

Том 7, номер 2
2019

Специальный выпуск
ISSN 2310-2489



Студенческий научный журнал “Грани науки”

www.graninauki.ru



КАЗАНСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Главный редактор:

Нургалиев Данис Карлович, д.г.-м.н., профессор (ФГАОУ ВО КФУ).

Ответственные редакторы:

Варфоломеев Михаил Алексеевич, к.х.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Сафиуллин Ленар Наилевич, д.э.н., профессор (ФГАОУ ВО КФУ).

Шафигуллин Ленар Нургалиевич, к.т.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Технический редактор:

Герасимов Александр Владимирович, к.х.н., гл. инженер проекта (ФГАОУ ВО КФУ).

Редакторы по направлениям:

Ахметзянова Анна Ивановна, к.п.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Бабынин Эдуард Викторович, к.б.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Байбаков Эдуард Ильдарович, к.б.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Баканов Роман Петрович, к.ф.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Бандеров Виктор Викторович, к.ф.-м.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Едиханов Искандер Жамилович, к.ф.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Журавлева Наталья Евгеньевна, к.х.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Мухамедьяров Марат Александрович, к.м.н. (ГБОУ ВПО КГМУ).

Садриев Азат Рафаилович, к.э.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Сакаев Василь Тимерьянович, к.и.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Сибгатуллин Мансур Эмерович, к.ф.-м.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Талан Мария Вячеславовна, д.ю.н., профессор (ФГАОУ ВО КФУ).

Тишин Денис Владимирович, к.б.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Туманин Виктор Евгеньевич, к.и.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Хайдаров Айдар Адибович (ФГАОУ ВО КФУ).

Чернова Инна Юрьевна, к.г.-м.н., доцент (ФГАОУ ВО КФУ).

Приглашенные редакторы

Зиннатуллина Зульфия Рафисовна – доцент кафедры русской и зарубежной литературы ФГАОУ ВО КФУ

Зуева Екатерина Владимировна – старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы ФГАОУ ВО КФУ.

Журнал издается под научным руководством ФГАОУ ВО КФУ

Учредитель: ФГАОУ ВО КФУ

Издатель: ФГАОУ ВО КФУ

Журнал основан в 2013 г. Периодичность выхода – 3 раза в год.

Издается в электронном виде

ISSN 2310-2489

Специальный выпуск журнала по итогам Всероссийской научной конференции молодых ученых, посвящённой 135-летию со дня рождения Александра Беляева и 90-летию со дня рождения Урсулы Ле Гуин

“ФАНТАСТИКА «НАУЧНАЯ» И «НЕНАУЧНАЯ»”

Адрес редакции:

420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д.18

E-mail: journal@graninauki.ru

http://graninauki.ru

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Сизова Ю.А.</i> ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ АНТИУТОПИЯ МАРГАРЕТ ЭТВУД.....	4-6
<i>Бикмухаметова А.Р.</i> РЕЦЕПЦИЯ МИФА О ГЕРАКЛЕ В РОМАНЕ ГЕНРИ ОЛДИ «ГЕРОЙ ДОЛЖЕН БЫТЬ ОДИН».....	7-10
<i>Ким Сунггеон</i> ФУНКЦИЯ ФАНТАСТИКИ В ЖЕНСКИХ ОБРАЗАХ М.А. БУЛГАКОВА.....	11-14
<i>Мелихов А.Г.</i> «ХОЛМС ПРОТИВ КХТУЛКУ»: К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ МИРОВ А.К. ДОЙЛА И Г.Ф. ЛАФКРАФТА.....	15-18
<i>Мирошниченко А.Ю.</i> ЕСТЕСТВЕННО-НАУЧНЫЙ КОМПОНЕНТ В РОМАНЕ Р. АДАМСА «ШАРДИК».....	19-23
<i>Карасик О.Б., Синеглазова С.А.</i> ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В РОМАНЕ ГЕЙЛ ФОРМАН «ЕСЛИ Я ОСТАНУСЬ».....	24-25

ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ АНТИУТОПИЯ МАРГАРЕТ ЭТВУД

Сизова Ю.А.

*ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д.18*

e-mail: yulia.sizova.99@mail.

поступила в редакцию 29 ноября 2019 года

Аннотация

«Год потопа» – антиутопический роман Этвуд, вышедший в 2009 году. Обращает на себя внимание литературоведов мастерским сочетанием социально-критического пафоса, сатирической глубины и новизны сюжетной и повествовательной организации. «Год потопа», поставленный англоязычными критиками в один ряд с «каноническими» произведениями Е. Замятина, О. Хаксли, Дж. Оруэлла, в полной мере можно считать достойным продолжением антиутопической традиции первой половины XX века.

Ключевые слова: антиутопия, роман, будущее, общество, литература, утопия, государство, автор.

Введение. Роман затрагивает многие проблемы, ставшие ключевыми для более ранних образцов антиутопии, по-новому интерпретируя и обогащая их. В числе таких проблем – столкновение природного, естественного мира и тоталитарного общества. Актуальность курсовой работы заключается в постоянном интересе к жанру антиутопии. Данный жанр претерпевает определенные модификации, и в настоящий момент мы можем говорить о таком поджанре, как экологическая антиутопия. Научная новизна курсовой работы состоит в новизне материала. Творчество Маргарет Этвуд еще недостаточно изучено в отечественном литературоведении, а также роман «Год потопа» не рассматривался как экологическая антиутопия.

Основная часть.

1. Жизнь и творчество Маргарет Этвуд. Антиутопия как литературный жанр.

Художественное творчество Маргарет Этвуд разнопланово как в жанровом (поэзия, эссе, романы), так и в тематическом планах: она затрагивает проблемы, волнующие женщин, поднимает политические вопросы, описывает взаимоотношения человека с самим собой, с другими людьми, с окружающей средой. Ее работы характеризуются стилистическим своеобразием (многочисленные интертексты, символы, аллюзии), а также смысловой сложностью (скрытые подтексты, переплетение сюжетных линий, многоуровневое повествование, хронологические сдвиги и т. д.). Данные черты позволили исследователям включить ее произведения в постмодернистскую парадигму, для которой типичны такие черты, как интертекстуальность, игра смыслов, фрагментарный дискурс, жанровое микширование, множественность интерпретаций, размытость границ между реальным и нереальным и др. Одна из ключевых особенностей творчества Маргарет Этвуд – демократичность. Автор не навязывает читателю свое мировоззрение. Скорее, наоборот, задает бесконечные вопросы: а что вы думаете по этому поводу, а каково ваше мнение на этот счет? В этом заключается постмодернистский принцип читательского сотворчества. Жанр антиутопии появился благодаря предшествующей ему утопии, которая была популярна еще в XVII веке благодаря своим идеалистическим представлениям о будущем. Новый тип фантастического романа берет на себя функцию критического отношения к возможному будущему, нынешнему обществу и человечеству в целом. В отличие от утопических произведений, в антиутопиях описывается не идеальное представление о завтрашнем дне, а самое что ни на есть худшее представление о том, что нас ждет. Термин «антиутопия» имеет нескольких авторов, впервые его озвучил английский экономист Джон Стюарт Милль, выступая в 1868 году в Палате общин, в 1952 году Гленн Негли и Макс Патрик в книге «В поисках утопии» назвали так литературный жанр. Первой антиутопией

считается, хотя и не всеми, роман русского писателя Евгения Замятина «Мы». Основные черты жанра антиутопии [1]:

- Антиутопия непременно включает в себя описание будущего утопического государства, причем для жителей этого государства его социальное устройство является совершенным, тогда как читатель воспринимает его как антигосударство;
- структурный стержень антиутопии – псевдокарнавал, порожденный тоталитарной эпохой. Во время карнавала высвобождается время;
- страх в антиутопии перерастает свои исконные признаки, связанные с причиняемым объекту беспокойством, и превращается отчасти в элемент наслаждения;
- ритуализация жизни;
- конфликт человека и государства.

2. Черты экологической антиутопии в романе «Год потопа» Маргарет Этвуд. Характеристика романа

Сюжет романа «Год потопа» таков: Потоп стёр с лица земли привычный нам мир. Но люди приспособились к новым условиям, разделились на тех, кто может себе позволить хорошо жить, и тех, кто вынужден прозябать, и занялись привычным делом – враждой и уничтожением себе подобных. Только теперь эти процессы приняли более изощрённые, даже извращённые формы. Постапокалиптический мир у Маргарет Этвуд страшен в первую очередь тем, что похож на современный, только привычные нам черты имеют гротескный, утрированный характер. Натуралистичность, с которой автор создаёт детальные картины будущего, не может не вызвать омерзения. Безудержная экономия ресурсов привела к тому, что в пищу перерабатываются даже человеческие останки. В попытках уйти от реальности люди предаются разврату и различного рода извращениям, при этом стремясь сохранить видимость нормальной жизни. Многих такой миропорядок не устраивает, но проявление недовольства приводит к новым, ещё более мрачным изменениям. Для романа характерны следующие черты антиутопии XX века: вымышленное место действия, повествование, строящееся на показе внутреннего мира отрицательного главного героя, психологизм, ретроспективное изложение, мистицизм, эпистолярные элементы, философские размышления, фрагментарность, мифология, описание идеального общества на фоне нарастающего хаоса. Огромное значение в повествовании придается лирическим отступлениям, которые являются экскурсом в мир героев романа. Обращение к классическим утопиям дает очевидный вывод – экологическая проблематика имеет длительную историю, и вопрос об конечности ресурсов и необходимости изменения человеческого отношения к природе появился не сегодня. Осознаны экологические проблемы как нечто важное только во второй половине XX в. в связи с угрозами исчерпаемости ресурсов, необходимых растущей послевоенной экономике. Ни в античности, ни в позднем Возрождении экономические проблемы еще не актуализированы в таком виде, а человеческая цивилизация еще не насчитывает такого количества обитателей, которое опасно превышает ресурсный потенциал планеты – по некоторым специальным подсчетам, население Земли превысило 1 миллиард только в XIX веке.

