начало поражать — я подозреваю, что юмор и остроумие этого романа затемнены переводом. Я читаю по-немецки и собираюсь прочитать следующую [часть] на немецком. Хотела бы я читать по-русски! Я думаю, что любителям фэнтези это определенно стоит попробовать, в этом есть что-то, что вызывает привыкание.

³⁹⁷ Я действительно наслаждался этим романом десять лет назад на русском языке, поэтому я был очень взволнован, когда увидел английскую версию, доступную здесь, на Amazon. Мне не терпелось поделиться этим юмористическим фэнтези с русским колоритом со своими англоговорящими друзьями. Я очень рад, что решил прочитать его первым и избавил себя от позора тратить время моих друзей на этот неудачный перевод [в переводе Полли Гэннон]. Коряво и скучно, персонажей можно узнать только по именам, а шутки плоские. Кроме того, переводчик позволил себе слишком много вольностей с текстом, и не в лучшую сторону.

I found that *The Stranger* is a mix of urban fantasy, Sherlock Holmes and *Gulliver's Travels*. In many ways it feels like a satire to the genre while still being enjoyable within the genre. People have obnoxious titles like the "Diurnal Backside of the Most Venerable Head", and names like Shurf Lonli-Lokli (the Master Who Snuffs Out Unnecessary Lives), but each of the characters and their interactions with each other are absolutely fun to read. Backwards wit and humor pepper the narrative and kept me laughing at loud, or at least smirking on a few occasions.

Each chapter is episodic. (Maybe one day each chapter could be turned into a part in a miniseries or graphic novel, this book would translate very well into a visual medium, in my opinion. ::fingers crossed::) While the information in the previous chapter bleeds over, each has its own adventure and adversary. Like Sherlock Holmes, Max and his cohorts are faced with a new magic mystery to solve. Max, who serves as the audience surrogate to the strange city of Echo and its inhabitants, often saves the day and then, serving as Watson, has to be told exactly how he did it. While this may seem formulaic, it is not. *The Stranger* is an absolutely mesmerizing and engrossing read.

Sinning Magicians! If you read one book this year, you should read *The Stranger*. It is far and away my favorite book this year and one of the most entertaining reads I have ever read. The cover states that this is the first book in a series, and I wait impatiently for more. *The Stranger* gets an easy A+ with my highest recommendations³⁹⁸.

³⁹⁸ Я читала некоторые рецензии, в которых «Чужака» сравнивают с курящим сигарету «Гарри Поттером», и я действительно считаю, что это слишком коротко. Да, есть магия, а значит, и волшебники, и да, «Гарри Поттер» — забавное чтение, но на самом деле я чувствую, что на этом сходство заканчивается. Хорошо, здесь есть люди и вещи со странными именами, но давайте покопаемся немного глубже, не так ли?

Я обнаружила, что «Чужак» [первая часть серии «Лабиринты ЕХО»] — это смесь городского фэнтези, Шерлока Холмса и «Путешествий Гулливера». Во многих отношениях это похоже на сатиру на жанр, но при этом доставляет удовольствие в рамках жанра. У людей есть неприятные титулы, такие как «Дневной зад самой почтенной головы», и такие имена, как Шурф Лонли-Локли (Мастер, Пресекающий Ненужные Жизни), но каждого из персонажей и их взаимодействие друг с другом читать очень весело. Остроумие и юмор украшают повествование и заставили меня громко смеяться или, по крайней мере, несколько раз ухмыльнуться.

Каждая глава эпизодична. (Возможно, когда-нибудь каждую главу можно будет превратить в часть мини-сериала или графического романа, эта книга, на мой взгляд, будет очень хорошо переведена в визуальную среду. ::скрестим пальцы::) В то время как информация в предыдущей главе истекает кровью, у каждого есть свое приключение и противник. Подобно Шерлоку Холмсу, Макс и его соратникам предстоит разгадать новую магическую загадку. Макс, который является выдумкой для странного города Echo и его жителей, часто спасает положение, а затем, выступая в роли Ватсона, должен рассказать, как именно он это сделал. Хотя это может показаться шаблонным, это не так. «Чужак» — это абсолютно завораживающее и захватывающее чтение.

Таким образом, можно особо подчеркнуть проблему восприятия стилистических особенностей Макса Фрая, выраженных в языковой игре. В качестве основных моментов, вызывающих трудности в переводе, Е.С. Абаева отмечает следующие³⁹⁹:

- Слияние триггера одного отрывка и контекста другого:

«Обжора Бунба», самая шикарная из паршивых забегаловок. Горячие паштеты, лучшая камра в Ехо, блистательная мадам Жижинда и ни одной противной рожки в это время суток. (Контекст 1)

– Что, одни приятные рожки? (Триггер 1) (Контекст 2)

– Вообще никаких рож. (Триггер 2) Да ты знаешь это место лучше, чем большинство жителей Ехо!⁴⁰⁰

- Асимметрия когнитивных аспектов:

*Когда я заставил себя открыть глаза, ко мне приближались два улыбающихся сэра Джуффина. Невероятным усилием воли я собрал из них одного, поднял себя на ноги и даже захлопнул пасть. **Возможно, это был самый мужественный поступок в моей жизни**⁴⁰¹.*

- Юмористический эффект, построенный на стилистическом противопоставлении:

*Я нашел коробочку на дне одного из ящичков и потопал обратно. Руки почему-то слегка дрожали. На сердце покоился **тяжелый неорганический предмет**. А вдруг она опять не пожелает общаться?⁴⁰²*

Использование устойчивых выражений в неоднозначном контексте:

- ...А тебе и должно быть не по себе, – жестко сказал Джуффин. – Это – нормально. Помнишь, как ты сюда попал?

Грешные маги! Если вы прочтаете одну книгу в этом году, вы должны прочитать «Чужака». Это, безусловно, моя любимая книга в этом году и одна из самых занимательных книг, которые я когда-либо читала. На обложке указано, что это первая книга в серии, и я с нетерпением жду продолжения. «Чужак» получает пятерку с моими самыми высокими рекомендациями.

³⁹⁹Абаева Е.С. Перевод отрывков текста с юмористическим эффектом: сопоставительный аспект // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2018. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/perevod-otryvkov-teksta-s-yumoristicheskim-effektom-sopostavitelnyy-aspekt> (дата обращения: 23.05.2022).

⁴⁰⁰Фрай М. Чужак. – С. 17.

⁴⁰¹Там же. С. 14.

⁴⁰²Там же. С. 57.

– Помню, – буркнул я. – Но стараюсь об этом не задумываться. – Ну и правильно. Успеешь еще задуматься, **дурное дело нехитрое**⁴⁰³.

Смешение лексических значений:

– Кто слаб? Я?! Да вы только **довезите** меня **до** «Обжоры»!

На что Джуффин ему отвечает:

– Ладно, уговорил. **Довезем и бросим** на пороге⁴⁰⁴е.

- Проблемы восприятия фраз в силу отличия социокультурных контекстов:

*И с восхитительной небрежностью одной левой сдвинул громадину с места. Оказывается, «мистический грузоподъемный дар» все же имел место. Я смотрел на него, затаив дыхание. Как мальчика-подросток на живого Шварценеггера, ей-богу*⁴⁰⁵.

- Смена нарративной стратегии:

*Священный долг сотрудника Тайного сыска докладывать шефу о каждом смутном предчувствии, ночном кошмаре, внезапном сердцебиении и прочих душевных неполадках, а вот **анализ ситуации и прочую дедуцию** вполне можно оставить при себе*⁴⁰⁶.

Различные лингвистические приемы, используемые Светланой Мартыничик, позволяют проследить деконструкцию фэнтезийных принципов, введенных Толкиным. В этой связи подчеркивается снижение общего стиля повествования – переосмысление мифопоэтического полотна для мира Эа, переданного в языковой игре, с течением времени превратилось в основу для достижения эффекта комичности. Это не отменяет интеллектуальной составляющей фэнтези, поскольку подобный вид языковой игры также предполагает читательскую эрудированность, но определенно снижает цель ее использования. В таком контексте языковая игра предстает развлечением для читателей.

