

втрачає будь-який людський вимір, на порозі небуття, героям дається чисте, недуальне сприйняття світу, досвід повноти присутності у *тут-і-тепер*, коли все життя звершується в одній миті усвідомлення. Досягнувши межі свого земного існування, Тянь-і відчуває, як майже спустошене тіло відпускає його. Від цього моменту оповідь у романі хоч і ведеться знову від першої особи, але стає надзвичайно відстороненою від подій, що їх переживають друзі: герой бачить світ та себе у цьому світі наче з певної висоти. Погляд Тянь-і, що фіксує події, є поглядом когось іншого, хто спостерігає за Тянь-і, поглядом вищого Я, яке вже не ототожнюється ні з тілом, ні з його діями, ні зі стражданнями.

Наприкінці роману цей невідомий наратор, який наче народжується з самого тексту, бачить, що Тянь-і, потрапивши у притулок, починає писати. Він пише свою історію на довгих склеєних між собою аркушах цупкого паперу (*très longue bande pliée en accordéon*). Згорнена у рулон та вся вкрита ієрогліфами (ще на самому початку зазначено, що Тянь-і пише свою історію китайською), ця стрічка відсилає до ідеї поступового *розгортання однієї нитки* історії. До того ж у останній главі вона уже ототожнюється з річкою і далі з одним із давніх вертикальних пейзажів, що зображають річку Янцзи. Таким чином, коли Тянь-і пише власну історію, він *дозволяє водному потоку об'єднати ті розрізнені фрагменти, які насправді були цілісними* [2, с.411]. Письмо у Чена тому не що інше, як роман-ріка. Але на відміну від Прустових пошуків втраченого часу (роздуми про якого час від часу лунають у романі), герой Франсуа Чена прагне не віднайти минулого через письмо, а розчиняє його у потоці вічних перетворень, що дозволяють йому бути вписаним у вічне *тепер*, виповнити власний шлях. Тому письмо постає неперервним рухом за течією річки, що розгортається перед читачем на китайському вертикальному свитку. Слідувати розгортанню такого тексту означає для героя мандрувати на межі між явленим і не-явленим у письмі, тим, що відбулося у житті, і тим, що могло би статися. Адже правда життя завжди напівприхована за сновидіннями, мріями та ностальгією, як напівприхований за хмарами річка на китайських пейзажних свитках, як напівприхований за хмарами і туманами дракон на картинах найкращих китайських майстрів.

Таким чином, топос дракона є важливим для розкодування художнього світу роману Франсуа Чена. Драконові лінії наявні не лише в організації зовнішнього простору твору, але й організують та картографують внутрішній шлях героя. Більше того, саме *топос дракона* – це і є та межа, де зовнішній пласт тексту переходить у внутрішній, де явлене відкриває шлях у не-явлене, де викривлена лінія стає знаком символічної глибини простору-буття. Таке постійне переміщення між двома векторами породжує особливу поетику тексту, що слідує за *однією ниткою перетворень* Дао.

ЛІТЕРАТУРА

1. Cheng, François. Cinq méditations sur la beauté. – P.: Albin Michel, 2006.
2. Cheng, François. Le Dit de Tianyi. – P.: Albin Michel, 1998.
3. Cheng, François. Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural. – P.: Seuil, 2006.
4. Барт Р. S/Z. Пер. с фр., 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова. – М.: Эдиториал УРСС, 2001.
5. Григорьева Т. П. Движение красоты: Размышления о японской культуре. – М.: “Восточная литература” РАН, 2005. – 440с.
6. Малявин В.В. Сумерки Дао. – М.: Дизайн.Информация.Картография., 2000 – 448с.
7. Маслов А.А. Китай: колокольца в пыли. Странствия мага и интеллектуала. – М.: Алетейа, 2005. – 376с.
8. Роули Дж. Принципы китайской живописи // Китайское искусство: Принципы, школы, мастера. – М.: «ОАО Люкс»: «Астрель», 2004. – С. 78-244.

МОТИВ ОБОРОТНИЧЕСТВА В ЛИТЕРАТУРЕ ФЭНТЕЗИ

Елена ТИХОМИРОВА

Киевский национальный лингвистический университет

Стаття присвячена трансформації мотиву перевертня (теріантропії) в сучасних творах фентезі. Виводиться два основних модули розгортання мотиву в текстах – суб'єктивний і соціальний, які реалізуються через різноманітні втілення опозиції “людське” та “тваринне”. Ці явища розглядаються на прикладах з циклу про Гаррі Поттера Дж.К.Роулінг та циклу про Дискосвіт Т. Прагчетта, в яких представлені яскраві образи вервольфів (лікантропів) в умовах міжрасової комунікації. Притаманний фентезі пошук гармонізованих моделей теріантропії проілюстровано образами анімагів.