Заключение.

Итак, антиутопия - одно из открытий XX века, основательно потрясших опоры литературной традиции. Новаторская тематика обнажила социальные последствия войн, революций и полной неуверенности в завтрашнем дне. Люди были потеряны, угнетены и озлоблены, поэтому хотели видеть на страницах книг скептически окрашенный, мрачный мир будущего, как оправдание своим пророчествам и предчувствиям. Ныне экологическая антиутопия продолжает оставаться востребованным направлением научной фантастики, во многом смыкаясь с политической фантастикой. Ведь западное общество, несмотря на глянцевого блеск, далеко от совершенства, а перспективы его развития вызывают обоснованную тревогу.

Комплексное исследование антиутопии показало возможность и необходимость проектирования не только негативных образов будущего, к которым сегодня чаще всего обращаются творческие интенции авторов, но разработку позитивных конструкций – собственно утопий, выступающих социально нужными ориентирами дальнейшего развития общества.

Нельзя не упомянуть и о самом названии выбранного романа – «Год потопа». Великий потоп, который известен нам по Библии, ниспосланный на Землю Господом Богом, является прототипом безводного потопа автора, с разницей в том, что он был устроен людьми.

В третьей части наблюдается попытка Маргарет Этвуд создать утопический мир, невзирая на трудности, с которыми столкнулись ее героини ранее. Значит ли это, что все в руках людей, что мы все можем изменить, если вовремя посмотреть на наш мир и осознать, в каком мы положении? Смеем предположить, что автор дает нам повод поразмыслить и понять, что у Человечества два выхода-утопический или же антиутопический.

***Благодарность.** Автор выражает признательность Казанскому Федеральному Университету, кафедре русской и зарубежной литературы и лично кандидату филологических наук и старшему преподавателю – Зуевой Екатерине Владимировне, за помощь в данном исследовании, курировании и составлении статьи.*

Список литературы.

- 1) Грицанов А.А. Антиутопия // Новейший философский словарь. – Минск: Изд-во В.М. Скакун, 1998. – С.31.
- 2) Антиутопия // Современный энциклопедический словарь / Под ред. А.А. Ивина. – М.: Гардарики, 2004. – 1072 с.
- 3) Баркова К.И. Антиутопия и размышления о будущем. // Молодёжь третьего тысячелетия Сборник научных статей. 2017. С. 368-370.
- 4) Белокурова С.П., Друговейко С.В. О дивный новый мир. Пророчества, которые сбываются // Русская литература. Конец XX века уроки современной литературы: Учеб.-метод. Пособие. – СПб.: Паритет, 2001. – 311 с.
- 5) Бабенко В.Т. Антиутопия XX века: Евгений Замятин, Олдос Хаксли, Джордж Оруэлл. – М.: Книжная палата, 1989. – 352 с.
- 6) Брега С.С. Феномены утопии и антиутопии в социуме // Вестник МГОУ. Серия «Философские науки» – М.: Изд-во МГОУ, 2009. – № 4. – С. 51.
- 7) Брега С.С. Воздействия антиутопии на систему ценностей современного студенчества // Социология образования. – 2010. – №6. – С.36.
- 8) Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Собр. соч.: в 7 т. – М.: Русские словари, 1997. Т. 5. С. 159–206.
- 9) Грицанов А.А. Антиутопия // Новейший философский словарь. – Минск: Изд-во В.М. Скакун, 1998. – С. 31.
- 10) Есин А. Б. Литературоведение. Культурология: Избранные тр.: учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2011. -280 с.
- 11) Есин А. Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения: учеб. пособие. – М.: Флинта, 2011. -248 с.
- 12) Зеленина Г. Чудные земли, чудные пророки, зеркальные границы // НЛЮ. – 2008. – № 92. – С. 250–252.
- 13) Ланин Б. Анатомия литературной антиутопии // Общественные науки и современность. – 1993. – № 5. – С. 154–163.
- 14) Любимова, А.Ф. Жанр антиутопии в XX веке: содержательные и поэтологические аспекты.: А.Ф.Любимова. - Пермь, 2011. – 162 с.
- 15) Норец М.В., Джемилева Л.Л. Жанр антиутопия. Основные черты в творчестве Джорджа Оруэлла. // Аллея науки. 2018. Т. 2. № 6 (22). С. 135-139.
- 16) Тузовский И.Д. Светлое завтра? Антиутопия футурологии или футурология антиутопий. Челябинск, Челябинская государственная академия культуры и искусств, 2009. – 312 с.
- 17) Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). -М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. -192 с.
- 18) Этвуд М. Год потопа. – М.: Эксмо, Домино, 2011. – 153 с.

РЕЦЕПЦИЯ МИФА О ГЕРАКЛЕ В РОМАНЕ ГЕНРИ ОЛДИ «ГЕРОЙ ДОЛЖЕН БЫТЬ ОДИН»

Бикмухаметова А.Р.

*ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
420021, г. Казань, ул. Татарстан, д.2*

e-mail: onemorelightlp@mail.ru

поступила в редакцию 29 ноября 2019 года

Аннотация

В данной статье рассматривается творчество современных украинских писателей-фантастов Дмитрия Громова и Олега Ладыженского, известных под псевдонимом Генри Лайон Олди. Актуальность статьи обусловлена теоретической и практической значимостью изучения современной массовой литературы мифологического реализма, который опирается на уже существующие мифологические реалии, но преобразует их через призму индивидуального авторского восприятия.

Ключевые слова: *Генри Лайон Олди, античный миф, Геракл, мифологический реализм.*

Введение. В XX веке вновь проявляется интерес писателей к мифологическим сюжетам, мотивам и образам, а также активизируется национальное самосознание различных этносов. Искусство, которое можно назвать мифологическим реализмом, имеет дело с событиями и героями прошлого и имеет своей целью их мифологизацию. Мифология изображает события из ряда вон выходящие и персонажей, не соприкасающихся с реальностью. Однако они всегда вовлечены в существующую реальность. Греческая и римская мифологии наряду с индийскими эпосами представляют некоторые поразительные примеры этого факта. Например, герои античных мифов часто обращаются с молитвами к богам, и те им отвечают. То есть и человек (чаще всего историческая личность), и бог плавно вплетены в сюжет мифа, органично в него вписываясь.

Генри Лайон Олди – псевдоним украинских писателей-фантастов Дмитрия Громова и Олега Ладыженского. Соавторы пишут как фэнтези, так и псевдонаучную фантастику; как в большой, так и в малой форме.

Основная часть.

Роман Генри Олди «Герой должен быть один», написанный в 1995 году, входит в так называемый Ахейский цикл и представляет собой переосмысленный вариант древнегреческого мифа о Геракле.

Роман состоит из двух частей. Первая часть под названием «Жертвы» рассказывает о малоизвестном периоде в жизни Геракла, величайшего героя Древней Греции: от его зачатия к началу его знаменитых подвигов. Молодые Алкиды (таково настоящее имя Геракла) становятся точкой столкновения различных интересов - членов олимпийской семьи, Титанов, свергнутых в Тартар, и таинственных падших, разделивших судьбу старшего поколения бессмертных, как и многих людей. В результате будущий герой и его брат-близнец Ификл стали заложниками интриг. Покушение на жизнь Алкмены, последней возлюбленной Зевса-Громовержца, еще до того, как она родила близнецов, зловещие припадки безумия, преследующие юного героя с детства, алтари одержимых Тартаром дымятся от крови человеческой жертвы, смертельно опасная тайна, которую земной отец Алкида, Амфитрион, внук Персея, должен хранить всю свою жизнь и даже после его смерти.

Вторая часть книги, именуемая «Жрецы», рассказывает о событиях, которые произошли после того, как Геракл (с помощью своего брата-близнеца) исполнил свои знаменитые двенадцать подвигов (подвиги как таковые упоминаются лишь вкратце).

Теперь Гераклу предстоит совершить самое трудное задание: преодолеть свое собственное безумие. Даже всемогущие боги не могут помочь ему. Боги нуждаются в Геракле только как в оружии для грядущей апокалиптической битвы с племенем гигантов,

которым не страшны ни Олимпийцы, ни смертные. И наступает час решающей битвы, и Геракл видит как реальность превращается в кошмар, преследовавшие его в течение многих лет.