⁴⁰³Там же. С. 41.

⁴⁰⁴Там же. С. 75.

⁴⁰⁵Там же. С. 70.

⁴⁰⁶Там же. С. 38.

В этой связи можно подвести итог, что языковая игра Макса Фрая – это такой стилистический прием, в основе которого лежит не теория Л. Витгенштейна о фамильных сходствах, но действительная игра с языковыми особенностями для создания юмористического подтекста. Строится на разрушении стереотипных ожиданий читателя, тем самым сближая стиль автором с общим нарративом «Лабиринтов ЕХО».

Выводы по главе

Цикл повестей «Лабиринты ЕХО» авторства Макса Фрая является одним из выразительных примеров русского фэнтези. Следуя формальным признакам фэнтезийных произведений, С. Мартынчик видоизменяет канон русского фэнтези на основе принципа деконструкции в русле карнавально-смеховой культуры. Образ трикстера, раскрывающийся в многоликом Максе Фрае, стал эмблемой русского фэнтези переходного периода 90-х и 00-х годов всего постсоветского пространства и даже обрел популярность за рубежом, благодаря своей самобытности и искрометному юмору. Разрушая любые стереотипы как на уровне языка, так и на уровне жанровой принадлежности, исследуемое творчество Светланы Мартынчик позволяет говорить о новом витке развития русского варианта жанра, закладывая оригинальные характеристики, присущие юмористическому фэнтези.

В качестве основного принципа построения фэнтезийных произведений выдвигается категория игры, которая влияет как на сюжетообразование, так и на структуру. Начинаясь как «игра в мифологию» или «игра с мифологией», фэнтези-произведения в своей нынешней форме представляют собой литературные квесты - интерактивные игры с сюжетной линией, которые заключаются в решении различных головоломок и логических заданий. Причем на русской почве игра преломляется, расширяясь до масштабов игры с канонами жанра.

В первую очередь, это затрагивает образ автора. В поэтике Толкина позиция автора предстает как создателя вторичного мира, подобно Богу, что позволило писателю ввести термин «со-творение». В образе же Макса Фрая этот постулат разрушается, поскольку никакого Макса Фрая нет. Тем не менее, продолжает занимать позицию автора как творца вторичного мира, следующего канону со-творения (Дж.Р.Р. Толкин), потому что, выступая в качестве автора и персонажа, Макс Фрай сам моделирует игру с читательским восприятием, создавая собственный миф.

Мифопоэтическое полотно, чьи принципиальные основы раскрываются на страницах Легендариума, претерпевает намеренное изменение в духе пародийной постмодернистской эстетики, что создает пародийно-сниженное отношение ко всему жанру эпического фэнтези и низводит его до массовой бульварной литературы. Неслучайно о книгах Макса Фрая не говорят в контексте научных изысканий, но как о «ярких зеленых обложках», которые можно было увидеть в метро.

И главный конструкт фэнтезийного мира – языковая игра – используется русскоязычным автором для создания эффекта комического. Это не отменяет интеллектуального начала в фэнтези, тем самым закладывая основы для нового понятия – игрового текста в литературе.

В качестве второстепенных принципов построения русского фэнтези выделяются признаки, раскрываемые Дж.Р.Р. Толкиным в эссе «О волшебных сказках». Русский аналог фэнтези преобразует эти признаки, деконструируя жанр и создавая тем самым совершенно иное семантическое поле для восприятия произведений. Если изначально фэнтези имело в своей основе воспитательную функцию с четкими критериями для конкретного посыла, то на русской почве оно превратилось в знак в контексте семиотики. В этой связи квестовая структура построения текста теперь может рассматриваться не только как некий путь, который должен пройти главный герой, подобно герою волшебной сказки, но как путь, который предлагается пройти читателю. В этой связи важным семиотическим кодом представляется лабиринт, который вынесен в заглавие

произведений Макса Фрая. Лабиринт – образ-метафора постмодернизма. Перекликаясь с изначальным античным образом Лабиринта Минотавра, где любой выбор приводит зашедших к чудовищу, лабиринт является загадкой, которую в теории Умберто Эко невозможно постичь изнутри - как это делает Тесей и убивает Минотавра – но извне. Сэр Макс, узнав решение для своего «лабиринта», находит абсурдное решение, выходя за рамки литературного героя и тем самым становясь автором собственных произведений. Итогом стало рождение брэнда российской массовой литературы, известного далеко за рубежом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русское фэнтези – это жанр массовой литературы, возникший в 90-х годах XX в. и сложившийся под влиянием английского варианта, в частности творчества Дж.Р.Р. Толкина, которое автор обозначил как Легендариум: «Популярнее, пожалуй, всех остальных авторов, в нашей стране был Джон Толкиен. «Толкинисты» зачитывались им, устраивали ролевые игры по мотивам произведений, с огромным нетерпением ждали выхода нового романа и с непревзойденным восторгом скупали его»⁴⁰⁷. Его поэтологические особенности были раскрыты в эссе «О волшебных сказках» (1939) и включали в себя следующие признаки:

1. Создание хронотопа – Волшебной страны, куда нельзя попасть из мира обычных людей или переместиться через сон.
2. Обозначение позиции автора как создателя вторичного мира.
3. Способность овеществлять порождения «фантазии», где фантазия – «наиболее чистая и, следовательно, наиболее действенная форма искусства»⁴⁰⁸.
4. Способность восстанавливать душевное равновесие.
5. Возможность эскапизма для восстановления понятий Добра и Зла.
6. Достижение счастливого финала, выраженного в эккатастрофе – сюжетного элемента, при котором кажется, что спасение невозможно.

Волшебная страна – главный признак волшебной сказки, «определение волшебной сказки – что она такое или чем должна быть – зависит не от определения или исторического анализа понятий "эльф" и "фея", а от самой природы Волшебной Страны, от тех ветров, что веют там»⁴⁰⁹. По мнению английского автора, «мифология явственно проявляется в Волшебной стране, а не

⁴⁰⁷ Лебедев И.В. Генезис современного российского фэнтези // Вестник КГУ. 2015. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/genezis-sovremennogo-rossiyskogo-fentezi> (дата обращения: 22.05.2022).

⁴⁰⁸ Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках. С. 118.

⁴⁰⁹ Там же. С. 155.

на Олимпе»⁴¹⁰, что позволяет трактовать его творчество как вариант авторского мифа. Авторское мифотворчество – это создание оригинальной художественной системы, уникальной фантастической реальности, целостной картины мира, когда писатель строит в своем произведении воображаемую действительность по устанавливаемым им самим правилам⁴¹¹.

Легендариум – это целая система, в рамках которой автор не просто следует древним традициям, но возрождает их и трансформирует, создавая синтез архаичных элементов с более поздними повествовательными приемами, унаследованными в русле английской культуры. Мифотворчество для писателя рассматривалось закономерным продолжением идеи творения по образу и подобию, данных людям Богом: «Воистину, только благодаря мифотворчеству, только становясь «со-творцом» и выдумывая истории, способен Человек стремиться к состоянию совершенства, которое было ведомо ему до Падения»⁴¹². Общечеловеческие ценности, раскрываемые через мифологические формы, обусловили философское содержание всей саги – тему вечной борьбы между Добром и Злом.

Главное зло в мировосприятии писателя – это абсолютная власть, которая ведет к гордыне и противостоянию с замыслом Создателя. В таком контексте отказ от власти и уход к обычной мирной жизни рассматривается как отражение моральной свободы героя и его чистых помыслов. Нравственные поиски персонажей Толкина связывают его творчество с предшественниками и позволяют продолжить тематику духовных исканий героев в русле нового жанра фантастической литературы. Отличием же от предыдущих фантастических сказаний стало особое отношение писателя к своему творчеству, которое приобретает характер лингвистических экспериментов, некоей игры с читателями и их восприятием текста. Создание мифопоэтической модели мира одновременно является игрой «в придумывание страны» и основой для создания собственной

⁴¹⁰ Там же. С. 157.

