

В.В. ДМИТРИЕВА

*(Одесский национальный университет им. И.И. Мечникова,
Одесса, Украина)*

УДК 821.111-32(Картер А.)

ББК Ш33(4Вел)63-8,44

«НОВЫЙ МИФ» О СИНЕЙ БОРОДЕ В ТВОРЧЕСТВЕ АНГЛИЙСКОЙ ПИСАТЕЛЬНИЦЫ АНДЖЕЛЫ КАРТЕР

Аннотация: Данная статья посвящена вопросам, связанным с мифопоэтическим наполнением сюжета повести «Кровавая комната» известной английской писательницы XX века Анджелы Картер. Миф берется как неотъемлемый элемент периода ремифологизации. В литературе этого времени, на первый план выходят усвоение и использование элементов мифа. Уже поэтому, в статье рассматривается проекция мифа и эволюция его образов и мотивов сказки Ш. Перро, как первой литературной сказки о Синей Бороде, на произведение, в котором отмечают черты магического реализма. Анализируется архетипическое и символическое наполнение текста. Особое внимание уделяется архетипу «Великой матери», как важнейшему элементу модернистской повести Анджелы Картер. Образы старой сказки анализируются с позиции рассмотрения мифа, как знаковой системы Фердинанда де Соссюра и предложенной Роланом Бартом мифопоэтической схемы анализа.

Ключевые слова: мифы, мифопоэтика, архетипы, литературные сюжеты, магический реализм, английская литература.

XX век явился не только веком великих научных открытий, но и временем больших переосмыслений и коррекции прошлого. Как следствие, этот период можно считать временем активного обновления старых и создания новых мифов. Разнообразие подходов к устойчивым темам-сюжетам подтолкнуло исследователей к поиску вариантов расшифровки обновленных кодов. Этим объясняется и наша попытка исследовать мифопоэтические коды рассказа Анджелы Картер.

Еще в работах А.Н. Веселовского мы находим обозначение общих тем, мотивов и сюжетов, которые существовали с давних времен. Постепенно происходила генерализация этих сюжетов, и они превращались в обобщенные схемы [Веселовский 1989 : 71]. Важнейшей частью исследования мифосистем, по мнению

А.Н. Веселовского, является знание «старых образов» и понимание их значения, закономерно поэтому, что Е. М. Мелетинский, анализируя работы названного исследователя, замечает, что многие определения российского ученого предшествуют выводам К.Г. Юнга – автора архетипической теории [Мелетинский 1986 : 40].

Итак, идеи об устойчивых коллективных представлениях и образах-символах нашли свое развитие в учении об архетипах Карла Густава Юнга. Он доказал, что архетипическое мышление основывается на ранее сформированных инстинктах восприятия какого-либо явления. В архетипических формах в наибольшей степени выражается подсознательное знание – а именно то, что не подлежит жизненной логике. В общем, «чем дальше мы пробираемся к истокам «коллективного образа», тем больше мы раскрываем бесконечную паутину архетипических паттернов» [Юнг 1991: 70-74] (перевод наш – В.Д.).

В мифе история сохранена как духовно-интеллектуальное наследие. Как отмечает Э. Б. Тайлор, «миф – история его авторов, но не героев» [Трессидер 2001 : 204]. В XIX веке наступает период ремифологизации. На первый план выходят усвоение и использование элементов мифа в культуре данного времени. Мифы, в первую очередь, обрастают иными значениями и дополнениями к основному смыслу произведения. Эти дополнительные значения появляются благодаря изменению социальной среды [Леви-Брюль 1994 : 257, 258].

В XX веке данная тенденция только усилилась. Литературоведы уже обратили внимание на проекции мифа, мифологических образов и мотивов, присутствующие в современных произведениях. Попытка дешифровки «вторичного мифа» особенно актуальна сейчас, в пору создания многих и многих «ретро-произведений». Как следствие, мифопоэтика как определенный метод литературоведческого анализа, выходит на новый уровень [Калиниченко 2015 : 84].