Ключові слова: фентезі, міфологічний мотив, теріантропія, лікантропія, вервольф, міжрасова комунікація.

Статья посвящена трансформации мотива оборотничества (териантропии) в современных произведениях фэнтези. Выводятся два модуля разворачивания мотива в текстах – субъективный и социальный, реализующиеся через разнообразные воплощения оппозиции “людское” и “животное”. Эти явления рассматриваются на примерах из циклов “Гарри Поттер” Дж.К.Роулинг и “Дискомир” Т.Прагчетта, в которых яркие образы вервольфов представлены в условиях межрасовой коммуникации. Характерный для фэнтези поиск гармоничных моделей териантропии иллюстрируется образами анимагов.

Ключевые слова: фэнтези, мифологический мотив, териантропия, ликантропия, вервольф, межрасовая коммуникация.

The article focuses on the transformation of the motif of shapeshifting in contemporary fantasy fiction. Two main models of the motif's textual unfolding are analyzed: subjective and social, both of which are realized through different manifestations of the human vs. animal opposition. These phenomena are traced in the Harry Potter series by J.K. Rowling and Discworld series by Terry Pratchett, where the images of werewolves (lycanthropes) are highlighted in the situation of interracial communication. The image of animagi illustrates the quest for harmonized models, typical of fantasy.

Key words: fantasy, mythological motif, shapeshifting (therianthropy), lycanthropy, werewolf, interracial communication

Современный интерес филологов к жанру фэнтези, многие годы находившегося вне зоны внимания критиков, переоценка его статуса и поиск адекватной методологии его анализа обуславливают актуальность исследований, направленных на раскрытие механизмов трансформации в текстах традиционных мотивов, одним из которых является оборотничество. Под термином *оборотничество* (англ. *shapeshifting*) или *териантропия* в данной статье рассматривается способность человека временно превращаться в животное (и наоборот). Таким образом, оборотень (териантроп) – это мифическое существо, наделенное способностью к физическому изменению облика и превращению в животное / человека. Данный мотив широко распространен в мифологии и литературе, поскольку он восходит к первобытному мировоззрению, находившему выражение в тотемизме, шаманизме, магических практиках, представлениях о метемпсихозе и т.д. Оборотни в силу их давней соотнесенности с категорией страха наиболее широко представлены в литературе “ужасов”. Однако литература жанра фэнтези, постоянно обращаясь к мифологическим мотивам, также изобилует оборотнями: мы найдем их у Дж.Р.Р.Толкина, К.С.Льюиса, П. Бигля, У. Ле Гуин, П. Андерсона, К.Сташева, Т. Прачетта, Р. Желязны, П. МакКиллип, Дж.К.Роулинг, С. Майер, А. Сапковского, М. Семенович, Г.Л. Олди, М.Фрая, М. и С. Дяченко и многих других авторов.

“Энциклопедия фэнтези” указывает, что в текстах жанра способность к оборотничеству является следствием врожденной магии, таланта либо обретенным навыком, а также характеризуется обратимостью и повторяемостью [1, с. 858]. Писатели жанра используют мотив оборотни в самых разнообразных ипостасях. Самым распространенным, как и в литературе “ужасов”, является мотив *вервольфа* (англ. *werewolf*), или *волколака / вурдулака* в славянской традиции, основанный на традиционных представлениях о *ликантропе*, человеке, который под воздействием полной луны превращается в волка, наделенного сверхъестественной силой. Кроме вервольфов, встречаем также людей, способных превращаться в котов,

собак, крупных хищников, медведей, грызунов, птиц, насекомых, змей, а также в мифическое существо, например в дракона. В англоязычном дискурсе это изобилие привело к трансформациям на языковом уровне: “were” из слова германского происхождения *werewolf*, известного со времен средневековья, перешло к другим видам животных: *werecat*, *weresnake* и т.д. В нашем докладе мы остановимся на том, как в текстах фэнтези представлено соотношение “человеческого” и “животного” в личности оборотня в различных интерпретационных плоскостях.