⁴¹¹ Мартыненко А.В. Логика фантастического: историко-культурный аспект изучения авторского мифотворчества на материале трилогии Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец». - 248 с.

⁴¹² Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках. С. 143.

языковой игры. Таким образом, созданная на страницах романа модель мира позволила автору воплотить в жизнь его идеи и привлечь внимание читателей всего мира к своим экспериментам – созданию искусственных языков. Благодаря масштабности работы над их созданием, Толкин даже создал новый термин «глоссопейя» («glossopoeia»), обозначающий процесс конструирования языков, который теперь используется вне контекста цикла о Средиземье. Основным принципом создания языков стал закон межуровневой компенсации, когда «новое значение закрепляется за старой формой, а старое значение – за словообразовательным производным»⁴¹³, в рамках языковой игры. Все это позволяет выдвинуть идею о том, что роман-эпопея «Властелин Колец» является примером нового типа романа, созданного Толкиным, который впоследствии стал каноном отдельно взятого жанра - эпического фэнтези. «Игра в мифологию или с мифологией», которую автор заложил в своем творчестве, обрела популярность во всем мире, развиваясь на новых территориях.

Более всего игровое начало в фэнтезийных произведениях раскрывается на почве русской культуры в юмористическом фэнтези. Русскоязычные авторы эксплицитно и имплицитно заимствовали особенности написания волшебных сказок, которые к 90-м годам XX века уже получили свое название «фэнтези», и на основе этого стали создавать собственный жанр, который рассматривается как рецепция по отношению к творчеству Толкина.

Особенностью русского фэнтези является то, что чаще всего каноны волшебной сказки переданы в пародийно-сниженном ключе. Источниками подобного отношения можно указать преемственность жанра к традиции русского былевого эпоса, которому присущ комический эффект, а также подражательный характер произведений, который рассматривается в русле карнавально-смеховой культуры М.М. Бахтина. Таким образом, выявляются характерные явления, ставшие основой для русского жанра. Это позволяет расширить понимание игры в контексте фэнтези, поскольку изначальная «игра в мифологию или с мифологией»

⁴¹³ Трубачев О. Н. Этимологические исследования и лексическая семантика // Принципы и методы семантических исследований. - М., 1976. - С. 147-179.

получает свое развитие в духе карнавально-смеховой культуры: «Русская фэнтези 90-х гг. XX в. не только обладает игровой природой в плане создания фантастического образа, но и использует игру как основу для сюжетообразования»⁴¹⁴.

В ходе проведенного исследования были выявлены следующие источники типично русских образов и мотивов в фэнтези:

- русские народные сказки;
- русский былевой эпос;
- психологический роман XIX века.

Все это не отменяет заимствований образов из скандинавских, кельтских и античных мифов, но позволяет создать особое русскоязычное поле для восприятия читательской аудиторией. Подобный синтез различных культурных пластов объясняется мультикультурализмом, который Л. Фишман обозначил как необходимый фон фэнтезийного произведения. Тем самым к западноевропейскому синтезу присоединяются исконно русские мотивы, которые включают в себя не только фольклорные образы (наиболее ярко проявляющиеся в славянском фэнтези), но также явления современной эпохи. Из последних особенно стоит выделить связь с мениппеей и литературой постмодернизма, которая развивалась параллельно с фэнтези. Для менипповой сатиры, как и для русского фэнтези, характерны соединение в одном тексте прозы и стихов, смешение серьезного и комического, фантастичность сюжета и самопародийность (например, автор фигурирует среди её персонажей). Одновременно с этим, заимствуя приемы из постмодернизма, такие как интертекст, мистификация, деконструкция, игра и ризоматичное построение, русское фэнтези включается в контекст современного литературного процесса. Используя в своих внешних проявлениях различные каноны жанров массовой литературы, литература постмодернизма и фэнтези, тем не менее, имеют принципиальные отличия. В первую очередь, стоит выделить функцию эскапизма. Для постмодернизма характерно убежать от действительности ради вскрытия социальных проблем,

⁴¹⁴ Гусарова А.Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики. С. 5.

которые намеренно показаны через принцип остранения. Для фэнтези же, несмотря на некоторые изменения в изначальной трактовке Толкина, эскапизм продолжает играть роль способа временного «отключения» от реальности, чтобы по окончании прочтения «вернуться» в мир с четким представлением хорошего и плохого.

Таким образом, в качестве основного принципа построения фэнтезийных произведений выдвигается категория игры, которая влияет как на сюжетообразование, так и на структуру. Начинаясь как «игра в мифологию» или «игра с мифологией», фэнтези-произведения в своей нынешней форме представляют собой литературные квесты - интерактивные игры с сюжетной линией, которые заключаются в решении различных головоломок и логических заданий. Причем на русской почве игра преломляется, расширяясь до масштабов игры с канонами жанра. В качестве второстепенных принципов выделяются признаки, раскрываемые Дж.Р.Р. Толкиным в эссе «О волшебных сказках». Русский вариант фэнтези преобразует эти признаки, деконструируя жанр и создавая тем самым совершенно иное семантическое поле для восприятия произведений. Если изначально фэнтези имело в своей основе воспитательную функцию с четкими критериями для конкретного посыла, то на русской почве оно превратилось в знак в контексте семиотики. В этой связи квестовая структура построения текста теперь может рассматриваться не только как некий путь, который должен пройти главный герой, подобно герою волшебной сказки, но как путь, который предлагается пройти читателю, что раскрывается в главном символе поэтики Макса Фрая - лабиринте. Отличием от постмодернистской игры является то, что игра в контексте фэнтези все еще имеет четкие границы и правила, выдвинутые автором как творцом вторичного мира.

Макс Фрай – автор-трикстер, чей образ расширяет восприятие игры. Выступая одновременно и как автор, и как персонаж, Макс, тем не менее, продолжает занимать позицию автора как творца вторичного мира, следующего канону со-творения (Дж.Р.Р. Толкин): «...он самодостаточен вне рамок текста, обладает личностно-психологическими характеристиками, накладывающими

отпечаток и на его произведения, и на составленные им антологии. Другими словами, его детерминирующая по отношению к тексту роль сохранена. И поэтому читатель, вовлекаясь в игру-сотворчество, следует по указанному Фраем пути, ориентируясь на оставленные им вехи и не заплывая за обозначенные им буйки. Ведь одна из ключевых характеристик игры – обязательное наличие правил, и кому, как не Фраю, устанавливать эти правила»⁴¹⁵.

При этом, развивая собственную поэтику в контексте игры с читателем, Макс Фрай вводит в контекст фэнтезийных миров автора «шпильбрехера» (Й. Хёзинга), который разрушает игру, уничтожая иллюзию и разоблачая хрупкость виртуального мира. По теории игры Й. Хёзинги, шпильбрехер должен быть уничтожен для продолжения существования игры, однако деконструкция образа позволила не просто существовать сэру Максу в пределах мира ЕХО, но даже выйти за рамки персонажа и вырасти в целый брэнд российской массовой культуры. По принципу создания самого сэра Макса внутри вторичного мира герой начинает создавать собственные миры, порождая целую мультивселенную в рамках формульной массовой литературы, расширяя принцип волшебной сказки – овеществление порождений фантазии. Одновременно с этим деконструкцию образа сэра Макса можно определить как достижение счастливого финала – эвкатастрофы, которое является одним из ярких доказательств принадлежности произведений о приключениях Макса Фрая к литературе фэнтези. Все это объясняет популярность «самого читаемого автора начала XXI века» и позволяет обосновать его произведения как пример продуктивной рецепции по отношению к творчеству одного из создателей фэнтезийной литературы Дж.Р.Р. Толкина.