Методология мифопоэтики предполагает изучение архетипического и символического как в самом произведении, так и в его основных составляющих: в композиции, в сюжете и в образах [Калиниченко 2015 : 84-86]. Такой анализ предполагает выделение мифопоэтической модели восприятия мира, которая реализована автором в системе различных поэтических категорий.

Архетипический сюжет о муже-убийце, восходящий к Синею Бороте, приобретая актуальность в современной литературе, сформировался в процессе рефигурации таких его культурных составляющих, как архетип «первобытной женщины» и «мужчины-зверя» [Эстесс 2015].

Архетип «первобытной женщины» имеет довольно длительную традицию литературной рефлексии. Особым изменениям он подвергался в начале XX века, четко отражая сдвиги в социальном мировосприятии. Объясняется это феминистскими настроениями, под их натиском старый взгляд на женское предназначение вступал в противоречие с очевидным ростом активности женщин в жизни общества.

В сегодняшнем восприятии образ Синей Бороды, по словам исследовательницы Клариссы Пинколы Эстесс, обозначает архетип хищника, который призван убивать женские мечты и полностью разрушать личностную целостность женщины. Сам хищник символизирует «зло, которое маскируется под добро» [Эстесс 2015 : 50-51].

Если придерживаться юнгианской трактовки образов сказки о Синей Бороде, то здесь отдельного внимания заслуживают работы французских модернистов. Анатолий Франс и Морис Метерлинк в своем творчестве кардинально изменяют образ тирана, заменив его образом невинного человека. Кроме того, у М. Метерлинка человек по имени Синяя Борода заслуживает не только сочувствия, но и осуждения. Так деконструируется гиперболизированная маскулинность, присущая тирану, как Синяя Борода предстает в раннем варианте сказки, данным Шарлем Перро. Меняются местами сами составляющие основной оппозиции – *хищник – жертва*.

О важности познания внутренних смыслов, которые актуализируются при прочтении сообщения, писал и семиотик Ролан Барт. Своими исследованиями он стирает предопределенность, имеющуюся между означающим и означаемым и, таким образом, отрицает постоянство однозначной интерпретации знака даже в рамках одного культурного языкового сообщества [Барт 1989]. В понимании Р. Барта, язык, являясь универсальным средством раскрытия значений знаков, не предполагает однозначное восприятие его смыслов. Знак, циркулируя в обществе, по его мнению, обрастает новыми дополнительными идеологическими значениями. То же происходит и с мифом [Барт 1989].

Еще А.А. Потебня говорил о соотношении слова и мифа. Сотворение нового мифа состоит из сотворения нового слова, утверждал он [Потебня 1989 : 596]. Р. Барт, развивая идеи этнолога-структуралиста Клода Леви-Стросса о соотношении между коммуникативным и культурным аспектами общества, раскрывал структуру современного мифа, ориентированного на уровень общественного сознания и связанной с ним речевой практики.

Отправной точкой исследования в работах Р. Барта выступает «знак», который раскрывается ученым в аспекте скрытых смыслов. Понимание мифа происходит в процессе расшифровки и прочтения этих знаков. Он обращается и к трудам Фердинанда де Соссюра. Выделяет элементы знаковой системы: означающее и означаемое, которые и составляют знак. В мифе, по мнению Р. Барта, обнаруживается та же система отражения [Барт 1989 : 82].

Пользуясь обозначенной нами мифопоэтической схемой анализа произведения, мы считаем необходимым раскрыть глубинные смыслы творчества *Анджелы Картер*. Ее рассказ «*Кровавая комната*», опубликованный в одноименном сборнике в 1979 г., представляет особый интерес для мифопоэтических исследований и гендерной критики. Преобразовывая всем хорошо известные сказочные сюжеты, она тем самым отражает специфические особенности творческого мышления многих авторов XX века. Рассказ «Кровавая комната» переосмысляет известную сказку Шарля Перро «Синяя Борода», используя традиции модернизма и, как пишут некоторые исследователи, магического реализма [Шамсутдинова 2008].