Братья вместе с богами выигрывают битву. Но после этого боги предают своих спасителей, потому что их сила пугает их. И они начинают время от времени преследовать героев по всей Элладе.

Братья Алкиды, их мать Алкмена и отец Амфитрион, Олимпийские боги, сатиры и кентавры показаны как живые существа, без обычных черт, хорошо известных всем, кто знаком с адаптированными изданиями греческих мифов. Боги мучаются сомнениями, герои проливают слезы, и неумолимая тень опасности нависает над солнечной Элладой.

Тем не менее, несмотря на то, что внешне сюжет романа следует мифу, уже в начале произведения выявляется такая существенная деталь, которая поднимает вопрос о том, что есть герой и чем он отличается от обычного человека. Так, в романе Алкид, которого позже будут звать Гераклом, изначально не несет в себе ничего божественного, а значит, и героического, потому что является, как и его близнец Ификл, сыном Амфитриона. То есть самое ключевое и бросающееся в глаза различие: здесь «Геракл» — коллективный псевдоним близнецов Алкида и Ификла, ни один из которых не является сыном Зевса.

Такой поворот событий в корне все меняет и позволяет взглянуть на события мифа под другим углом.

Алкид и Ификл, рожденные близнецами, похожи друг на друга как две капли воды. Из-за внешней схожести (их может отличить только их мать Алкмена) в детстве они получают равное количество как ласк, так и наказаний, из-за боязни людей обделит или обидеть ни того из близнецов, и навлечь на себя гнев Зевса. Правда же об их рождении лежит только на плечах Амфитриона, который поклялся не выдавать тайны, которая может навлечь еще больше бед и принести хаос не только на Олимпе, но и на земле.

Со временем близнецы растут и начинают свое обучение. Для этих целей отец зовет в Фивы лучших учителей, среди которых есть и знаменитые потомки богов. Не обделяет близнецов вниманием и Гермес, который стал их закадычным другом и у которого они постигали премудрости не только нечестной борьбы, но и устройства мира с его богами, чудовищами, Падшими и, конечно, героями.

За именем же героя Геракла, полубога, сына Громовержца, скрываются оба брата - и Алкид и Ификл, а еще сильная вера в то, что этот герой действительно существует:

«...не Тартар – любой, в кого ни ткни, виновен в происходящем... и первым из виноватых стал мой отец, когда объявил Семье: «Сын Алкмены будет Мусорщиком-одиночкой, героем, равным богам и не нуждающимся в их помощи; а в конце своей жизни он получит бессмертие и взойдет на Олимп!» Хирон, Зевс сказал, а Семья поверила! Радуясь, ссорясь, обсуждая, строя козни Амфитриону и пытаясь убить Алкмену – мы верили в слова Зевса, и значит, верили в Мусорщика-одиночку! А следом за нами уверовали люди» [3].

«Здесь же вся Эллида снизу доверху, от Тартара до Олимпа знала: рождается великий герой! Всеобщая надежда! И мы получили, что хотели, - героя, равного богам! Еще бы не равного, если Крон-Павий верит в него, Зевс-Олимпиец верит, Амфитрион верит, я верю... и все мы еще во чреве Алкмены превращали младенца в героя» [3].

Но это не единственная причина, почему Геракл был способен разить не только чудовищ, но самих богов:

«Мусорщик, вступая в бой с чудовищем, вначале побеждает себя, свой страх смерти, ужас смертной плоти, которая хочет жить. И если ему это удастся – тогда он вкладывает изгнанную смерть в свои удары, он заражает смертью бессмертного противника, как прикосновение к больному чумой заражает здорового человека; на какое-то мгновение смертный и бессмертный меняются местами! Мы не боимся смерти, но Мусорщик заставляет нас научиться этому, заставляет нас испытать страх смерти» [3].

Примечательно, что Ификлу первым удалось ранить бога, чтобы защитить Алкида. И в будущем братьям еще не раз придется бороться со страхом смерти ради спасения друг друга.

Уже с самого детства близнецам Алкиду и Ификлу предстоит столкнуться с последствиями такой сильной веры, когда жрецы Павших, что заперты в Тартаре, начнут приносить человеческие жертвы в честь Алкида, настолько могучего героя, что сможет убивать самих богов, если станет марионеткой жрецов. Из-за этих жертвоприношений Алкид начинает впадать в безумие, заглядывать в самые глубины Тартара и общаться с Падшими. Единственное, что может сдержать безумство Алкида – его брат Ификл:

«Слишком многим нужен великий герой Алкид, но никому, кроме самого Алкида, не нужен Ификл. Это не два брата, Хирон, не два разных человека – это единое существо! Алкид и Ификл – особенно во время приступов – это чувства и разум, кони и возница, сила и... сила» [3].

«Ификл и Алкид, Олимп и Тартар, две жертвы одного алтаря, две раны одного тела, несчастные мальчишки, зачатые на перекрестке слишком многих помыслов, надежд и великих целей» [3].

В этом еще одно существенное различие между мифом и его интерпретацией: подвиги Геракла – это дело рук обоих братьев, решивших, что если один из них превзойдет другого в чем-то, то будет звать себя Алкидом, таким образом, братья смогли уничтожить слабые стороны в воплощенном человеческом идеале героя.

Позже, в процессе борьбы с безумием Алкида, с врагом не внешним, а внутренним, близнецы постепенно приходят к пониманию, чем люди отличаются от богов. Боги – это персонифицированная часть мира. Все, что принадлежит богу, является неотделимой частью его «Я». И каждый человек тоже часть чьего-то божественного «Я», поэтому, принося человеческие жертвы, жрецы уничтожают часть этого «Я», подкармливая ею чудовищ Тартара.

С этим же пониманием близнецы делают еще одно немаловажное открытие:

«- Ты – это я, - Ификл радостно хлопнул брата по плечу. – Ты посмотри на себя, Алкид! Ты только посмотри на себя! Ты – это я! Понял?»

- Я смотрю, - Алкид не отрывал глаз от лица Ификла, - я смотрю... на себя. Ты – это я! Правильно?»

- Правильно!»

«Только Ификл способен удержать Алкида, не убивая, только «Я» может обуздать само себя» [3].

На протяжении всего романа закон богов «герой должен быть один» опровергается самим существованием Геракла.

Не перестав быть людьми, близнецы открывают в себе нечто божественное, точнее, понимание своего собственного «Я», которого нет у обычных смертных. Это еще больше скрепляет их узы, и именно поэтому они начинают делить одну жизнь на двоих.

«- То есть мне было все равно, кого из нас ты будешь убивать, - выпалил он [Ификл]. – Хоть Алкида, хоть меня, все равно МЕНЯ! И я очень захотел убить тебя первым... Ну, за двоих захотел – за себя и за Алкида!» [3].

Переломным моментом в романе становится смерть одного из братьев:

«- Герой должен быть один, - чуть слышно прошептал он и снова закрыл глаза.

- Ификл, ты? – так же тихо спросил Амфитрион.

- Я... Геракл, - выдохнул умирающий.

- А ты? – Амфитрион взгляделся в лицо второго и впервые понял, что не может различить сыновей.

- Я – Геракл, – как эхо, прозвучал ответ» [3].

Вопрос о том, ко же из братьев погиб остается открытым, но в то же время он уже и не имеет большого значения. Годы геройства и одна жизнь на двоих стерли грань между Алкидом и Ификлом, оставив лишь Геракла. И когда половина «Я» героя умерла, исчез и сам Геракл, остался лишь Мусорщик, истребляющий своих врагов. А герой погрузился в

прошлое, отказавшись отпускать часть себя. Примечательно, что погибший из братьев так и не отправился в Аид и не остался на земле, его тень просто исчезла, чтобы потом воссоединится с братом после смерти последнего.

В конце романа на Олимп возносится идеализированный герой по имени Геракл, живущий в памяти людей и богов. Алкид и Ификл же становятся единой личностью, и их тень спускается в Аид, но даже и там не может найти покоя, так как память остается с ней, и ее нельзя смыть даже водами реки Леты.

Таким образом, миф о Геракле в романе претерпевает значительные изменения, которые придают популярному мифологическому сюжету философское значение.

Заключение

Исследование мифологизмов украинского писателя-фантаста Генри Олди, создавшего цикл Ахейских романов, первой книгой которого является «Герой должен быть один», позволило выявить, что сюжетообразующим стержнем цикла является миф о Геракле, героев которого автор изображает в их историческом времени (III век до н.э.).

Генри Лайон Олди не просто слепо следует сюжету мифа, он реконструирует его. Автор не отрицает сам сюжет мифа, но в то же время меняет его суть лишь одной значительной деталью. События представлены с альтернативных точек зрения, что способствует объективации и устраняет авторское отношение к происходящему. Таким образом, читатель остается беспристрастным и имеет возможность самому судить о действиях героев.

Не остается без внимания и философская сторона романа. Так, рассматриваются вопросы отношений между богами и людьми, а также конца мифической эры.

Список литературы.