⁴¹⁵ Башкатова А. Играй как Фрай.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Произведения Дж.Р.Р. Толкина и их переводы

1. Толкиен Дж. Властелин Колец: Сказоч. повесть / Пересказал Л.Яхнин М.: Армада; Альфа-книга, 1999. (Серия «Замок чудес»). – 448 с.
2. Толкин Дж. Р. Р. «Чудовища и критики» и другие статьи. Перевод творческой группы Elsewhere. М.: АСТ, 2007. – 416 с.
3. Толкин Дж. Р. Р. Хоббит, или Туда и обратно. СПб.: Азбука, 2000. – 416 с.
4. Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец: В 3 т. / Пер.с англ. В.Волковского, Д.Афиногенова, В.Воседого. М.: АСТ; СПб.: Terra Fantastica, 2000.
5. Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец [трилогия] (пер. А.В. Немировой). М.: АСТ : ХРАНИТЕЛЬ, 2007. – 1035 с.
6. Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец (пер. А.А. Грузберга). М.: АСТ, 2021. – 1312 с.
7. Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец (пер. В.А.М.). М.: АСТ, 2017. – 1408 с.
8. Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец (пер. В. Каррика, М. Каменкович). М.: АСТ, 2020. – 1696 с.
9. Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец (пер. В. Муравьева и А. Кистяковского). М.: АСТ, 2016. – 1140 с.
10. Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец (пер. Н. Григорьевой и В. Грушецкого). М.: АСТ, 2020. – 1184 с.
11. Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец [трилогия] (пер. А.В. Немировой). М.: АСТ : ХРАНИТЕЛЬ, 2007. – 1035 с.
12. Толкин Дж.Р.Р. Письма (под ред. Х. Карпентера). М.: АСТ, 2019. 752 с.
13. Толкин Дж.Р.Р. Сильмариллион. М.: АСТ, 2015. – 432 с.
14. Толкин Дж.Р.Р. Хранители: Летопись первая из эпопеи "Властелин Колец" / Пер. с англ. В.Муравьева (Пролог и Книга первая) и А.Кистяковского (Книга вторая и все стихотворения); Предисл. В.Муравьева. М.: Радуга, 1989. – 496 с.
15. Tolkien J.R.R. On Fairy Stories. NY: HarperCollins, 2008. – 320 p.
16. Tolkien J.R.R. The Lord of the Rings. NY: HarperCollins, 2009. – 1210 p.

Произведения Макса Фрая и их переводы

17. Фрай М. Большая Телега. М.: Амфора, 2009. – 512 с.
18. Фрай М. Вся правда о нас / Сновидения ЕХО. М.: АСТ, 2015. – 448 с.
19. Фрай М. Гнезда Химер. Хроники Хугайды. М.: Амфора, 2005. – 543 с.
20. Фрай М. Книга для таких, как я. М.: АСТ, 2019. – 480 с.
21. Фрай М. Лабиринт Мёнина. М.: Амфора, 2006. – 398 с.
22. Фрай М. Мой Рагнарёк. М.: АСТ, 2015. – 448 с.
23. Фрай М. Одна и та же книга / Фрам. М.: Амфора, 2010. – 544 с.
24. Фрай М. Про это. URL: <http://max-frei.net/author/> (дата обращения: 20.05.2022).
25. Фрай М. Простые волшебные вещи / Лабиринты ЕХО. М.: Амфора, 2009. – 352 с.
26. Фрай М. Темные вассалы Гленке Тавала / Тёмная сторона. М.: АСТ, 2015. – 286 с.
27. Фрай М. Чужак / Макс Фрай. М.: АСТ, 2022. – 640 с.
28. Фрай М. Энциклопедия мифов. Подлинная история Макса Фрая, автора и персонажа. В 2 томах. Том 1 А – К. М.: Амфора, 2014. – 414 с.
29. Фрай М. Энциклопедия мифов. Подлинная история Макса Фрая, автора и персонажа. В 2 томах. Том 2 К – Я. М.: Амфора, 2014. – 336 с.
30. Frei M. Stranger (The Labyrinths of Echo, #1); translated by Polly Gannon. NY: The Overlook Press. – 544 p.

Произведения других авторов

31. Аврелий Августин. Исповедь // Перевод с латыни М.Е. Сергеенко. М.: Азбука, 2020. – 400 с.
32. Васильева Н. Черная книга Арды. М.: Эксмо-Пресс, 2000. – 560 с.
33. Грасс Г. Жестяной барабан. М.: Рипол-Классик, 2018. – 639 с.
34. Емец Д.А. Мефодий Буслаев. Свиток желаний: Повесть. М.: Эксмо, 2007. – 416 с.
35. Емец Д.А. Таня Гроттер и магический контрабас. М.: ЭКСМО, 2020. – 384 с.

36. Еськов К.Ю. Последний кольценосец. М.: Престиж Бук, 2020. – 416 с.

37. Перумов Н.Д. Кольцо Тьмы. М.: Эксмо, 2004. – 1969 с.

Научные и критические труды

38. Абаева Е.С. Перевод отрывков текста с юмористическим эффектом: сопоставительный аспект // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2018. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/perevod-otryvkov-teksta-s-yumoristicheskim-effektom-sopostavitelnyu-aspekt> (дата обращения: 23.05.2022).

39. Альжев Д.В. История и теория религий. Конспект лекций. URL: <https://religion.wikireading.ru/68058> (дата обращения 30.03.2022).

40. Андреев М., Коротков Ю. Руденко Борис Александрович // Если. 2003. № 8. С. 304–309.

41. Анненский И.Ф. О формах фантастического у Гоголя. М.: Наука, 1979. URL: http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0360.shtml (дата обращения: 20.05.2022).

42. Арнгауз Е. Золотой сон человечества, 2000. URL: <http://www.rusf.ru/ao/2000/maxfrei.htm> (дата обращения: 23.04.2021).

43. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

44. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. URL: http://az.lib.ru/b/bahtin_m_m/text_1963_problemy_poetiki_dostoevskogo.shtml (дата обращения: 31.01.2022).

45. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.

46. Башкатова А. Играй как Фрай // Октябрь, №10, 2010. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2010/12/igraj-kak-fraj.html> (дата обращения: 23.05.2022).

47. Блажес В.В. Содержательность художественной формы русского былевого эпоса: учеб. пособие по спецкурсу для филол. фак. / В. В. Блажес; МВ и ССО РСФСР, Урал. ордена Трудового Красного Знамени гос. ун-т им. А. М. Горького; науч. ред. В. П. Кругляшова. Свердловск: Урал. гос. ун-т, 1997. – 80 с.

48. Бобыр 3.А. История - сага - поэзия // Сверхновая американская фантастика. 1994. Дек. С 178-196. URL: <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/ugolok/semenova.shtml#1> (дата обращения: 09.01.2021).
49. Борисов В. Предначальный мир // Если. 2002. № 3. С. 235-240.
50. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. М.: Высшая школа, 1989. – 405 с.
51. Витгенштейн Л. Философские исследования. М.: АСТ, 2019. – 384 с.
52. Восковская Т. Интервью с Максимом Фраем, 1998. URL: <http://frei.hobby.ru/interview.htm> (дата обращения: 01.12.2021).
53. Грасс Г. Продолжение следует (Нобелевская речь) // Иностранная литература (№5), 2000. URL: <https://noblit.ru/node/1025> (дата обращения: 20.12.2023)
54. Гридина Т.А. Кубасов А.В. Игровой текст как форма авторского художественного миромоделирования (статья первая) // Текст. Книга. Книгоиздание. 2017. № 14. С. 46–63.
55. Гусарова А.Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Гусарова Анна Дмитриевна; [Место защиты: Петрозавод. гос. ун-т]. Петрозаводск, 2009. – 23 с.
56. Гусарова А.Д. Миры русской фэнтези в реальности девяностых: [монография] / А. Д. Гусарова; М-во образования и науки Рос. Федерации, Федер. гос. бюджет. образоват. учреждение высш. образования Петрозавод. гос. ун-т, Институт педагогики и психологии, кафедра теории и методики начального образования. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2018. — 200 с.
57. Еськов К.Ю. Как и зачем я писал апокриф к "Властелину Колец". Мемуар с прологом, постскриптумом и репликами в сторону. URL: http://samlib.ru/e/esxkow_k_j/memuar.shtml (дата обращения: 01.04.2022).
58. Зарубина Д., Шибанов Б. Как советский «Властелин колец» дошел до зрителя спустя 30 лет // Газета.ру. URL:

https://www.gazeta.ru/culture/2021/04/01/a_13543184.shtml?updated (дата обращения: 04.04.2022).