Немецкий исследователь Франц Ро интерпретирует «чуждое» в новейшей литературе как обратную сторону реальности, не подразумевая при этом наличия мистического или сверхъестественного смысла. Чуждое с помощью изменения угла зрения и искажения жизнеподобия, пишет он, приобретало значение «магического» [Roh 1995 : 15-31]. Если обратиться к творчеству английских литераторов-мифографов, то их «магический реализм» проявляется в создании новых мифов, в широком использовании возможностей готики и сюрреализма [Шамсутдинова 2008].

Об особенностях творческого метода Анджелы Картер, создавшей «Кровавую комнату» по мотивам сказки Ш. Перро, британская писательница и критик Марина Уорнер пишет: «... как фантаст, Картер твердо стоит на земле. Ее фантастика всегда так направляет взгляд, чтобы пристально взглянуть в реальность, не упуская из виду условия материального мира» [Warner 1992 : 25]. С точки зрения поэтики, особой заслугой Анджелы Картер можно считать углубленный самоанализ главной героини, который предполагает введение в сюжет детальной и подчеркнуто-эмоциональной исповеди девушки. Используя рассказ от первого лица, Анджела Картер отказывается от экспозиции, благодаря чему повествование начинается с завязки. А если так, то интрига развивается с самых первых строк рассказа. Если сравнить с

повествовательной манерой Ш. Перро, то получается следующее: мало того, что предложен новый вариант прочтения старого сюжета, но еще и тип изложения истории сочетает в себе конкретику реальности и только некоторые «странности» в поведении жениха.

Готовясь к свадьбе с Синею Бородой, героиня мысленно возвращается в свое прошлое. Особое место в ее воспоминаниях принадлежит образу матери, занимавшей активную жизненную позицию:

«My eagle-featured, indomitable mother; what other student at the Conservatoire could boast that her mother had outfaced a junkful of Chinese pirates, nursed a village through a visitation of the plague, shot a man-eating tiger with her own hand and all before she was as old as I» [Картер 2005].

«Моя неукротимая мама, с ее орлиным носом ... ну какая другая студентка консерватории могла бы похвастать, что ее мать когда-то дала отпор своре китайских пиратов, ухаживала за больными в деревнях во время чумного поветрия, своей рукой застрелила тигра-людоеда – и все это будучи моложе моих нынешних лет!» [Carter 1995].

Благодаря этому и другим упоминаниям, опираясь на историю матери, мы готовимся к приятию активной позиции дочери, которая выходит замуж за Синюю Бороду. Уже это нарушает правило сказочного жанра, который предполагает исчезновение матери из жизни дочери еще до начала развития событий. Кроме того, если в версии Ш. Перро героиню спасают ее братья, то в версии Анджелы Картер очевидным новшеством выступает спасение дочери ее матерью.

Повествование «Кровавой комнаты» наполнено значительным количеством скрытых образов-символов, что является неизменной чертой магического реализма как варианта символизма. Все время повторяющиеся знаки-символы оказывают подсознательное влияние на адресанта, создавая эффект тревожного ожидания, или «Suspense». Опираясь на работы антропологов, мы можем предположить, что данное явление неизменно актуализирует древние архетипические представления о предмете, которые «намертво» осели в памяти в качестве априорных истин.

В рассказе Анджелы Картер образ матери героини предвещает беду:

«There was a dress for her, too; black silk, with the dull, prismatic sheen of oil on water, finer than anything she'd worn since that adventurous girlhood in Indo-China, daughter of a rich tea planter» [Carter 1995].