- 1) Николай Кун. Легенды и мифы Древней Греции. Издательство: Кристалл. 2000. – 464 с.
- 2) Олди Генри. Биография [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://oldie.ru/ru/about.html>
- 3) Олди Генри. Герой должен быть один: роман. – М.: Эксмо, 2011. – 512 с.
- 4) Интернет-ресурс: Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки // Морфология. – М., 1998.: https://royallib.com/book/propp_vladimir/istoricheskie_korni_volshebnoy_skazki.html
- 5) Интернет-ресурс: Рубанец О.Б. Скандинавская мифология в современной английской и американской литературе жанра фэнтези: статья. <https://cyberleninka.ru/article/v/skandinavskaya-mifologiya-v-sovremennoy-angliyskoy-i-amerikanskoy-literature-zhanra-fentezi>

ФУНКЦИЯ ФАНТАСТИКИ В ЖЕНСКИХ ОБРАЗАХ М.А. БУЛГАКОВА

Ким Сунггеон

*ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д.18*

e-mail: kimgun18@mail.ru

поступила в редакцию 29 ноября 2019 года

Аннотация

Статья посвящена выявлению функций фантастики в женских образах М.А. Булгакова. В изученных нами работах, посвященных анализу фантастического начала и женских образов в творчестве писателя, обозначены два основных женских типа, к которым тяготеют персонажи писателя: Богоматерь и демоническая женщина. Однако вслед за исследователями мы приходим к выводу, что у М.А. Булгакова отсутствует четкое разделение этих ипостасей. Спецификой функционирования фантастического в женских образах становится его постепенное проявление, когда обычные земные женщины обнаруживают связь с потусторонними силами: божественными или демоническими. В этом и состоит основная функция фантастики в создании женских образов.

Ключевые слова: *Михаил Булгаков, фантастика, женский образ, «Мастер и Маргарита», «Белая гвардия».*

Введение. Фантастика входит уже в ранние произведения М.А. Булгакова и продолжает оставаться одной из ведущих черт творчества писателя. О специфике фантастического у М.А. Булгакова размышляют практически все исследователи. Так, И.Е. Ерыкалова в книге «Фантастика Булгакова» пишет, что «для Булгакова фантастика – ключ к познанию действительности, ее законов, истинного масштаба событий» [1]. Корейский литературовед замечает, что «только учитывая приверженность Булгакова к фантастике, можно правильно понять его литературный мир» [2]. Ю. Карась, соотнося М.А. Булгакова с Н.В. Гоголем, указывает на основные особенности булгаковской фантастики: «Она характеризуется, во-первых, рационалистической мировоззренческой основой, т.е. фантастика является в некотором смысле параболической, иллюстративной по отношению к идее. У Булгакова фантастическая образность укладывается в некоторый секвенциальный порядок, воспроизводящий идейный смысл произведения. Это заметно прежде всего в Мастере и Маргарите. Во-вторых, что подчеркивается критикой особенно сильно, фантастика Булгакова, как и Гоголя (в Петербургских повестях) вырастает из действительности, а точнее из быта» [3]. Н.В. Голубович пишет о двух направлениях фантастики в его произведениях: «...фантастические похождения (например, «Похождения Чичикова», «Приключение покойника», «Дьяволиада») и превращения-метаморфозы («Крысиный разговор», «Багровый остров», «Приключения стенгазеты», «Роковые яйца», «Собачье сердце»)» [4].

Целью нашего исследования становится выявление особенностей использования фантастики в создании писателем женских образов и эволюции фантастического в данном аспекте. Новизна исследования состоит в попытке определить специфику и функцию проявления фантастического в женских образах.

Основная часть.

Являясь наследником русской романтической традиции, прежде всего в лице Н.В. Гоголя, М.А. Булгаков и в интерпретации женских образов во многом сближается с великим предшественником. Возможно, поэтому в реалистических, по сути, «Записках юного врача»

появляется фантастический образ старухи из рассказа «Морфий»: «И вот вижу, от речки по склону летит ко мне быстро, и ножками не перебирает под своей пестрой юбкой колоколом, старушонка с желтыми волосами... В первую минуту я ее не понял и даже не испугался. Старушонка как старушонка. Странно – почему на холоде старушонка простоволосая, в одной кофточке?.. А потом: откуда старушонка? Какая? Кончится у нас прием в Левкове, разъедутся последние мужицкие сани, и на десять верст кругом – никого. Туманцы, болотца, леса! А потом вдруг пот холодный потек у меня по спине – понял! Старушонка не бежит, а именно летит, не касаясь земли. Хорошо? Но не это вырвало у меня крик, а то, что в руках у старушонки – вилы...» [5]. Безусловно, фантастическое здесь мотивировано болезненным состоянием героя-морфиниста, у которого возникает это видение. Но в образе стремительно летящей старухи уже проступают черты будущих персонажей-ведьм.

В дальнейшем главной особенностью в женских образах у М.А. Булгакова становится то, что он строит их на принципе постепенного проявления фантастического начала. В начале произведений героини являются обычными земными женщинами. Но важно отметить, что все они не укоренены в низменно-бытовом, как бы приподняты над ним. Так, Елена, которая тесно связана с домом и, казалось бы, должна растворяться в быте, скорее, правит домом, что подчеркнуто символической чертой – «корона рыжих волос».

В развитии действия истинная суть женских образов, прежде всего, через портретные детали, которые и окружают их своеобразным фантастическим ореолом. Подчеркнутая красота героинь М.А. Булгакова становится знаком исходящего от них соблазна. Елена, Юлия, Ирина, Явдоха в «Белой гвардии», Зойка в «Зойкиной квартире», Маргарита, Наташа, Гелла в романе «Мастер и Маргарита» – все они в разных ситуациях выступают в роли соблазнительниц, искусительниц и в этом качестве связанных с inferнальными силами. Той же Елене в финале романа снится Шервинский, исполняющий арию Демона. Следует отметить, что тип искусительницы издавна существовал в русской культуре, наряду с типом Богоматери. Размышляя о двух пробразах, давших толчок осмыслению женского в русской культуре, – Еве и Деве Марии, Е.И. Сулица отмечает, что первая отождествлялась с пособницей нечистой силы [6].

Специфическое проявление такого рода inferнально-фантастического в женских образах можно показать на примерах образов Явдохи и Юлии из романа «Белая гвардия». Писатель подчеркивает молодость и красоту Явдохи, которая привлекает Василису: «в блеске монист на царственной екатерининской шее, в босых стройных ногах, в колышущейся упругой груди» [7]. Но Явдоха оказывается «знамением», «прекрасным видением», зубы у которого сверкают, как у вампира. Юлия описана как «эгоистка, порочная, но обольстительная женщина», в облике которой тоже акцентируется такая деталь, как ее ноги: «Она и появилась, ее нога в черном чулке» [8]. Указывая на «магнетический эротизм» Юлии, который является «традиционным в поэтике Булгакова знаком демонического женского образа», Бобрицких отмечает, что путь в дом Юлии и пребывание в ее доме изображается через inferнальные и демонические мотивы [9]. Г.Л. Нефагина тоже утверждает, что Юлия поработает раненного Алексея «эротическим влечением» [10]. И В.А. Коханова отмечает, что Юлия в романе «Белая гвардия» имеет образ «женщины-колдуньи» [11]. Inferнальное начало в героинях часто подчеркивается цветовой символикой. Рыжие волосы Елены и Геллы, зеленые глаза Маргариты, частый черный цвет в описании их внешности.

Однако амбивалентность, присущая в целом художественному миру М.А. Булгакова, проявляется и структуре женских образов. Одновременно в них проступает и другая сторона, связанная с открывающейся способностью изменить ход событий, спасти близкого человека, сохранить равновесие. Особенно очевидно это проявляется в образе Елены из романа «Белая гвардия» и Маргариты в романе «Мастер и Маргарита». В последнем романе писателя

фантастическое в женских образах проявляется уже открыто: в преображениях героинь. В работе В.В. Селезневой выделены несколько типов ведьм, которые присутствуют в этом романе: не только Маргарита, которая преобразается в ведьму («вынужденная ведьма»), но и «ведьма по происхождению» Гелла; «ведьма по греху» Фрида; «бытовая ведьма» Аннушка; и «ведьма по желанию» Наташа [12].

Однако амбивалентный характер образа Маргариты проявляется в жертвенном послые ее преобразования и в поведении на весеннем балу Сатаны.

В выявлении второй ипостаси героинь главенствующую роль начинает играть другой мотив – мотив света. Это подчеркивается и во внешности: в глазах Елены «приятный блеск»; Юлия «блеснула глазами».

Другой стороной функционирования этого мотива становится его пространственная реализация. Героини М.А. Булгакова часто показываются рядом с огнем или в светлом пространстве. С помощью этой световой символики они приобретают черты богини.

В этом же плане активным потенциалом обладают и их имена. Так, Е.Ю. Кольшева в своей работе «Образ жемчуга в наименовании героини» отмечает, что имя Маргарита связывает героиню с образом жемчуга, который считается «воплощением женского начала и источника света жизни» и «слез прекрасной богини» [13].