59. Захарова М.В. Языковая игра как факт современного этапа развития русского литературного языка // Знамя, номер 5, 2006. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2006/5/yazykovaya-igra-kak-fakt-sovremennogo-etapa-razvitiya-russkogo-literaturnogo-yazyka.html> (дата обращения: 27.09.2021).

60. Зинченко В.Г. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход: учебное пособие / В.Г. Зинченко, В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе. М.: Флинта: Наука, 2011. – 280 с.

61. Галиев С.С. Функция Мифологического в произведениях Дж.Р.Р. Толкина и А.В. Иванова: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01, 10.01.03 / Галиев Сергей Сергеевич; [Место защиты: Моск. гос. гуманитар. ун-т им. М.А. Шолохова]. М., 2012. – 207 с.

62. Гоголева С.А. Другие миры: традиции и типология жанра фэнтези // Наука и образование, 2006, №3. С. 85–88.

63. Головачева И.В. Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы. Под науч.ред. А.П. Ураковой (ИМЛИ РАН). СПб.: И.Д. Петрополис, 2014. – 412 с.

64. Гопман В.Л. Золотая пыль: фантастическое в английском романе: последняя треть XIX–XX в. М.: РГГУ, 2012. – 488 с.

65. Делёз Ж. Критика и клиника. СПб.: Machina, 2002. – 240 с.

66. Деррида Ж. Интервью с Жаком Деррида // Arbor Mundi / Мировое дерево. 1992. Вып.1. С.73-80.

67. Деррида Ж. О грамματοлогии. De la grammatologie. М.: Ad marginem, 2000. – 512 с.

68. Дубин Б.В. Испытание на состоятельность: к социологической поэтике русского романа-боевика // НЛО. 1996. № 22. С. 252-274

69. Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада. Ответственный редактор В.А. Якобсон. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 247 с.
70. Интервью с Максом Фраем // Эхо Москвы. URL: <https://echo.msk.ru/programs/beseda/18311/> (дата обращения: 10.10.2020).
71. История зарубежной литературы: Античность. Средневековье. Возрождение. XVII век: Учебник. СПб.: СПбГАТИ, 2011. – 622 с.
72. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале евро пейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. — 308 с.
73. Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы Ижевск: Издательство Удмуртского университета, 1992. – 235 с.
74. Королькова Я.В. Игра с прецедентными текстами как источник комического в романах-фэнтези М. Успенского // Вестник ТГПУ. 2011. №7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/igra-s-pretsedentnymi-tekstami-kak-istochnik-komicheskogo-v-romanah-fentezi-m-uspenskogo> (дата обращения: 31.03.2022).
75. Кривоус Т.В. Понятие "фантастическое" как объект научной рефлексии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. №7-2 (85). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-fantasticheskoe-kak-obekt-nauchnoy-refleksii> (дата обращения: 22.05.2022).
76. Лебедев И.В. Генезис современного российского фэнтези // Вестник КГУ. 2015. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/genezis-sovremennogo-rossiyskogo-fentezi> (дата обращения: 22.05.2022).
77. Лебедев И.В. Жанровая поэтика в русском фэнтези конца 20 – начала 21 веков: диссертация ... кандидата Филологических наук: 10.01.01 / Лебедев Иван Владимирович; [Место защиты: Московский государственный областной университет]. М., 2016. – 162 с.
78. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. — Екатеринбург, 1997. – 317 с.

79. Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество // Новое литературное обозрение (№100), 2009. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html> (дата обращения: 18.10.2020).

80. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Правда, 1990. – 448 с.

81. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1993. Т. 3. – 496 с.

82. Майорова Е.В. Искусственные языки в художественной литературе, кино и видеоиграх // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 6, Языкознание: Реферативный журнал. 2020. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvennye-yazyki-v-hudozhestvennoy-literature-kino-i-videoigrah> (дата обращения: 22.05.2022).

83. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996. – 474 с.

84. Маркова Д. Проект автоматом // Знамя, номер 10, 2008. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2008/10/proekt-avtomatom.html> (дата обращения: 05.07.2020)

85. Михайлова Е.С. Квест как структура сказки // Гуманитарные и социальные науки. 2014. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kvest-kak-struktura-skazki> (дата обращения: 10.02.2022).

86. Наумчик О.С. Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези: диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.03 / Наумчик Ольга Сергеевна; [Место защиты: ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского»]. Нижний Новгород, 2020. – 395 с.

87. Ницше Ф. О музыке и слове. URL: <https://www.nietzsche.ru/works/other/music-word/> (дата обращения: 30.11.2021).

88. Олих И. «EnfantTerrible»: грандиозная выставка одесских концептуалистов в Киевском Национальном художественном музее. URL: https://artchive.ru/news/1085~Enfant_Terrible_grandioznaja_vystavka_odesskikh_kontseptualistov_v_Kievskom_Natsional'nom_khudozhestvennom_muze (дата обращения: 09.03.2021).

89. Орехова Е.Е. Миф о слове. Макс Фрай / Е. Е. Орехова // Вопросы литературы. М., 2020. № 5. С. 87–98.
90. Осьмухина О.Ю., Князева А.А. Мениппейская традиция в романе Макса Фрая «Мой Рагнарёк» // Вестник ТГГПУ. 2019. №1 (55). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/menippeynaya-traditsiya-v-romane-maksa-fraya-moy-ragnaryok> (дата обращения: 24.05.2022).
91. Отзывы иностранных читателей на перевод книги «Чужак» - «The Stranger» Полли Гэннон. URL: <https://www.amazon.com/Stranger-Labyrinths-Echo-Book/product-reviews/1590200659> (дата обращения: 30.04.2022).
92. Перумов Н.Д. «Кольцо Тьмы» — десять лет спустя. URL: <https://web.archive.org/web/20070303023234/http://www.perumov.com/int/10yl.shtml> (дата обращения: 05.06.2021).
93. Петрс А.Л. Литературная мистификация: к проблеме термина / А. Л. Петрс // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2020. № 197. С. 210–219.
94. Попова И.Л. Литературная мистификация в историко-функциональном аспекте: дис. ... канд. филол. наук. М., 1992. – 211 с.
95. Продолжения Толкина. Ник Перумов, Ниэнна и другие // Мир фантастики, 2004. URL: <https://www.mirf.ru/book/prodolzheniya-tolkina-nik-perumov-niennah/> (дата обращения: 28.02.2020).
96. Пропп В.Я. Морфология сказки. М.: КоЛибри, 2022. – 640 с.
97. Ревич В.А. Одиннадцатая заповедь: не бойся! // Первое сентября. 1993. № 58. С. 4.
98. Родионова Е.В. Интертекст повестей Макса Фрая // Сборник научных трудов по итогам международной научной конференции, посвященной памяти д.ф.н., профессора Войловой К.А. М.: МГОУ, 2017. С. 245-249.
99. Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж: Логос-Траст, 1994. – 264 с.
100. Сафрон Е.А. Онейросфера как элемент поэтики повестей М. Фрая (на примере сборника «Чужак») // Новый филологический вестник. 2018. №2 (45).

URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/oneyrosfera-kak-element-poetiki-povestey-m-fraya-na-primere-sbornika-chuzhak> (дата обращения: 23.05.2022).

101. Семенова Н.Г. Это не простое кольцо, а какой-то прибор! // Палантир. СПб., 1998. №15. С. 14–20.
102. Сибиряков И. В. Герменевтика игрового пространства. Философские науки №9. 2017. С. 57–62.
103. Слезкин Ю. Эра Меркурия: евреи в современном мире / Пер. с англ. С.Б. Ильина. М.: НЛО, 2005. – 544 с.
104. Слотердаjk П. Критика цинического разума. М.: АСТ, 2009. – 800 с.
105. Трубачев О.Н. Этимологические исследования и лексическая семантика // Принципы и методы семантических исследований. М., 1976. С. 147-179.
106. Трудности перевода. URL: https://pikabu.ru/story/trudnosti_perevoda_4023854 (дата обращения 04.04.2020).
107. Трушникова Е.Л. Место и роль фантастического в историко-культурном контексте: От архаического мифотворчества до постмодернизма: автореферат дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Челяб. гос. акад. культуры и искусства. Челябинск, 2006. – 26 с.
108. Успенский М.Г. Там, где нас нет: роман. СПб.: Терра-Азбука, 1997. – 352 с.
109. Фирсов Н.Н. Миф в российском политическом дискурсе 90-х гг. XX века (на материалах и документах политических партий и движений). М.: Центр цивилизац. и регион. исслед., 2005. – 114 с.
110. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер; Пер. с нем. В.В. Бибихина. Харьков: Фолио, 2003. – 503 с.
111. Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. – 400 с.
112. Хоруженко Т.И. Русское фэнтези: на пути к метажанру: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Хоруженко Татьяна Игоревна;

[Место защиты: Ур. федер. ун-т имени первого Президента России Б.Н. Ельцина]. Екатеринбург, 2015. – 217 с.

113. Чепур Е.А. Герой русской фэнтези 1990-х гг.: модусы художественной реализации: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Чепур Елена Анатольевна; [Место защиты: Магнитогорском государственном университете]. Магнитогорск, 2010. – 22 с.

114. Черняк М.А. Категория «автора» в массовой литературе. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. С.152-178.

115. Черняховская А.С. Полномочный представитель собственного мифа (интервью с Максом Фраем), 2014. URL: <http://max-frei.net/polnomochnyiy-predstavitel/> (дата обращения: 22.03.2021).

116. Чупринин С.И. Еще раз к вопросу о картографии вымысла // Знамя. 2006. № 11. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/11/ech19.html> (дата обращения: 10.03.2020).

117. Шелли М. Технология Макса Фрая (интервью со Светланой Мартыничик). 2002. URL: <https://fuga.ru/articles/2002/05/frei.htm> (дата обращения: 02.11.2021).

118. Шервашидзе, В.В. Западноевропейская литература XX века: учебное пособие / В. В. Шервашидзе. 3-е изд., стер. М.: ФЛИНТА, 2021. – 269 с.

119. Шидфар Р. Бесконечная история. Очерк развития зарубежной фэнтези / Р. Шидфар // Книжное дело, 1997. № 9. С. 86–90.

120. Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983. – 385 с.

121. Шуйский А., Фрай М. Все о мире ЕХО и немного больше. М.: АСТ, 2018. – 330 с.

122. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». М.: Лабиринт, 2008. – 210 с.

123. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издания Р. Элинина, 2002. 367 с.

124. Ballard J. G. The Drought. London: HarperCollins, 1965. – 240 p.

125. Barfield O. Poetic diction: a study in meaning. Middletown: Wesleyan University Press, 1973. – 238 p.

126. Barfield O. Saving the Appearances: A Study in Idolatry. Middletown: Wesleyan University Press, 1988. – 191 p.
127. Cawelti J. G. Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture. Chicago, 1976. – 336 p.
128. Frye N. Educated Imagination and other writings on critical theory. Toronto: University of Toronto Press, 2006. – 553 p.
129. Gary R. Pour Sganarelle // Pour Sganarelle : un essai. French & European Pubns, 1965. – 480 p.
130. Haining P. Great British Tales of Terror: Gothic Stories of Horror and Romance 1765–1840. London: Gollancz, 1972. – 495 p.
131. Hynes W.J. Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticism/ W.J. Hynes, W.J. Doty; Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, 1993. – 265 p.
132. Mancoff D.N. The Arthurian Revival in Victorian Painting: A diss... of d-r of philosophy. Evanston, Illinois: Northwestern University, 1982, June. V. 1, 2. – 823 p.
133. RüdigerImhof. Contemporary metafiction: A poetological study of metafiction in English since 1939. Winter (Heidelberg), 1986. – 328 p.
134. Turner Victor. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Chicago: Aldine Publ., 1969. – 213 p.

Труды толкинистов

135. Алексеев С.В. Дж.Р.Р. Толкин. М.: Вече, 2013. – 416 с.
136. Афанасьев В.А. Проблемы перевода романа «Властелин Колец» Дж.Р.Р. Толкина на русский язык: выпускная квалификационная работа. Москва, НИУ ВШЭ, 2019. – 207 с.
137. Виноходов Д.О. Толкинистика – принципы и проблемы методологии. URL: <http://www.nto-ttt.ru/dv/tmethod1.shtml> (дата обращения: 03.07.2022).
138. Кабаков Р.И. "Повелитель колец" Дж. Р. Р. Толкина и проблема современного литературного мифотворчества: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.05 / Ленинград. пед. ин-т. Ленинград, 1989. – 198 с.

139. Кабаков Р.И. Творчество Дж. Р. Р. Толкина как литературоведческая проблема// Палантир. 1997. №2. С. 16-18.
140. Карпенгер Х. Дж.Р.Р. Толкин. Биография. М.: Эксмо, 2002. – 330 с.
141. Колдекотт С. Тайное пламя. Духовные взгляды Толкина / Пер. с англ. (Серия «Религиозные мыслители»). М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2008. – 224 с.
142. Лебедева Е.А. Ономастикон произведения Дж.Р.Р. Толкина "Властелин Колец": Структурный, семантический и функциональный аспекты: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.19 / Рост. гос. пед. ун-т. Ростов-на-Дону, 2006. – 23 с.
143. Лихачева С.Б. Аллитерационная поэзия в творчестве Джона Рональда Руэла Толкина: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.05. М., 1999. – 212 с.
144. Мартыненко А.В. Логика фантастического: историко-культурный аспект изучения авторского мифотворчества на материале трилогии Дж.Р.Р. Толкиена "Властелин колец": диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Мартыненко Алла Валентиновна; [Место защиты: Моск. пед. гос. ун-т]. М., 2009. – 248 с.
145. Потапова О.С. Мифотворчество Дж.Р.Р. Толкина: "Сильмариллион" в контексте современной теории мифа: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.03. Нижний Новгород, 2005. – 260 с.
146. Семенова Н.Г. «Властелин Колец» в зеркале русских переводов. URL: <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/ugolok/semenova.shtml> (дата обращения: 25.01.2022).
147. Соснин Е.В. Образы древнегерманской мифопоэтической модели мира и их реконструкция в произведениях Дж.Р.Р. Толкина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Барнаул, 2011. – 23 с.
148. Фиглин Т.Л. Толкин и современная психология // 1-й Большой толкиновский семинар, Санкт-Петербург, 30 апреля 1995 г.// Резвый пони. 1996. № 4(7). С. 6-7.