Очевидно, что сама идея териантропа, существа, способного принимать как человеческий, так и животный облик, основана на дуализме, который может быть по-разному “расшифрован” в тексте. Интердисциплинарное исследование Ш.Б. дю Кудрэ [2], посвященное дискурсу вервольфа, выдвигает ряд ценных наблюдений, многие из которых можно приложить к анализу образов оборотней в целом. Исследовательница показывает, что дуализм вервольфа воспринимался в различных смысловых категориях, интерпретировавших дихотомию “человеческого” и “животного” в зависимости от культурных доминант исторического периода. В эпоху Просвещения под влиянием картезианского дуализма на первый план выходила оппозиция *тела* и *разума*, которая соотносилась с более широкой оппозицией *природы* и *культуры*. В образе вервольфа “животное” воспринималось как “естественное”, “дикое”, а “человеческое”, соответственно, как “культурное”. С приходом романтизма с его акцентом на субъективность данная дихотомия “человеческого” и “животного” трансформировалась в оппозицию “внешнего” и “внутреннего”, а дальнейший процесс концептуализации “раздвоенной личности” привел к таким её расшифровкам, как “примитивное” и “цивилизованное”, “публичное” и “приватное”, “рациональное” и “инстинктивное”. Готический дискурс вервольфа ставит вопрос о *чудовищности* (что есть человек, что есть *зверь* и что есть *чудовище*, монстр), сохраняющий актуальность и в современной литературе. Наследие романтической и готической прозы выражается в присутствии гротескной и карнавальной образности в дискурсе вервольфа, акценте на проблемности локализации “чужого” по отношению к “своему”, гибридации “внутреннего я”. Современные культурно-философские доминанты обусловили введение оборотней в психологические и психоаналитические измерения (например мотив борьбы с “внутренним зверем”, оппозиция “сознательного” и “подсознательного”). Интересным ракурсом рассмотрения оборотней в литературе является также гендерный аспект, особенно для вервольфа с его традиционной маскулинной доминантой, мужского подавления “внутреннего зверя”. Не удивительно, что во времена

борьбы за равные права в литературе отмечается появление ряда позитивных образов вервольфов-женщин, в которых “женское” и “естественное” часто синтезируются с позиций экофеминизма (к примеру в текстах У. Ле Гуин). Как указывает Ш.Б. дю Кудрэ, тексты про вервольфов женского пола основаны на ином, *инклюзивном*, типе субъективности, т.е. таком, что не производит установление “своего” за счет исключения “чужого”. В таком ключе ликантропия рассматривается как способность, которая не обедняет, а обогащает осознанный опыт рациональной субъективности [2, с.8].

Таким образом, исходя из представленной общей картины, можно выдвинуть два ключевых ракурса, связанных с трансформацией мотива оборотничества в литературе фэнтези. Во-первых, крайне важным представляется вопрос идентичности, самосознания оборотня. В связи с этим вопросом можно обрисовать следующий круг художественных проблем: “расщепленная”, двойственная личность, внутренний конфликт, поиск внутренней гармонии, работа с “внутренним зверем”. На уровне текста решение этих проблем происходит с предельным вниманием к ментальным процессам, психологии персонажа, сознательному и бессознательному, лиминальному акту превращения. Такой ракурс вполне традиционен: он пришел в фэнтези из американских журналов (pulp fiction), прежде всего жанра ужасов, где еще в 1930-40-х годах установилась традиция изображать “уважаемого белого гетеросексуального мужчину, случайно пораженного ликантропией и психически травмированного из-за этого” [2, с. 80]. Однако, как будет показано ниже, для фэнтези характерен поиск гармонизированных моделей териантропии. Во-вторых, важную роль в построении фэнтезийного мира играет прокладывание “антропологической оси”, т.е. позиционирование человека и других рас, народов и существ по отношению к нему. В этом ракурсе оборотничество включается в дихотомию *разумные существа – чудовища*, причем зачастую именно сложность проведения черты между ними оказывается в центре внимания. Таким образом, териантропия становится одним из возможных аспектов актуального для жанра фэнтези вопроса межрасовой коммуникации, и отдельные оборотни в этом случае рассматриваются скорее как *представители меньшинства / группы / сообщества*, нежели индивидуумы. Оба упомянутые ракурса (акцент на идентичности и акцент на социальном позиционировании) могут раскрываться как по отдельности, так и в комплексе. Рассмотрим, как это находит воплощение в конкретных текстах.

Выход териантропии в сферу межрасовой коммуникации можно проследить в романах Дж.К.Роулинг про Гарри Поттера, которые, по мнению многих исследователей, несут печать повышенной политизированности,

так как в них в условиях фэнтезийного мира рассматриваются насущные вопросы современности: тоталитаризм, расизм, фашизм и т.д., которые решаются в нравственных категориях терпимости и гуманизма. И тут часто дает о себе знать амбивалентность подобных категорий, проявляющаяся в неоднозначном отношении к иным расам, населяющим магический мир (тролли, великаны, домашние эльфы, гоблины и прочие), а также и к его животному миру. Как отмечает П. Дендл, при всей декларируемой толерантности по отношению ко всему живому (как разумному, так и нет) в мире Гарри Поттера без осуждения относятся к использованию животных в качестве пищи, одежды, учебных пособий (в том числе и для магических действий, причиняющих страдания) [3, с.171].