Однако античные мотивы сочетаются у Булгакова с христианскими. Как известно, «у Булгакова было церковное детство» [1414]. Например, А.С. Wright, анализируя образы персонажей в романе «Мастер и Маргарита», указывает на их связь с «Иудео-христианской традицией (Judeo-Christian tradition)» [1515]. А. Кураев пишет об остроте постановки проблемы веры в романе «Белая гвардия» [1614]. Это позволяет соотносить образы булгаковских героинь с образом Богоматери. В русской культуре этот образ связан с идеей спасения. В древнем апокрифе «Хождение Богородицы по мукам» Божья Матерь молится Богу за облегчение участи грешников в аду. Мотив сошествия Богоматери в ад становится одним из важных для М.А. Булгакова в его создании образов героинь, которые заботятся о других людях, прежде всего о семье. И Елена, молящаяся за своего умирающего брата, и Маргарита, жертвующая собой ради Мастера, оказываются «уподобленными Богородице» [17].

Фантастическое у Булгакова, таким образом, становится признаком мистического, то есть связи героинь со сверхъестественными силами в мире как божественными, так и деминическими.

Заключение.

Итак, женские образы в творчестве М.А. Булгакова строятся в рамках романтической традиции. Их специфика связана с отсутствием укорененности в бытовом, приподнятостью над ним, но в то же время они связаны с важнейшей для М.А. Булгакова категорией равновесия/порядка и выступают в роли хранительниц порядка.

Специфика фантастического в женских образах состоит в принципе его постепенного проявления. Показанные изначально как вполне реальные земные женщины, героини писателя раскрывают свою связь со сверхъестественными силами в мире как божественными, так и демоническими. В этом и состоит главная функция фантастического начала.

«Завуалированная» фантастика в условно-реалистических женских персонажах проявляется в подчеркнуто необычной красоте героинь и цветовой символике, которая обозначает их связь с типом искусительницы.

Другая ипостась в героинях связана с образом Богоматери. Это проявляется в активном функционировании мотива света и ситуации «сошествия Богородицы во ад», которая становится лейтмотивной в описании судеб героинь.

***Благодарность.** Хотелось бы выразить благодарность, в частности, кандидату филологических наук, доценту кафедры русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета Махиной Наталье Георгиевне за помощь в подготовке публикации.*

Список литературы

- 1) Ерыкалова И.Е. Фантастика Булгакова: Творческая история. Текстология. Литературный контекст. – СПб.: Изд-во СПбГУП. 2007. 284 с.
- 2) Paik S.M. Antagonism of Fantasy and Reality: Focusing on M. Bulgakov's Fantasy novels // The Korean Association of Russian Language & Literature Korean Journal of Russian Language and Literature. 2015. № 27(2). P. 55-78.
- 3) Карась Ю. Фантастическое в творчестве М. Булгакова и Н. Гоголя (Петербургские повести – Дьяволиада – Мастер и Маргарита) // Studia Rossica Posnaniensa. 1993. Vol. XXIII. P. 53-60.
- 4) Голубович Н.В. Художественные модели реальности в прозе М. Булгакова 1920-х гг. и принципы их создания // Вестник РУДН. Сер. Теория языка. Семиотика. Семантика. 2013. № 4. С. 47-55.
- 5) Булгаков М.А. Собрание сочинений в 10 томах. Том 1. Записки на манжетах. Дьяволиада. Рассказы, фельетоны, очерки (1919–1924). М.: Голос. 1995. 655 с.
- 6) Сулица Е.И. Женские типы «искусительницы» и «злой жены» в русской повести конца XVII – начала XVIII вв. // Вестник славянских культур. 2014. Т. 4. № 34. С. 168-177.
- 7) Булгаков М.А. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 4. Белая гвардия. Дни Турбиных. Роман, пьесы. М.: Голос. 1997. 672 с.
- 8) Булгаков М.А. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 4. Белая гвардия. Дни Турбиных. Роман, пьесы. М.: Голос. 1997. 672 с.
- 9) Бобрицких Л.Я. О традиции женского демонизма серебряного века в романе М. Булгакова «Белая гвардия» // Михаил Булгаков, его время и мы / под ред. Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего. Краков. 2012. С. 213-224.
- 10) Нефагина Г.Л. Демоническое начало женских образов М. Булгакова // Русский язык и культура в зеркале перевода. М.: Высшая школа перевода (факультет) Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. 2016. № 1. С. 359-367.
- 11) Коханова В.А. Архетип женщины в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия». / В.А. Коханова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2007. № 2. С. 159-166.
- 12) Селезнева В.В. Архетип ведьмы в структуре женских образов романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Стриж. Волгоград: Волгоградский государственный социально-педагогический университет. 2017. № 1(12). С. 52-56.
- 13) Кольшева Е.Ю. Образ жемчуга в наименовании героини (роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Новый филологический вестник. М.: Московский городской педагогический университет. 2007. № 1(4). С. 200-208.
- 14) Кураев А. «Мастер и Маргарита»: За Христа или против? 3-е изд., доп. и перераб. М.: Проспект. 2017. 272 с.
- 15) Wright A.C. Satan in Moscow: An Approach to Bulgakov's The Master and Margarita // Publications of the Modern Language Association. 1973. Vol. 88. № 5. P. 1162-1172.
- 16) Кураев А. «Мастер и Маргарита»: За Христа или против? 3-е изд., доп. и перераб. М.: Проспект. 2017. 272 с.
- 17) Кураев А. «Мастер и Маргарита»: За Христа или против? 3-е изд., доп. и перераб. М.: Проспект. 2017. 272 с.

**«ХОЛМС ПРОТИВ КХТУЛКУ»: К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ
МИРОВ А.К. ДОЙЛА И Г.Ф. ЛАФКРАФТА**

Мелихов А.Г.

*ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д.18*

e-mail: melikhov.ag@gmail.com

поступила в редакцию 29 ноября 2019 года

Аннотация

В статье рассматриваются официально изданные произведения современных авторов, в которых сталкиваются миры Говарда Ф. Лавкрафта и Артура Конан Дойля, дается общая характеристика основных идей циклов. На основе анализа работ Н. Геймана «Этюд в изумрудных тонах», *Shadows Over Baker Street* и романа Lois H. Gresh. *Sherlock Holmes vs Cthulhu: The Adventure of the Deadly Dimensions* утверждается, что в выбранных произведениях авторы разделяют мировоззренческие ценности, свойственные художественным текстам А.К. Дойля, говорящие о том, что люди далеки от идеала, но надежда есть. Также в ходе исследования было выявлено, что в некоторых произведениях-кроссоверах одна из двух вселенных является доминирующей, что свидетельствует об отсутствии баланса между элементами двух миров и недостаточном понимании правил их соотношения.

Ключевые слова: *детектив, кроссовер, А.К. Дойль, Г.Ф. Лавкрафт, космический ужас, общественное достояние.*

Авторское право на классические произведения – вопрос сложный. Есть такое понятие, как «общественное достояние» – через определенное количество лет после смерти автора и/или даты публикации произведения авторские права на него отменяются, и кто угодно может делать с произведением что угодно – издавать, экранизировать, менять, использовать его куски или персонажей в других произведениях и так далее. До этого момента после смерти автора отчисления с каждой экранизации, переиздания или произведения с персонажами идут правообладателю. Зачастую правообладателем выступают какая-нибудь ассоциация наследников, которая еще и может забраковать предлагаемую работу.

Конечно, с «общественным достоянием» всё не очень гладко. В разных странах законы разные, и может оказаться, что на территории Великобритании произведение стало общественным достоянием, а в Америке нет, не совсем понятно, как быть с сериальными произведениями, выходящими на протяжении многих лет и так далее. Тем не менее попадание произведений в «общественное достояние» однозначно открывают путь более смелым, экспериментальным работам по мотивам.

Конечно, сборник кроссоверов Говарда Ф. Лавкрафта и Конан Дойля *Shadows over Baker Street* [1], о котором мы поговорим далее, Ассоциация Наследников одобрила – но этого не скажешь о других экспериментальных сборниках, например, «Элементарно, Ватсон!» [2] и его вторую часть «Элементарно, Холмс!» [3].

В 2004 году одну из наиболее уважаемых премий в области фантастики «Нэбула» в номинации «Лучший рассказ» взял знаменитый автор фэнтези Нил Гейман с рассказом «Этюд в изумрудных тонах» (*A Study in Emerald*), который открывал сборник *Shadows over Baker Street*. Возможно, это произведение, а не сборник в целом, и задало тренд на кроссоверы Лавкрафта и Дойля – на фоне успеха рассказа, который получил даже комикс-адаптацию, антология осталась практически забытой. С тех пор мифология Лавкрафта и мир Шерлока Холмса сходились вместе как минимум в нескольких книжных сериалах разных авторов и в видеоигре.

Популярность на первый взгляд безумного и нелогичного сочетания легко объяснима. Во-первых, частично совпадает антураж многих произведений авторов – конец XIX века-начало XX, трущобы англоязычных стран, характерные для литературы того периода мотивы «таинственного Востока». Во-вторых, общий мотив загадки, тайны – у двух авторов он раскрывается противоположным способом на уровне смысла, но именно поэтому попытки их сочетать еще интересней.