149. Фишман Л. Профессор был неправ! №5, 2007. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2007/5/professor-byl-ne-prav.html> (дата обращения: 22.05.2022).
150. Хукер М.Т. Толкин русскими глазами. / Пер. с англ. А. Хананашвили. М.: ТТТ; ТО СПб, 2003. – 203 с.
151. Чистяков П. Произведения Толкина: священные тексты или псевдоисторические хроники? // Круглый стол "Профессор Толкин и его наследие", Москва, РГГУ, 22 апреля 2000 г.// Палантир. 2001. № 25. С. 4-6.
152. Шиппи Т. Дорога в Средьземелье / Пер. с англ. Каменкович М. СПб.: Лимбус Пресс, 2003. – 146 с.
153. Шустова Э.В. Рецепция творчества Дж. Р.Р. Толкиена в России на рубеже XX - XXI веков: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01, 10.01.03 / Шустова Элина Викторовна; [Место защиты: Казан. (Приволж.) федер. ун-т]. Казань, 2017. – 22 с.
154. Flieger V. Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World. The Kent State University Press, 2002. – 208 p.
155. O'Neill T. The Individuated Hobbit: Jung, Tolkien and the Archetypes of Middle-Earth. Houghton Mifflin Harcourt. – 200 p.
156. Painter J.L. Inventing history: the rhetoric of history in J.R.R. Tolkien's "The Lord of the Rings." Thesis, University of Pretoria, 2015. URL: <http://hdl.handle.net/2263/48955> (дата обращения: 29.02.2021)
157. Upshaw Q.V. Structural Polarities In J.R.R. Tolkien's "The Lord of the Rings." Text, [Tampa, Fla]: University of South Florida, 2009. URL: <http://purl.fcla.edu/usf/dc/et/SFE0003017> (дата обращения: 01.04.2020).

Справочные издания

158. Английская литературная сказка: Сборник: Пер. с англ / Сост., авт. вступ. ст. Н. Демурова. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 1998. – 480 с.
159. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о нибелунгах. Библиотека Всемирной Литературы, том 9. М.: Художественная литература, 1975. – 752 с.

160. Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970. – 449 с.
161. Грицанов А. Постмодернизм: Энциклопедия. Минск: Книжный дом, 2001. – 1040 с.
162. Деконструкция / Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Председатель научно-ред. совета В.С. Степин. М.: Мысль, 2000–2001. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH4b339ad17a317e0a5fb64b> (дата обращения: 07.07.2020).
163. Дынник В.А. Цикл // Фундаментальная электронная энциклопедия. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-a832.htm> (дата обращения: 02.06.2021).
164. Ин 9, 5 / Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Синодальный перевод. Российское Библейское Общество, 2014. – С. 1149.
165. Казантакис Н. Англия // цит. по: Овчинников В. Сакура и дуб. М., 1983. С. 375.
166. Квест. URL: <https://www.pogruzhenye.ru/faq/> (дата обращения: 02.07.2020).
167. Керимов Т.Х. Интертекстуальность // Современный философский словарь. М., Бишкек, Екатеринбург, 1996. С. 228.
168. Литературная энциклопедия. В 11 т.; М.: издательство Коммунистической академии, Советская энциклопедия, Художественная литература. Под редакцией В. М. Фриче, А. В. Луначарского. 1929–1939.
169. Макс Фрай // Книжный клуб «Клуб Семейного Досуга». URL: https://bookclub.ua/ru/read/maks_fry/ (дата обращения: 10.05.2022).
170. Маслов Ю.С. Введение в языкознание: учебник для студ. филол. и лингв. фак. высш. учебных заведений. 6-е изд., стер. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. – 304 с.
171. Махов А.Е. Предромантизм // Большая российская энциклопедия. Том 27. М., 2015. С. 416–417.

172. Мифология // Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 377–378.
173. Михайловский Б. Фантастика // Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.], 1929–1939. Т. 11. М.: Худ. лит., 1939. Стб. 652–660.
174. Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. М., 1988. – 188 с.
175. Топоров В.Н. Модель мира // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 2008. С. 677–679.
176. Трикстер / Словарь иностранных слов. Сост. Комлев Н.Г. М.: Эксмо-Пресс, 1999. С. 508.
177. Фантастическое. Эстетика: Словарь. М.: Политиздат. Под общ. ред. А. А. Беляева. 1989. – 447 с.
178. Эдда // Теософский словарь. М.: Эксмо-Пресс. Е.П. Блаватская. 2001. С. 640.
179. Эдда. Н. Грушке // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона (Том XL). Санкт-Петербург, 1904 г. С. 160–162.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

ЛЕГЕНДАРИУМ

Полное собрание сочинений Дж.Р.Р. Толкина, в том числе опубликованные после смерти писателя

1. Хоббит, или Туда и обратно / *The Hobbit or There and Back Again* [= *The Hobbit*; Хоббит] (1937)
2. Властелин Колец / *The Lord of the Rings* [= Повесть о Кольце; Властители Колец] (1955)
 - + Предисловие автора / *Foreword* (1954)
 - + Предисловие автора / *Foreword* (1965)
- Братство Кольца / *The Fellowship of the Ring* [= Хранители кольца; Хранители; Дружество кольца; Содружество кольца; Товарищество кольца] (1954)
- Две твердыни / *The Two Towers* [= Две башни, Две крепости] (1954)
- Возвращение Короля / *The Return of the King* [= Возвращение Государя] (1955)
 - + Приложения / *Appendices* (1955)
3. Приключения Тома Бомбадила и другие стихи из Алой Книги / *The Adventures of Tom Bombadil and Other Verses from The Red Book* (1962)
 - Приключения Тома Бомбадила / *The Adventures of Tom Bombadil* (1934)
 - Лодочная прогулка Бомбадила / *Bombadil Goes Boating* [= Бомбадил плывет на лодке; Бомбадил катается на лодке; Прогулка Бомбадила] (1962)
4. Странствие / *Erantry* [= Приключения странствующего рыцаря; Призвание] (1933)
5. Принцесса Ми / *Little Princess Mee* [= *The Princess Ni*; Принцесса Эта] (1924)
6. Как Лунный Дед засиделся / *The Man in the Moon Stayed Up Too Late* [= *The Cat and the Fiddle: A Nursery-Rhyme Undone and its Scandalous Secret Unlocked*] (1923)
7. Как Лунный Дед поторопился / *The Man in the Moon Come Down Too Soon* [= Как Лунный Дед поспешил на обед; Почему Человек-с-Луны спустился вниз так быстро / *Why the Man in the Moon Come Down Too Soon*] (1923)
8. Каменный Троль / *The Stone Troll* [= *The Root of the Boot*] (1936)

9. Прыткий Перри / Perry-the-Winkle [= Перри-Винкль; Перри-пекарь] (1962)
10. Мары / The Mewlips [= Болотные твари; Исхлопы; Мьюлипы; Синегубки; Хлюпогубы ; Knocking at the Door] (1937)
11. Фаститокалон / Fastitocalon [= Хвоститокалон] (1927)
12. Олифант / Oliphaunt [= Слон; Олифан / Jumbo, or, Ye Kind of Ye Oliphaunt] (1927)
13. Кот / Cat (1962)
14. Невеста-тень / Shadow-bride [= Невеста призрака; The Shadow Man] (1936)
15. Клад / The Hoard [= Сокровище / Iumonna Gold Galdre Bewunden] (1923)
16. Колокол моря / The Sea-Bell [= Зов моря; Раковина; Морской колокол / Looney] (1934)
17. Последний корабль / The Last Ship [= Firiël; Фириэль] (1934)
18. Бежит дорога... / The Road Goes Ever On: A Song Cycle [= Дорога уходит вдаль] (1967) // Соавтор: Дональд Сванн
 + Foreword (1967) // Автор: Дональд Сванн
 + Предисловие / Foreword to the Second Edition [= Предисловие Д. Сванна ко второму изданию] (1978) // Автор: Дональд Сванн
 + Foreword to the Third Edition (1993) // Автор: Дональд Сванн
19. Дорога в даль и в даль идет... / The Road Goes Ever On
20. Поют поленья в очаге... / Upon the Hearth the Fire is Red
21. К ивовым кущам Тазаринаная приходил... / In the Willow-meads of Tasarinan
22. В Западной стране / In Western Lands (1967)
23. Намариэ / Namárië
24. Я размышляю у огня / I Sit Beside the Fire (1976)
25. А Элберет Гилтониэль / A Elbereth Gilthoniel
26. Я размышляю у огня... [заключение] / I Sit Beside the Fire
27. Странствие / Errantry [= Приключения странствующего рыцаря; Призвание] (1933)
 + Последняя песня Бильбо (спетая им в Серой Гавани) / Bilbo's Last Song (At the Grey Havens) (1973)