Проиллюстрировать вышесказанное можно на примере оборотней-волков, в образах которых наглядно воплощается ракурс рассмотрения териантропов в дихотомии *разумное существо – чудовище*. Образ вервольфа представлен в цикле со многими традиционными мотивами. Превращение человека в волка является по сути ликантропией и зависит от фазы луны. Будучи в облике волка, вервольф утрачивает человеческое самосознание и не может контролировать свои инстинкты. В метатекстовом дополнении к циклу, книге “Фантастические звери и места их обитания”, ликантропия рассматривается как человеческая болезнь, наступающая от укуса другого оборотня, и классификация XXXXX (“известен как убийца магов, не может быть приручен”¹) относится только к оборотню в волчьем виде [8, р. 41 – 42]. Ссылка на несуществующую книгу “Волосатая морда, человеческое сердце”, аннотированная в сноске как “разрывающий сердце рассказ о борьбе одного мага с ликантропией”, усиливает сходство явления с человеческой патологией (шизофренией, синдромом Дауна и др.), которая должна вызвать сочувствие, а не агрессию. Болезнь эта, по всей видимости, излечима, потому что на момент обучения Гарри в Хогвартсе изобретают зелье, которое позволяет вервольфу сохранять свое сознание во время трансформации и не представлять угрозы для людей.

Несмотря на это, оборотни становятся жертвами практически тотального предубежденного отношения. В книге “Фантастические звери и места их обитания” в главе “Что есть зверь”, которая повествует о сложности распределения всего живого на две категории “зверь” (англ. *beast*) и “существо” (англ. *being*), говорится, что вервольфы многие годы кочевали из одной категории в другую [8, с.xiii]. Ремус Люпин, который был укушен оборотнем в детстве, смог обучаться в Хогвартсе только благодаря личной протекции Дамблдора, а во взрослом возрасте он испытывает большие сложности с поиском работы. Негативное отношение к оборотням часто высказывается

¹ Здесь и далее перевод с английского наш. – Е.Т.

в категориях ментальной непредсказуемости, в частности это озвучено Снейпом в таком виде: *“Не жди от меня проникновения в глубины разума вервольфа”* [11, с. 265]. Взгляд на ликантропию как на сумасшествие отмечено уже в эпоху Просвещения [2, с. 2], и предубеждение по отношению к оборотням в человеческом виде, изображенное в цикле про Гарри Поттера, соответствует склонности относиться с недоверием и бояться всего чужого, в данном случае “звериного”. “Звериный” компонент сознания делает его выходящим за привычные рамки и потому небезопасным для социума. Ремус Люпин, как положительный персонаж, заслуживает доверие отдельно взятых героев цикла постоянным подтверждением своих *человеческих* качеств и попытками поиска контроля над своим сознанием в теле волка. Гарри Поттер, полностью преодолевший свои предубеждения, называет ликантропию Люпина “просто проблемой”: *“Но ты же нормальный!” – воскликнул Гарри. – “Просто у тебя ... проблема”* [10, с.314].

С другой стороны, образ вервольфа Фенрира Грейбэка представляет собой личность, которая наслаждается своей “звериной” составляющей и целенаправленно подавляет в себе “человеческое”. Фенрир преднамеренно заражает ликантропией других людей, особенно детей, стараясь находиться поближе к ним перед своей трансформацией в полнолуние. Кроме того, он вырабатывает в себе пристрастие к человеческой плоти и во время других фаз луны. Определение, которое дает Фенриру Гарри Поттер, – это маньяк: *“Я знаю, это тот маньяк, которому нравится нападать на детей – мне Люпин про него рассказывал!” – сказал Гарри со злостью”* [10, с.442] Образ Фенрира с его экстерниоризацией “звериного” во многом соответствует стереотипному вервольфу литературы “ужасов”: это проявляется в его внешнем виде, манере говорить, “готическом” гедонизме, направленном на запугивание, насилие, наслаждение страхом и болью жертвы. Параллель с маньяком усиливается эротическим подтекстом, улавливаемым в речи Фенрира: *“Фенрир Грейбэк оскалится, демонстрируя заостренные зубы. По его подбородку стекала струйка крови, и он медленно, сладострастно, облизал губы. “Ты же знаешь, как я люблю детей, Дамблдор”* [10, с.554] и особенно подчеркнутым по отношению к жертве женского пола: *“Сладкая девочка... какое угощение... как я люблю нежную кожу...”* [9, с.362]. Стоит отметить, что целью Фенрира является не только личное удовольствие, у него есть и коллективно-идеологический ориентир – стремление к созданию армии вервольфов, агрессивной по отношению к людям. Люпин и Фенрир, будучи антагонистами, пытаются каждый со своей стороны оказать влияние на сообщество вервольфов, взывая, соответственно, к их “человеческой” (Люпин) и “животной”/ “чудовищной” (Фенрир) составляющей. Таким образом,

вызывающие спектр диаметрально противоположных эмоций образы вервольфов Люпин и Фенрир проблематизируют установку на толерантность по отношению к “чужому”, которое имеет потенциал перехода в “звериное” и “чудовищное”, и иллюстрируют социальный ракурс разворачивания мотива оборотничества в литературе фэнтези.