Составители сборника *Shadows over Baker Street* (кстати, это отсылка на *Shadow over Innsmouth*, «Тень над Иннсмутом» Лавкрафта) Майкл Ривс и Джон Пилан пишут во вступлении: «We can always count on Watson's chronicles of the world's first consulting detective to end with the comforting knowledge that all can be explained; there is no darkness too deep to be illuminated by the light of intellect and reason. But what if . . . What if Holmes and Watson were to be confronted by things outside the realm of human experience?» («Мы всегда можем быть уверены, что хроники Ватсона о первом в мире частном сыщике закончатся успокаивающим посылом о том, что всему можно найти объяснение, что нет столь глубокой тьмы, которую не могут осветить разум и интеллект. Но что если... Что если Холмс и Ватсон встретятся с тем, что лежит за гранью человеческого опыта?») [1].

И действительно – если сильно всё упростить, то истории про Шерлока Холмса говорят о том, что мир часто мрачен и жесток, но выдающийся человек при помощи силы своего разума и аналитических способностей способен разгадать любую тайну и восстановить правосудие. В некотором смысле это восхваление человеческих возможностей при признании того, что люди могут быть злыми, алчными и глупыми.

Работы Лавкрафта говорят о совсем другом. Людское познание ограничено, возможности ничтожны, мир огромен, безразличен и непознаваем. Он полон могущественных сил, для которых всё человечество – незаметное мгновение. Они останутся непознанной тайной просто потому, что само их естество находится за гранью возможностей человеческого мышления.

Столкновение Холмса и мифологии Ктулху – столкновение двух противоположных взглядов на человечество и его место в мире. Кроссоверы Дойля и Лавкрафта могут быть интересными как с эстетической и развлекательной сторон, так и со смысловой точки зрения. К сожалению, зачастую раскрытие потенциала подобного сочетание упирается в слабое понимание автором как минимум одной из использованных вселенных или жанров.

Например, в первой книге трилогии Л. Г. Греш *Sherlock Holmes vs Cthulhu* [4] большую часть романа Шерлок отказывается верить в то, что происходит нечто сверхъестественное, пусть характер убийств такой, что человеку их совершить сложно. Более того, в прологе же показываются фантастические события, которые не видят Холмс и Ватсон. Читатель уверен в том, что происходит нечто сверхъестественное – а великий сыщик это отрицает. Следовательно, большую часть романа читатель ощущает себя умнее знаменитого детектива, причем без особой причины. Это ломает один из основных принципов читательской рецепции классических детективов, построенных по принципу «Убийства на улице Морг» Э.А. По и «Шерлока Холмса» А.К. Дойля. К великому сыщику приставляется помощник, который «немного умнее среднестатистического читателя» (Ван Дайн) [5], выступает «посредником» между сыщиком и читателем: детектив описывает ему свой мыслительный процесс и сообщает детали расследования, чтобы читатель мог пытаться «обыграть» сыщика и разгадать загадку быстрее него.

Тут же этот принцип нарушается: читатель изначально получает преимущество перед Холмсом, так как знает, что происходят фантастические события, и это сводит на нет всю игровую детективную часть и может раздражать поклонников жанра. Конечно, это раскрывает тему противостояние рационального и фантастического, но именно такой способ раскрытия идет в ущерб одной из составляющих кроссовера. В дальнейшем книга и вовсе превращается скорее в приключенческий роман, чем детектив.

Однако «лавкрафтовская» составляющая романа более проработана и выдержана – писательница даже восстанавливала выдуманный язык существ.

Если в *Sherlock Holmes vs Cthulhu* удалась хотя бы половина кроссовера, да и сама трилогия – довольно приятное развлекательное чтение, то некоторые работы по теме демонстрируют непонимание творчества обоих авторов. Например, рассказ *The Case of the Wavy Black Dagger* [1] Стива Перри из всё того же *Shadows over Baker Street* рассказывает о том, как к Холмсу приходит прекрасная воительница с Бали за второй частью клинка для убийства чудовища. Они с Холмсом затевают «игры разума» при помощи своих дедуктивных способностей (которые на самом деле индуктивные, но будем придерживаться терминологии Дойля), после чего сыщик отдает кинжал, спрашивает, можно ли будет прийти к ней в святилище после убийства чудовища – затем она уходит, а Шерлок засыпает, думая, что встретил женщину своей мечты.

Лавкрафтовские элементы в рассказе такие, что их, по сути, нет – чудовище можно было заменить человеком или исполнением ритуала, или еще чем-то другим, ничего бы не изменилось. Более того, ничего непознаваемого и загадочного тут нет – информации о чудовище дается достаточно, вплоть до того, как его убить.

Формальных признаков историй о Шерлоке Холмсе в *The Case of the Wavy Black Dagger* достаточно – упоминается Ирэн Адлер, Ватсон, его записки, Холмс пользуется дедуктивным методом и так далее. При этом образ Шерлока не соответствует канону, известному нам по оригинальному циклу. Например, вряд ли хладнокровный сыщик даже в своих мыслях назвал бы женщину «a magnificent creature» («великолепное создание») [1], да и сам он кажется излишне восторженным – верит в существо и святилище с тренированными служительницами сразу, что могло бы стать высказыванием о том, как рациональное мировоззрение может допускать существование иррационального, но определенно не в этом рассказе.

Нил Гейман в знаменитом «Этюде в изумрудных тонах» весьма изящно обходит проблемы возможной неканоничности Холмса и того, что персонажам необходимо поверить в нечто фантастическое. Он изначально задает вселенную, где Древние правят человечеством уже много столетий, а непредставленные персонажи, похожие на Холмса и Ватсона, знакомятся и начинают расследовать убийство «королевских кровей», явно пересекающееся с «Этюдом в багровых тонах». Персонаж-сыщик демонстрирует некие хладнокровие, жестокость и готовность подчиняться Древним – читатель это замечает к финалу всё отчетливее, но может списать на то, что тут альтернативная версия мира. Однако в финале выясняется, что всё это время сыщиком и его помощником, вернувшимся из Афганистана, были Мориарти и Моран – а повстанцами-убийцами оказываются, судя по намекам, Холмс и Ватсон. Сам по себе этот факт уже является посылом.

Даже в мире, где господствуют иррациональные силы, гораздо могущественнее людей, Холмс выступает за человечество и борется за справедливость, пусть для этого в данном случае ему и приходится стать бунтарем в бегах, поменяться местами с Мориарти. Холмс по-прежнему остается символом надежды для людей, даже когда всё переворачивается с ног на голову.

Этот мотив можно увидеть и в *Sherlock Holmes vs Cthulhu*, но там всё же Холмс по-прежнему сыщик, пусть даже теперь он скорее в центре фантастических приключений, а не расследования. Итак, получается, что как минимум два кроссовера Шерлока и мифологии Лавкрафта оказываются по-своему жизнеутверждающими, где само присутствие великого сыщика в мире дает человечеству надежду, которой в работах Лавкрафта нет и не может быть.

Конечно, мы рассмотрели далеко не все произведения, в которых сталкиваются миры двух авторов – но, на наш взгляд, даже три представленных работы дают общее представление о том, в каких направлениях могут работать писатели с данным материалом и какие могут

возникнуть проблемы, главные из которых – отсутствие баланса между элементами двух миров и недостаточное понимание их правил.

Список литературы

- 1) Reaves, M., Pelan, J. Shadows over Baker Street // Del Ray. 2003. 464 p.
- 2) Лори Р. Кинг, Лесли С. Клингер. Элементарно, Ватсон! // М.: АСТ, 2014. 414 с.
- 3) Лори Р. Кинг, Лесли С. Клингер. Элементарно, Холмс! // М.: АСТ, 2016. 336 с.
- 4) Lois H. Gresh. Sherlock Holmes vs Cthulhu: The Adventure of the Deadly Dimensions // Titan Books. 2017. 352 p.
- 5) Van Dine, S.S. Twenty Rules for Writing Detective Stories // American Magazine, 1928.

ЕСТЕСТВЕННО-НАУЧНЫЙ КОМПОНЕНТ В РОМАНЕ Р. АДАМСА «ШАРДИК»

Мирошниченко А.Ю.

*ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д.18*

e-mail: cesar555j@gmail.com

поступила в редакцию 29 ноября 2019 года

Аннотация

«Шардик» – фантастический роман Ричарда Адамса, написанный в 1974 году. Один из романов, описывающий происходящие события в вымышленной империи Беклан. Роман соединяет в себе фантастический и естественнонаучный компоненты, что придает произведению своеобразный комизм и психологизм. «Шардик» – роман поистине уникальный, заставляющий задуматься о проблемах общества, дать оценку сегодняшней обстановке. Роман широко известен за рубежом лишь отечественная публика с ним малознакома. Однако российские критики всё больше внимания стали уделять творчеству Р.Адамса.

Ключевые слова: роман, фантастика, животные, мифы, медведь, естественнонаучный компонент, антропоморфизм, теротеизм.