«Ее нарядом стало платье из черного, матово-блестящего шелка: самое изысканное из всего, что она – дочь богатого чайного плантатора – надевала с тех давних, лихих времен в Индокитае» [Картер 2005].

Как известно, в европейском культурном коде заложено отрицательное значение черного цвета, в особенности черного облачения, которое повсеместно воспринимается как траурное. Таким образом, мать готовится к свадьбе своей дочери, предчувствуя неминуемую беду.

Одно за другим следуют описания маминого прошлого. Здесь мы находим и историю любви, которая заставила уже немолодую женщину ожесточиться по отношению к окружающему миру.

«For my mother herself had gladly, scandalously, defiantly beggared herself for love; and, one fine day, her gallant soldier never returned from the wars, leaving his wife and child a legacy of tears that never quite dried, a cigar box full of medals and the antique service revolver that my mother, grown magnificently eccentric in hardship, kept always in her reticule» [Carter 1995].

«Ибо моя мать сама весело, скандально и дерзко обрекла себя на нищенское существование из-за любви. Но однажды ее доблестный солдат так и не вернулся с войны, оставив жене и дочери в наследство лишь невысыхающие слезы, коробку из-под сигар, в которой хранились медали, и допотопный армейский револьвер, который моя мать, ставшая в результате долгих лишений весьма эксцентричной особой, всегда носила в своем ридикюле» [Картер 2005].

Отметим также, что перечисленные черты материнства испокон веков входили в архетипический образ «Великой матери».

К.Г. Юнг с этим архетипом ассоциирует такие качества, как материнская забота и сочувствие, магическая власть женщины над окружающими, мудрость и духовное возвышение. Мать остается важнейшей фигурой там, где происходит магическое превращение и воскрешение, а также в подземном мире с его обитателями. Психолог считает, что данный архетип может активизироваться в самых разных ситуациях: «Его суть – магический авторитет всего женского, мудрости, чего-то благостного, магического возрождения и темно-дремучего, захватывающей бездны...» [Юнг 1997 : 211].

Важное место в рассказе Анджелы Картер занимает сцена соития. На протяжении веков первый акт интимной близости с мужем обозначал для женщины переломный момент перехода из ее обычной жизни в отчем доме в супружескую жизнь, где ее ждала неизвестность. Писательница детально передает психологию супружеской пары и придает сакральный смысл переломному моменту в их новой жизни. В общем, получается обряд инициации, о котором говорит В.Я. Пропп в «Морфологии сказки». Пройдя этот ритуал, человек получает тайное знание [Пропп 2001 : 148].

К этому же ряду понятийной сакральности можно отнести и образ-символ зеркала, который использует Анджела Картер. Ее

героиня видит в нем себя такой, какой видит ее муж-убийца, то есть жертвой. Его она воспринимает зверем [Трессидер 2001 : 210]. Большое количество зеркал, окружающих спальное ложе супругов, способствует острой гиперболизации действия.

Нарастанию гибельной атмосферы способствует еще и постоянно присутствующий аромат белых лилий, который не перестает мучить новую хозяйку замка. Известно, что белая лилия в мифологическом сознании присутствует в двух ипостасях. Она может символизировать смерть так же, как и чистоту [Трессидер 2001 : 92].

И все-таки насыщение старого сюжета не этими образами-символами стало главным в версии английской писательницы. Переосмысляя сакральный знак глухого леса, который, по мнению В.Я. Проппа, связан с обрядом посвящения в царстве мертвых, Анджела Картер помещает своего душегуба в замок на воде. Автор не уточняет, как и на чем он воздвигнут, однако мы знаем, что добраться к этому жилищу можно только во время отлива, когда вода расступается и оголяет сушу. При этом дом «покачивается на волнах». «And, ah! his castle. The faery solitude of the place; with its turrets of misty blue, its courtyard, its spiked gate, his castle that lay on the very bosom of the sea with seabirds mewling about its attics, the casements opening on to the green and purple, evanescent departures of the ocean, cut off by the tide from land for half a day ... that castle, at home neither on the land nor on the water, a mysterious, amphibious place, contravening the materiality of both earth and the waves» [Carter 1995].