Романы про Гарри Поттера изображают также и целиком гармонизированные образы териантропов. Рационализация магического и переводение его в ранг науки, ремесла, а также учебной дисциплины во многом определяет подход к оборотничеству в текстах, посвященных магическим школам и университетам. В Хогвартсе, школе магии из романов Дж.К.Роулинг, оборотничество рассматривается как явление, сходное с *трансфигурацией*, магическим превращением одного предмета в другой. Самопревращение в животное представляется одним из сложнейших видов магии, которому, однако, можно научиться при наличии способностей и работоспособности. Люди, которые научились этому навыку, становятся анимагами, т.е. могут превращаться в определенное животное по своему желанию и сохранять свое человеческое сознание. Женщины могут становиться анимагами наряду с мужчинами (что полностью соответствует общей магической гендерной симметрии цикла). Профессор МакГонагалл, к примеру, является зарегистрированным анимагом, имея возможность превращаться в кошку. Животное, в которое превращается анимаг, коррелирует с его или её характером, что также можно проследить и на примере с патронусами – защитными созданиями, вызываемыми специальным заклинанием и принимающими форму определенного животного. Показательно то, что животное, в которое превращается анимаг, совпадает с формой, которую принимает его (её) патронус. Такая эмпатия человека и животного воплощает некий современный вариант внутреннего тотемизма: обнаружения и поддержания своего собственного животного-защитника, осознание его как неотъемлемой части своей личности. В этом смысле цикл про Гарри Поттера перекликается с трилогией Ф. Пулмана “Его темные материалы”, где у людей есть так называемые деймоны – физически воплощенные души, принимающие вид животных. Насильственное отделение деймона от человека влечет за собой потерю идентичности и приводит к “растительному” существованию. Анимаги не демонстрируют внутренних конфликтов и сохраняют человеческое сознание, даже находясь длительное время в облике животного. Исходя из биографии Питера Петтигрю, анимаг может годами жить в облике животного, сохраняя человеческую сущность. При превращении в животное модифицируется, скорее, эмоциональная сфера: “упрощенные” эмоции собаки, в которую может превращаться анимаг

Сириус Блэк, допомагають йому зберегти розум в Азкабане, мрачній тюрмі для магов, де дементори “высасывают” из заключенных все позитивные мысли. Выходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что личность анимага обогащается за счет “животной” составляющей, расширяя границы своей идентичности. Таким образом, можно говорить о взгляде на оборотничество как культивирование “внутреннего зверя” и плодотворное с ним взаимодействие.

Внимание к ментальным процессам персонажей (использование ряда метафор, связанных с работой мозга и психики, своеобразная образность, характерная для их текстового воплощения и т.д.) в сочетании с пародийностью и юмором является одной из отличительных черт романов Терри Пратчетта, относящихся к циклу о Дискомире. В подцикле “Стража”, синтезирующем жанры фэнтези и детектива (особенно его полицейско-процедурной разновидности), динамика разворачивания ментальных схем, присущих отдельным персонажам, во многом обусловлена ироническим сценарием решения вопросов *межрасовой коммуникации*. Стража города-мегаполиса Анк-Морпорка следует политике *аффирмативного действия* (англ. *affirmative action*), т.е. на работу в ней принимаются представители этнических меньшинств фэнтезийного мира: тролли, гномы, вампиры, зомби, горгульи, големы и оборотни. Работающая в Страже сержант Ангва попадает сразу в три традиционно дискриминируемые категории – чужестранец, вервольф и существо женского пола. На перекрестке этих трех категорий рождается сложный и динамический образ, стержнем которого является дуализм “человеческого” и “животного” в личностной проекции.