Введение. Роман является анималистическим. Именно английские писатели прибегали к такому типу романа, чтобы наиболее ёмко описывать животных. Так как анималистический жанр включает в себя естественнонаучное и художественное начало, то животное в произведении выступает как полноценный персонаж. Стоит отметить, что Р.Адамс ставит животное наряду с главным персонажем. Отражение образа животного, метафоричность и аллегоричность образов умело используются автором для отображения естественнонаучной составляющей произведения.

Актуальность исследования состоит в том, что в произведениях английской литературы второй половины XX века мы воспринимаем анималистику как синтез художественного и естественнонаучного. Новизна исследования состоит в том, что творчество Р.Адамса малоизученно, а произведение «Шардик» впервые рассматривается в контексте методов, применяемых автором для создания образов, является предметом анализа.

Основная часть.

Образы животных встречаются в литературе разных стран и эпох. С давних времен животное является предметом поклонения и предстает как хранитель рода. Многие народы принимали представителей животного мира за божества, появлялись культы животных. Люди верили в их силу, мощь и сверхъестественные способности, считали их защитниками и спасителями всего рода людского.

В литературе нередко образы животных наделяются человеческими качествами, чтобы показать суть проблем и пороков через поведение и поступки животных.

Чаще всего выбор животного-персонажа зависит от местности. В сказках народов мира животные представляли собой либо добрую, либо злую сторону бытия.

Общим мотивом всех мифологических рассказов о медведях является попытка укоренения ритуала медвежьего поклонения. Ещё в древние времена медведь считался священным животным, на Руси ему поклонялись славяне. Культ медведя был распространен у многих народов: «Медведь как наиболее крупный представитель местной фауны должен быть излюбленным тотемом, а его сила, равно как и опасность, представляемая борьбой с ним, помогла ему, не утрачивая зооморфных черт, подняться в разряд национальных

сверхъестественных существ, а культу его способствовало продержаться до наших дней» [15].

Во многих русских сказках, легендах к медведям обращаются по имени, у них есть прозвища, фамилии (Топтыгин), а иногда их величают по имени и отчеству (Михайло Потапыч, Михайло Иваныч). Многие животные остаются без имён, и только медведь имеет самоидентификацию, его боятся, уважают другие звери, приходят за советом. В английских же сказках медведь представлен иным образом. Если в русских сказках он неуклюж, угрюм, силён, но в любой момент сменяет гнев на милость и всегда готов помочь героям, то англичане представляют его как животного хорошего, но грубого и не очень умного, со страшным голосом и грозным видом [«The Three Bears»].

Для древних британцев медведь выступал прародителем. Мифологическая традиция ритуалов и представлений о животном делали его божеством, «небесным сыном». В произведении «Песнь о Беовульфе» главным эпическим героем был Беовульф («пчелиный волк»), именно так они называли медведя. Это позволяет соотнести образ героя с культом почитания хищника, который был характерен для племен на ранней стадии формирования их мировоззрения.

Английские авторы не раз обращались к мифам и сказаниям для придания своим персонажам фантастичности. Во многом из-за самоорганизации процессов, протекающих в обществе и природе, раскрываются способы и механизмы взаимодействия всех живых организмов. Для детального воспроизведения картины событий, необходимы определенные события. Формирование картины мира, системы персонажей и системы общества по мере развития сюжета усложняется, проходит ряд изменений. Чем сложнее эта система, тем выше и напряженней протекает развитие сюжета. Каждый автор прибегает к индивидуальному способу изображения, описания образов животных-персонажей, которые находятся в естественных условиях обитания.

Творчество Ричарда Адамса напрямую связано с произведениями о животных. Он стал известен благодаря изданию романа «Обитатели холмов», который первоначально состоял из историй о кроликах, придуманных специально для его дочек. Именно эти истории, превращенные в цельное произведение, принесли ему успех. Незамеченным остался роман «Шардик», который стал набирать популярность на сегодняшний день. Произведения автора малоизученны, он был и остаётся популярным за рубежом, в то время как отечественной публике он практически неизвестен.

Автор прибегает к индивидуальному способу изображения, описания образов животных-персонажей, которые находятся в естественных условиях обитания. Стоит отметить методы описания анималистических героев, чаще всего используется два способа. Прежде всего, это приписывание анималистическим образам человеческих свойств, привычек и манеры поведения, т.е. антропоморфизм. Ричард Адамс использует данный приём в нескольких своих работах. Но он не меняет полностью животных, несвойственная им черта, которой наделяет их автор – это речь. Одной из таких работ является роман «Обитатели холмов». Второй способ – изображения персонажей-животных как сформировавшихся героев со своими укладами и нравами, при этом образ животных практически нетронут, а остается таким, каким это животное предстает в реальном мире. Анализируемый нами роман «Шардик» является примером того, что животное не очеловечивается, не наделяется речью, а является зверем в естественных условиях обитания. В произведении млекопитающее является диким, свирепым зверем, не обладающим своими собственными ценностями.

Прибегая к фольклорным традициям, Ричард Адамс обращается к мифу о могущественном медведе, которому некогда поклонялись народы. По местной легенде, когда-то ортельгийцы правили всей империей Бекла, и всегда божественный медведь был на их стороне. Затем, народ лишился божьего покровительства и был изгнан на отдаленный остров. И найденный медведь становится той искрой, из которой разгорается пламя мятежа –

благодаря быстрой мобилизации и ряду случайных обстоятельств ортельгийцам удастся за очень короткий срок захватить столицу и установить свою власть в империи. В своих произведениях Р.Адамс прибегает к описанию животных с одной стороны, чтобы показать различия действительности и фантазии, а с другой через образы животных он показывает несостоятельность общества.

Анимализм ярко выражен почитанием, созданием обрядов и верований, которые служат предметом обожествления животного, созданием религиозного культа. В произведении автор дает нам представление о некоем культе медведя, превращения этого обрядового поклонения в некую религию. Современные гуманитарные науки рассматривают теротеизм как первобытную форму религии. Писатель говорит о медведе не только как о представителе животного мира, он делает Шардика действующим лицом романа. Метафорический образ зверя в романе делает возможным отнести его к истинному герою книги, хотя главным и ведущим персонажем является Кальдерек, и теперь это не просто животное, которому поклоняются.

Появление медведя в произведении начинается с того, что пожар опустошает огромные территории леса и животные спасаются бегством. «Это был медведь — медведь, каких земля не видела вот уже добрую тысячу лет: сильнее носорога и весом с десятков здоровенных мужиков. Медведь был испуган. Этот могучий сокрушитель деревьев — и вдруг испуган? Чего он может бояться?», «...внезапно Кельдерек, исполнившись благоговейного страха и трепета, ясно понимает, что перед ним, не иначе, новое воплощение божественного медведя, Шардика» [2]. Шардик не говорит, и, по-видимому, не обладает сознательной деятельностью. Во введении к роману от автора, Адамс пишет: «Суеверие и случай суть проявления Божьей силы. К.Г.Юнг» [2], тем самым указывая, что некоторые события происходят по воле судьбы, рока. Мы видим, что зверь не может противиться лишь одному пожару и силы природы гонят его всё дальше в неизведанные края. И это поведение естественно для дикого животного, страх и инстинкт самосохранения движут любым животным в период опасности. Это научное объяснение поведения животного, которое используется в произведении. В первых главах романа поведение животного, состояние окружающего мира можно объяснить с научной точки зрения, реакция обитателей леса, охотника естественны и обоснованы. Но всё меняется к концу романа, так как состояние природы, характеры и общество эволюционирует благодаря вере в сверхъестественное. Несмотря на всю свою звериную мощь и мистический статус, носитель Силы Божьей оказался заложником силы человеческой. Шардик представляет собой явление божественной сущности в мир человечества. Медведь сам пострадал больше всего. Он был приведен охотником в деревню, был заперт, его насильно удерживали в клетке. При этом его не пытались приручить или одомашнить. Это независимое животное было сломлено, его бойцовский дух, и желание свободы быстро иссякли. Он прожил жизнь пленника, и даже внезапно обретенная свобода уже не могла принести ему радости.

Образ зверя во многом стал причиной становления личности охотника Кальдерекка. Мы наблюдаем на протяжении всего романа как происходят его внутренние изменения, столкновение внутренних конфликтов. Мы наблюдаем за личностью, которая сначала слепо верила в божество, а затем осознающая свое место в мире, свое предназначение. Появление медвежьего культа привело к формированию религиозного мира людей и необходимости поиска Бога и святости в мире. Ошибочное восприятие медведя в качестве божества символично отражает нелегкий путь осознания жизни и принятие реалий.

О поклонении животным писали многие деятели культуры и науки. Григорий Валентинович Плеханов писал, что если зооморфическое представление о боге уступает место человекообразному представлению о нем, то животное превращается из тотема в атрибут [10]. Так в романе Шардик становится атрибутом человеческой прихоти, его всячески используют, для животного это становится пыткой. С одной стороны, он свирепый

зверь в два с половиной человеческих роста, весящий не одну тонну, а с другой он просто животное, которому не понятны мотивы поведения людей, руководствующихся своими инстинктами. Зверь находится в неведении и смятении, от этого он мучается и страдает. Воплощением божества медведь Шардик кажется только людям, которые сами создают и лелеют свои верования и суеверия. Зверь не раз был предвестником беды, но в то же время и был спасителем. Смерть медведя воспринимается как священная.