28. Переводы и комментарии профессора Толкина к эльфийским текстам песен «Намариэ» и «А Элберет Гилтониэль» / Notes and Translations
+ Лютиэн Тинувиэль / Lúthien Tinúviel
+ Стихи из Легендариума
29. Тинфанг Трель / Tinfang Warble (1927)
30. Град богов / The City of the Gods [= Кор (Во граде мёртвом и пустом) / Kor (In a City Lost and Dead)] (1923)
31. Счастливые морестранники / The Happy Mariners [= The Eadigan Saelidan: The Happy Mariners] (1920)
32. An Evening in Tavrobel (1924)
33. Легка, как лист на липовой ветке / Light as Leaf on Linden tree (1925)
34. Безымянная земля / The Nameless Land (1927)
35. Once Upon a Time [= «Это было однажды...»] (1965)
+ Эссе о Средиземье
36. Редактору газеты «Обсервер» / To the Editor of the «Observer» [= Hobbits; Letter About «The Hobbit»] (1938)
37. К редактору «Дейли телеграф» / To the Editor of the Daily Telegraph [= Beautiful Place because Trees are Loved] (1972)
38. Руководство по переводу имён собственных из «Властелина Колец» / Guide to the Names in the Lord of the Rings [= Nomenclature of The Lord of the Rings; Имена собственные во «Властелине Колец»; Руководство по переводу имён собственных во «Властелине Колец»] (1975)
Words, Phrases and Passages in Various Tongues in The Lord of the Rings (2007)
39. Сильмариллион / The Silmarillion (1977)
40. Дети Хурина / The Children of Hurin (2007)
41. Падение Гондолина / The Fall of Gondolin [= Сказание о падении Гондолина] (2018)
42. Неоконченные предания Нуменора и Средиземья / Unfinished Tales of Numenor and Middle-earth [= Неоконченные сказания] (1980)

43. История Средиземья / The History of Middle-earth // Соавтор: Кристофер Толкин
44. Книга Утраченных Сказаний. Часть I / The Book of Lost Tales. Part One (1983) // Соавтор: Кристофер Толкин
45. Книга Утраченных Сказаний. Часть II / The Book of Lost Tales. Part Two (1984) // Соавтор: Кристофер Толкин
46. Песни Белерианда / The Lays of Beleriand (1985) // Соавтор: Кристофер Толкин
47. Устройство Средиземья: «Квента», «Амбарканта» и «Анналы» / The Shaping of Middle-Earth: The Quenta, The Ambarkanta, and The Annals [= Прояснение очертаний Средиземья] (1986) // Соавтор: Кристофер Толкин
48. Утраченный путь и другие произведения / The Lost Road and Other Writings: Language and Legend before The Lord of the Rings [= Утраченный путь] (1987) // Соавтор: Кристофер Толкин
49. The Return of the Shadow (The History of The Lord of the Rings. Part 1) [= Возвращение Тени] (1988) // Соавтор: Кристофер Толкин
50. The Treason of Isengard (The History of The Lord of the Rings. Part 2) [= Предательство Изенгарда] (1989) // Соавтор: Кристофер Толкин
51. The War of the Ring (The History of The Lord of the Rings. Part 3) [= Война Кольца] (1990) // Соавтор: Кристофер Толкин
52. Sauron Defeated (The History of The Lord of the Rings. Part 4) [= Поражение Саурона] (1992) // Соавтор: Кристофер Толкин
53. Кольцо Моргота / Morgoth's Ring (The Later Silmarillion. Part 1. The Legends of Aman) [= Кольцо Моргота] (1993) // Соавтор: Кристофер Толкин
54. Война за Самоцветы / The War of the Jewels (1994) // Соавтор: Кристофер Толкин
55. The Peoples of Middle-Earth [= Народы Средиземья] (1996) // Соавтор: Кристофер Толкин
56. The History of The Hobbit (2007) // Соавтор: Джон Рэтлифф
57. Mr Baggins (2007) // Соавтор: Джон Рэтлифф
58. Return to Bag-End (2007) // Соавтор: Джон Рэтлифф

+ Тексты, не вошедшие в «Историю Средиземья»

59. Narqelion (1988)
60. I Lam naNgoldathon: The Grammar and Lexicon of The Gnomish Tongue (1995)
61. The Turin Prose Fragment [= The Alphabet of Rumil] (1995)
62. From Quendi and Eldar, Appendix D (1998)
63. Осанвэ-кэнта / Osanwe-kenta (1998)
64. Qenyaqetsa: The Qenya Phonology and Lexicon: together with The Poetic and Mythologic Words of Eldarissa (1998)
65. Этимологические примечания к «Осанвэ-кэнта» / Etymological Notes on the Osanwe-kenta (2000)
66. Из Шибболет Феанора / From The Shibboleth of Feanor (2000)
67. Заметки об орэ / Notes on Ore (2000)
68. The Rivers and Beacon-hills of Gondor (2001)
69. The Alphabet of Rúmil and Early Noldorin Fragments (2001)
70. «Words of Joy»: Five Catholic Prayers in Quenya (2002)
71. Ae Adar Nin: The Lord's Prayer in Sindarin (2002)
72. Alcar mi Tarmenelna Erui: The Gloria in Excelsis Deo in Quenya (2002)
73. Early Qenya & The Valmaric Script (2003)
74. Si Qente Feanor and Other Elvish Writings (2004)
75. Eldarin Hands, Fingers & Numerals and Related Writings (2005)
76. Early Elvish Poetry (2006)
77. Pre-Fëanorian Alphabets (2006)
78. Pre-Fëanorian Alphabets, Part 2 (2009)
79. TengwestaQenderinwa (2009)
80. Quenya Phonology (2010)
81. The Qenya Alphabet (2012)
82. Qenya Noun Structure (2013)
83. Fragments on Elvish Reincarnation [= Фрагменты об Эльфийской реинкарнации] (2014)

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Произведения Макса Фрая о мире ЕХО

Цикл	Книга	Год издания
Лабиринты Ехо	Чужак (Лабиринт)	1996
	Волонтёры Вечности	1997
	Простые волшебные вещи	1997
	Вершитель (книга) или Темная сторона (в другом издании)	1997
	Наваждения	1997
	Власть несбывшегося	1998
	Болтливый мертвец	1999
	Лабиринт Мёнина	2000
Мой Рагнарёк	Гнёзда химер. Хроники Овётганны (редакторская версия)	1997
	Гнёзда химер. Хроники Хугайды (авторская версия)	1999
	Мой Рагнарёк	1998
Хроники Ехо	Чуб земли	2004
	Властелин Морморы. История, рассказанная сэром Джуффином Халли	2005
	Неуловимый ХаббаХэн. История, рассказанная сэром Максом из Ехо	2005
	Ворона на мосту. История, рассказанная сэром Шурфом Лонли-Локли	2006
	Горе господина Гро. История, рассказанная сэром Кофой Йохом	2007
	Обжора-Хохотун. История, рассказанная сэром Мелифаро	2010
	Дар Шаванахолы. История, рассказанная сэром Максом из Ехо	2013
	Тубурская игра. История, рассказанная сэром	2013

	Нумминорихом Кутой	
Сновидения	Мастер ветров и закатов	2014
Ехо	Слишком много кошмаров	2015
	Вся правда о нас	2015
	Я иду искать	2016
	Сундук мертвеца	2017
	Отдай моё сердце	2017
	Мёртвый ноль	2018
	Так берегись	2019