Ангва как чужестранка является представителем древнего клана вервольфов из феодальной страны Убервальд, где веками идет борьба за сферы влияния между вервольфами, вампирами и гномами. Уход Ангвы из семьи и поиск новой жизни в Анк-Морпорке обусловлен её несогласием с “фашистским” настроем родственников, особенно её брата Вольфганга, грезящими об “Убервальде для вервольфов” и живущими по принципу “*Homo Homini Lupus*”. Мегаполис дает ей шанс “слиться с толпой”, в которой представлено множество рас (или же англ. *species* – слово, которое часто используется в текстах романов), а также найти применение своим уму и врожденным талантам, в частности прекрасному обонянию и физической силе. Новые веяния в Анк-Морпорке с установкой на мультикультурализм и успешную межрасовую коммуникацию, основанную на толерантном отношении к меньшинствам, обеспечивают Ангве возможность *гармонизации*, которой не было, к примеру, у её матери: когда та училась в городе в частной школе, настроения были иные: “*Конечно, мы все знали, что она – вервольф,*

но в те дни ни одна девушка в жизни бы не заговорила об этом вслух” [7, с. 48]. Однако препятствием на пути гармонизации становится внутренний конфликт Ангвы. При этом именно *Ангва-вервольф*, неотделимая от *Ангвы-существа женского пола*, устанавливает основной вектор внутреннего конфликта.

Традиционные мотивы, связанные с ликантропией, используются Пратчеттом для создания образа Ангвы-вервольфа в сильно модифицированном виде. Соотношение “волчьего” и “человеческого” в вервольфах Дискомира в целом может быть разным, но для большинства характерна *врожденная* способность менять физический облик по собственной воле в любое время, кроме полнолуния, когда превращение в волка неизбежно. Находясь в облике животного, вервольф обретает огромную силу и способность общаться с волками и собаками, кроме того, у него (неё) обостряется обоняние и меняется характер сенсорного восприятия мира. У Ангвы это выражается в синестетическом восприятии действительности, особенно запахов, и в смене сенсорного регистра после акта превращения: “*После она всегда помнила запахи как цвета и звуки. Запах крови был насыщенно коричневого цвета и звучал, как бас, черствый хлеб, как ни удивительно, звенел ярко-голубым, а каждый человек становился симфоническим калейдоскопом в четырех измерениях*” [4, с. 56]. Долгое нахождение в одной из двух форм вызывает качественные изменения в психике в “человеческую” либо “звериную” стороны, что можно видеть на примере отца Ангвы, который слишком долго оставался в виде животного и стал забывать нормы человеческого поведения. Акцентируется внимание и на самом *акте превращения*, лиминальном состоянии вервольфа. Ангва описывает его как “*что-то вроде чихания всем телом*” [6, с.301], а один из первых свидетелей трансформации, дворовой пёс Гаспод, воспринимает этот акт как довольно жуткое зрелище: “*Гаспод зажмурился. Ангва выглядела неплохо в обоих обликах, но в секунды между ними, пока морфический сигнал несся между остановками, появлялось зрелище не для слабонервных*” [Ibid]. Серебряный ошейник может предотвратить превращение вервольфа обратно в человеческий облик, также только при помощи серебра или огня возможно убить ликантропа: любое другое оружие наносит повреждения, которые не смертельны и быстро заживают.

В образе Ангвы выдвигается на первый план расшифровка териантропического дуализма в категориях “примитивное” и “цивилизованное” с гендерным наполнением. Если её клан в Убервальде без стеснения показывается в обнаженном виде после превращения в человека, то она постоянно в поиске одежды, и забота о своем внешнем виде ей не чужда. Во многом она отличается брезгливостью и стеснительностью городского

жителя. Если есть возможность, она старается превращаться в месте, сокрытом от чужих глаз (ирония ситуации подчеркивается использованием английского слова *change*, которое может означать и “меняться”, и “переодеваться”). Тогда как её семья охотится и ест дичь в сыром виде, Ангва употребляет “городскую” пищу, причем вегетарианскую, а если ей приходится в волчьем виде есть животных (например кур), она оставляет за них плату хозяевам. Именно этой “цивилизованностью” дразнит Ангву её наслаждающийся примитивной жизнью брат Вольфганг; также словом “Civilized” он высказывает своё пренебрежительное отношение к Сэму Ваймсу. Живя в мегаполисе (центр “цивилизации” Дискомира), как и Люпин из книг про Гарри Поттера, Ангва ведёт себя скорее как “нормальный человек, у которого просто есть проблема”. Это подчеркивается и установкой на толерантность по отношению к ней, как и к другим представителям меньшинств, в Страже, включая и пародийное использование “политкорректных” терминов: например, “морфологически одаренная” (англ. *morphologically gifted*) вместо “вервольф” [7, с. 37]. Образы Ангвы и Вольфганга с точностью до наоборот воспроизводят основную гендерную парадигму дискурса вервольфов XIX века: мужские вервольфы страдали от расщепленности психики, а вервольфы-женщины гедонистически наслаждались телесными возможностями ликантропии [2, с. 55]. Впрочем, Пратчетт сохраняет некий эротизм женской териантропии за счет создания ситуаций непредвиденных превращений, которые заставляют красавицу-Ангву представлять в обнаженном виде.