«И вот он, его замок! В своем волшебном уединении, с теряющимися в голубом тумане башнями, просторным двором, воротами с острыми шпилями, этот замок словно покоится в океанских глубинах: его чердаки усыпаны перьями морских птиц, из створчатых окон открывается вид на зеленовато-пурпурные исчезающие за горизонтом бескрайние океанские воды ... этот замок, на полдня отрезанный волной от материка, стоящий не на воде и не на суше, – таинственное, земноводное место, противоречащее обоим стихиям – земли и моря» [Картер 2005].

Таким образом, как и в первоначальных версиях сказки, владения Синей Бороды находятся в царстве мертвых. Исходя из этого, можем предположить, что в данном случае Анджела Картер использует миф о Хароне, показывая, как Синяя Борода перемещает главную героиню через водное пространство к себе в замок, который находится на острове и практически отрезан от мира. Удваивает этот образ еще и ассоциация с картиной Арнольда Бёклина «Остров мертвых».

Самое очевидное отличие от классических вариантов сюжета – заключительная сцена, в которой мать чудесным образом спасает свою дочь от верной смерти. Если раньше эту роль исполняли братья, то впервые роль спасительницы берет на себя кто-то из родителей, тем

более женщина. Так актуализируется архетип «Великой матери» воительницы и защитницы.

Обобщая, можем утверждать, что Анджела Картер умело оперирует привычными образами классического сюжета, но интерпретирует его в русле модернизма, а в частности – магического реализма.

ЛИТЕРАТУРА

Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / Сост., общ. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 615 с.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. 406 с.

Калиниченко Л.А. Мифопоэтика произведений З. Прилепина (на примере романов «Черная обезьяна» и «Патологии») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тюмень, 2015. Электронный ресурс: <http://cyberleninka.ru/article/n/mifopoetika-proizvedeniy-z-prilepina-na-primere-romanov-chernaya-obezyana-i-patologii>

Картер А. Кровавая комната. М.: Эксмо, 2005. [Электронный ресурс]. URL: http://www.e-reading.club/chapter.php/25866/1/Karter__Krovavaya_komnata.html

Керлот Х. Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 608 с.

Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогика-пресс, 1994. 608 с.

Леви Стросс К. Структурна антропология. Київ: Основи, 2000. 387 с.

Мелетинский Е.М. «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского и проблемы происхождения повествовательной литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. – С. 25-52.

Потебня А.А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. – 624 с.

Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.

Тейлор Э.Б. Первобытная культура. М.: Политиздат, 1989. 204 с.

Тресиддер Д. Словарь символов. – М. ФАИР-ПРЕСС, 2001. 448 с.

Ткаченко А.О. «Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.

Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Академия, 2009. 438 с.

Шамсутдинова Н.З. Магический реализм в современной британской литературе: Анжела Картер, Салман Рушди – Москва, 2008. Электронный ресурс:

<http://www.dissercat.com/content/magicheskii-realizm-v-sovremennoi-britanskoi-literature-anzhela-karter-salman-rushdi>

Этесс К. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях. – М.: София, 2015. 448 с.

Юнг К.Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. 304 с.

Юнг К.Г. Сознание и бессознательное: Сборник – СПб.: Университетская книга, 1997. – 544 с.

Carter A. The Bloody Chamber and Other Stories. London: Vintage books. 1995. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.angelfire.com/falcon/rote/CARTER.htm>

Roh F. Magic Realism. Post-Expressionism. Magic Realism: Theory, Practice, Community. – Durham, NC and London: Duke University Press, 1995.

Warner M. Angela Carter. The Independent. 17 February 1992. P. 25.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. В.И. Силантьевой.