Возвращаясь к теме дуализма, стоит отметить, что Ангва постоянно испытывает “расщепление” психики и внутренний конфликт, когда речь идёт о романтических отношениях с мужчинами. Её возлюбленный, харизматичный капитан Кэррот, наследник престола Анк-Морпорка, который, тем не менее, предпочитает службу в Страже, воспринимает её ликантропию даже не как проблему, а как часть её личности. Однако недоверчивой Ангве нелегко принять искреннее отсутствие в нем предубежденности в силу её предыдущего опыта: “Ничего не выйдет, говорила Ангва сама себе. Так не бывает. Вервольфам приходится водиться с вервольфами, только они могут понять” [6, с.306]. Несмотря на их гармоничные отношения, Ангва невольно ждёт их конца и находится в постоянной готовности к бегству от Кэррота. Если для личности Ангвы, выросшей в среде высокомерных вервольфов, характерны ироничность и цинизм, то воспитанный гномами Кэррот прямолинеен, бесхитроуен и склонен видеть лучшее в людях. Последнее усиливает внутренние противоречия Ангвы, чьи подсознательные опасения не оправдываются. Впрочем, её опасения вызваны не только

недоверием к другим, но и глубинным недоверием к себе, проистекающим из “расщепленности”. Ангва опасается, что она может последовать за своим братом на пути к “дикости”: “*Это может произойти и со мной. <...> В нас два существа одновременно, мы никогда не бываем чем-то одним... мы не самые постоянные существа*” [7, с. 442]. Впрочем к концу каждого романа Ангве удается преодолеть очередной кризис и снова остаться с Кэрротом, а значит, метонимически, и с Анк-Морпорком, превращаясь, таким образом, в *городского* вервольфа.

В этом процессе “урбанизации” как гармонизации вервольфа важную роль играет образ собаки. Собака, как и вервольф, является на концептуальном уровне “очеловеченным волком”. Этот аспект постоянно актуализируется в образе говорящей дворняги Гаспода, который становится своеобразным медиатором между Ангвой и городом, а также между Ангвой и Кэрротом. Ангву в волчьем облике на улицах Анк-Морпорка часто принимают за собаку, так как не ожидают увидеть волка; кроме того, “собака на службе города” – одна из метафор, используемых для указания на работу Стражи. Снова метонимическим путем это переносится и на Ангву и Кэррота, как в городском, так и личном плане: “*Я же волк, живущий с людьми, а для волков, живущих среди людей, есть отдельное название. Если он засвистит, я понесусь к нему (к Кэрроту. – Е.Т.)*” [5, с. 315]. Процесс концептуализации в терминах “собаки” распространяется и на негородских, “феодальных” вервольфов Убервальда. Сэм Ваймс отмечает, что они вздрагивают при словах “ванна” (англ. *bath*) и “ветеринар” (англ. *vet* как составляющая антропонима *Vetinari*), и таким образом обнаруживает в них “внутреннюю собаку”: “*О да, мой друг, ты ходишь на двух ногах и разговариваешь, и ты здоровый, как бык, – но где-то между человеком и волком в тебе есть что-то от собаки, не так ли?*” [7, с. 323].

Стоит отметить, что отношения *человек-собака-вервольф-волк* не находятся в текстах Пратчетта в иерархии с человеком на верхушке. Контуры этих отношений размыты, а концептуализация происходит в разных направлениях. Раскрытие позитивного потенциала Ангвы-вервольфа происходит не за счет апологетики ликантропии как таковой, а за счет её личностного поиска баланса. Точно так же Вольфганг становится “злодеем” не из-за ликантропии, а из-за вполне осознанного (в чем-то человеческого) выбора развивать в себе “звериное”; но не как “инстинктивное” (как его отец), а “примитивное”, отрицающее “цивилизацию” там, где она пытается решать социальные вопросы без насилия и доминирования. Вольфганг пробуждает “звериное” (англ. *red rage* – красную ярость) в Ваймсе, но он делает осознанный выбор в пользу “цивилизации”: подавляет инстинкт и действует рационально

в конфликтной ситуации: “*Это кричал внутри зверь, но Вольфганг лучше умел быть зверем. Ваймс знал, что у него это не выйдет: он не силен по части бездумной, безудержной злобы; рано или поздно мозг начнёт работать и погубит его. Может, будет лучше, сказал его мозг, использовать меня с самого начала?*” [7, с. 422 – 3]. Таким образом, “животное” и “человеческое” находятся в постоянном взаимодействии в персонажах ряда человек-собака-вервольф-волк, что раскрывается на нескольких текстовых уровнях и, кроме всего прочего, дает возможности для иронического взгляда со стороны на каждую из особей (к примеру критика сложной людской сексуальности с точки зрения собаки).

Рассмотренные нами случаи трансформации мотива оборотничества в современной литературе фэнтези отражают общие тенденции в переосмыслении традиционных зооморфных образов, особенно “гибридных” форм. Фэнтезийный вариант толерантности и мультикультурализма выдвигает альтернативную модель “цивилизации”, в которой “животное” начало не столько подавляется, сколько принимается и развивается. Многоплановое взаимодействие с “внутренним зверем”, результатом которого может стать как анимаг, так серийный убийца, является распространенной метафорой для процесса индивидуации, который проецируется на социальные и личные отношения. Данная тема, раскрытая нами преимущественно на примерах ликантропии, заслуживает внимания и дальнейшего изучения: перспективной представляется проблематика териантропии в нарративном ключе, а также художественный потенциал инверсии мотива (превращение животного в человека).

ЛИТЕРАТУРА

1. Clute, John, Grant, John. The Encyclopedia of Fantasy. – N.Y.: St. Martin’s Griffin, 1999. – 1088 p.
2. Coudray, Chantal Bourgault du. The Curse of the Werewolf. Fantasy, Horror and the Beast Within. – L.: I.B.Tauris, 2006. – 224 p.
3. Dendle, Peter. Monsters, Creatures, and Pets at Hogwarts Animal Stewardship in the World of Harry Potter // Critical Perspectives on Harry Potter. / Edited by Elizabeth E. Heilman. – N.Y.: Routledge, 2009. – P. 163 – 176.
4. Pratchett, Terry. Feet of Clay. – NY.: Harperturech, 2000. – 368 p.
5. Pratchett, Terry. Jingo. – NY.: Harperturech, 1999. – 448 p.
6. Pratchett, Terry. Men at Arms. – NY.: Harperturech, 2000. – 400 p.
7. Pratchett, Terry. The Fifth Elephant. – L.: Corgi Books, 2000. – 460 p.
8. Rowling, J.K. Fantastic Beasts and Where to Find Them. – L: Bloomsbury, 2001. – 42 p.

9. Rowling, J.K. Harry Potter and the Deathly Hallows. – L: Bloomsbury, 2007. – 607 p.
10. Rowling, J.K. Harry Potter and the Half-Blood Prince. – L: Bloomsbury, 2005. – 607 p.
11. Rowling, J.K. Harry Potter and the Prisoner of Azkaban. – L: Bloomsbury, 2004. – 317 p.

КОД ЗВІРА В СЕМІОЗИСІ ДРАМ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Ольга ТУРГАН

Запорізький державний медичний університет

У статті на матеріалі драматургії Лесі Українки (“Руфін і Прісцилла”, “Камінний господар”, “Оргія”, “Лісова пісня”, “Адвокат Мартіан” “Кассандра”, “На руїнах”) аналізується символічний код звіра і тварини (мавпа, вовк, пантера, лев, баран, вівця, корова, осел) як модель людського життя, суспільства й природи, як вираження антропологічної здзеркальності.

Ключові слова: драматургія, зооморфний код, міфологічний мотив полювання, семіозис, бестіарні образи, метафоричні структури, топос звіра.

В статті на матеріалі драматургії Лесі Українки («Руфін и Присцилла», «Каменный властелин», «Оргия», «Лесная песня», «Адвокат Мартиан», Кассандра», «На руинах») анализируется символический код зверя и животного (обезьяна, волк, пантера, лев, баран, овца, корова, осел) как модель человеческой жизни, общества и природы, как выражение антропологической зеркальности.

Ключевые слова: драматургия, зооморфный код, мифологический мотив охоты, семіозис, бестіарные образы, метафорические структуры, топос зверя.

The article analyzes the symbolical code of an Animal (ape, wolf, panther, lion, ram, sheep, cow, and donkey) in Lesya Ukrainka’s dramas (*Rufinus and Priscilla, The Stone Master, The Orgy, The Forest Song, The Lawyer Martian, Cassandra, On the Ruins*). This code is considered as a model of human life, society and nature, as an expression of anthropological reflectivity.

Key words: drama, zoomorphic code, mythological motif of hunting, semiosis, bestial images, metaphorical structures, topos of an animal.

У художній свідомості початку ХХ ст. у зв’язку з переосмисленням і трансформацією традицій світової культури, процесом міфологізації буття відзначається особливий злет міфопоетичних мотивів. Він вирізняється серед інших особливостей у міфологізації предметного світу, коли виникають такі уявлення про предметно-фактичний світ, згідно з якими будь-яка річ чи явище стає знаком [9, с. 24]. Архаїчне мислення вбачає в кожному предметі, речі стихію, звіра, героя [12]. Адже найбільш архаїчним пластом міфу визнається зооморфний пласт, пов’язаний із космологічними уявленнями. Стійка