Мы можем представить, что данные события могли бы произойти в реальном времени. Единственное фантастическое место в романе – это сама империя Бекла. Описание природы, ландшафты, поведение животных во время пожара, быт и нравы жителей деревни, всё могло бы существовать, эти события не противоречат законам здравого смысла, они естественны и логически обоснованы. На сегодняшний день также существуют племена и народы, которые ведут похожий на оргтедьгийцев образ жизни. Она охотятся для пропитания, кочуют в поисках еды, растят молодое поколение и продолжают свой род. Попытки приручения или даже поклонения диким животным встречаются в настоящее время.

Заключение.

Взаимодействие животного и людей противоречит естественному поведению животного, в реальном мире млекопитающее старается избегать людей даже в период опасности, а появляется в людных местах только из-за голода. Шардик выступает аллегорией справедливости, раздора и религии. Автор изображает и представляет религию живым существом, надуманная оболочка которого подтолкнула оргтедьгийцев на принятие веры, установление государства и принятие нового мира с его реалиями. Таким образом, изображение животного имеет свою специфику. Жизнь Р.Адамса была связана с сохранением безопасности живым существам и именно поэтому он не описывает ужасные страдания медведя. Жестокое обращение с ним, яркое описание плохих условий его пребывания на острове в плену скрыты от читателя. Автор утаивает подробности заточения и пыток, которым наверняка поддавался медведь. Животное представлено как биологический вид, не измененный облик которого, полностью соответствует естественнонаучным данным об особенностях анатомии животного. Подчеркивается самобытность персонажа и его максимальное сходство с семейством «Медвежьи» (от лат. *Ursidae*). Так автор показывает в произведении синтез художественного и естественнонаучного компонентов повествования.

Творчество Р.Адамса основано на национальной литературной традиции, изменениям литературных жанров, что повлияло на дальнейшее изменение жанровой формы произведений. Его произведения отличаются своеобразным комизмом и психологизмом. Изученное нами произведение, входящее в цикл произведений «Бекланская империя» отличается тем, что именно здесь животное не является рассказчиком, не очеловечивается, но при этом его можно рассматривать как одного из главных героев романа.

***Благодарность.** Автор выражает признательность Казанскому Федеральному Университету, кафедре русской и зарубежной литературы и лично кандидату филологических наук и старшему преподавателю – Зуевой Екатерине Владимировне, за помощь в данном исследовании, курировании и составлении статьи.*

Список литературы.

- 1) Адамс Р. Обитатели холмов. – М.: Эксмо, 2011 –562 с.
- 2) Адамс, Р. Шардик / Ричард Адамс; [пер. с англ. М. Куренной]. – Санкт-Петербург : Азбука, 2016. – 638с.
- 3) Британские легенды и сказки/ пер. с англ. Н. Шерешевской. – М.: Правда, 1988. –480с.
- 4) Антропоморфизм // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб, 1890-1907

- 5) Гаков, Вл. ЭДАМС (ADAMS) Ричард (Джордж) (р. 1920) // Энциклопедия фантастики. – Минск: ИКО «Галаксиас», 1995. – С. 674-675.
- 6) Дарвин Ч. Происхождение видов. – М.: Эксмо, 2016. –488 с.
- 7) Мифы народов мира : Энцикл. в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – 2-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1987-1988.
- 8) Мостепанов А.А. Анималистический жанр в английской литературной сказке XX века: дис. кандидата филологических наук: 10.01.03 / Мостепанов Алексей Александрович; Место защиты: Воронежский гос. ун-т. Воронеж, 2011.
- 9) Плеханов Георгий Валентинович // Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / под ред. А. М. Прохоров – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1969.
- 10) Плеханов Г. В. Сочинения. Т. XVII. – М., 1923-1927. – С. 220.
- 11) Семенов Ю. И. Тотемизм, первобытная мифология и первобытная религия // Скепсис. № 3/4. – Весна 2005. С. 74-78.
- 12) Теротеизм // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890-1907.
- 13) Шастина Е.М. "Антропологическая анималистика" Элиаса Канетти. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. № 3-2 (33). – 200-203с.
- 14) Шелковина Ю. Фэнтези как жанр литературы. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.proza.ru/2012/05/02/1084> –Заглавие с экрана. – (Дата обращения: 08.05.2019)
- 15) Харузин Н.Н. Медвежья присяга и тотемические основы культа медведя. М.,1899.72с.
- 16) Garst D. S., Garst W., E. Thompson Seton, naturalist, N. Y., 1959; Pacey D., Creative writing in Canada, [Toronto], 1961.
- 17) Lorenz K. Evolution and modification of behavior. – Chicago: University of Chicago press, 1965

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В РОМАНЕ ГЕЙЛ ФОРМАН «ЕСЛИ Я ОСТАНУСЬ»

Карасик О.Б., Синеглазова С.А.

*ФГАОУ ВО Казанский (Приволжский) федеральный университет,
420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д.18*

e-mail: sineglazova.sofya@mail.ru

поступила в редакцию 29 ноября 2019 года

Аннотация

В XXI веке американские писатели большое внимание уделяют фантастике. Не исключением является и Гейл Форман, чей роман «Если я останусь» мы взяли в качестве объекта изучения. Целью нашего исследования было рассмотреть фантастические элементы в произведении Г. Форман, то, как автор вписывает их в реальную жизнь, и какую роль они играют в романе. Вводя их в текст произведения, автор доносит до нас идею сосуществования и взаимодействия телесного и духовного начал. Также фантастический элемент усиливает мелодраматическое начало, и читатель может прочувствовать всю трагичность событий, посмотреть на все глазами главной героини и лучше понять то, что она испытывает, пытаясь принять решение уйти в мир иной или остаться.

Ключевые слова: *фантастика, роман, американская литература XXI века.*

Введение. В начале XXI века в американской литературе стремительно продолжает развиваться жанр фантастики. Некоторые авторы отходят от описания окружающих их реалий, придумывая увлекательные миры и пытаясь с помощью них донести свою мысль до читателя. Но другие используют фантастические элементы, чтобы описать настоящую жизнь людей. Не исключением является и Гейл Форман, чьи романы высоко оцениваются критиками, и вот уже несколько лет продолжают оставаться бестселлерами. Г. Форман – американская писательница, которая известна своими произведениями «Куда она ушла», «Я сбилась с пути» и др. [1]. Она является представителем массовой литературы. В своих произведениях автор большое внимание уделяет описанию реальной жизни людей, чаще всего – подростков, их душевным метаниям или произошедшим с ними трагедиям. В нашей статье мы рассмотрим фантастические элементы в одном из самых известных романов Г. Форман «Если я останусь» (If I Stay, 2009) и то, как они соотносятся с описанием повседневной жизни людей. Актуальность этой работы мы видим в том, что произведение, в силу своей новизны, изучено не до конца, в особенности – его фантастическое начало. В 2014 году режиссером Р. Дж. Катлером был снят одноименный фильм по мотивам романа Гейл Форман [2].

Основная часть.

Роман Г. Форман «Если я останусь» – красивая и, в какой-то степени, трагичная историей любви двух молодых людей. Он во многом вписывается в шаблон массовой литературы с мелодраматическим сюжетом.

Сюжет типичен для молодежной литературы, той, что на английском языке принято обозначать термином young adult literature с типичными темами любви, смерти, выбора, перед которым оказываются юные герои.

Девушка Мия попадает в автокатастрофу, которая уносит жизни всей ее семьи: мамы, папы и младшего брата Тедди. Сама же Мия находится между жизнью и смертью. Повествование ведется от лица девушки, что помогает нам прочувствовать все ее переживания и заглянуть в самые потаенные уголки ее сознания. Раз, открыв глаза, она видит, как ее тело увозят на каталке в машину реанимации. И тут и читатель и главная героиня понимают, что она уже почти мертва. К девушке не сразу приходит осознание ее положения. Она мечется по месту аварии, пытается добиться ответа от полицейских и врачей. Но все напрасно. Ведь она теперь всего лишь душа, которая вышла из тела и может лишь наблюдать за всем происходящим.

Подобный сюжетный ход не является изобретением автора, он используется в современной массовой литературе и кинематографе и становится маркером синтеза жанров, объединяя мелодраму, мистику и фантастику.

Автор со всеми подробностями рассказывает, как доктора пытаются спасти Мию, поддерживать ее тело в стабильном состоянии, чтобы оно смогло продержаться до приезда в больницу. С помощью этих описаний автор погружает читателя в ту атмосферу, предлагая прочувствовать всю критичность ситуации. Таким образом, мы видим происходящее глазами Мии, чья душа отделилась от тела и которая должна решить: остаться ли ей в этом мире, где у нее теперь никого нет или же уйти в мир иной к своей погибшей семье. По ходу повествования этот вопрос становится лейтмотивом: «Кроме того, я до сих пор не имею понятия, что решу, а главное, по-прежнему не представляю, как можно выбрать, оставаться или нет» (гл. «20:12»), «Каково мне будет, если я останусь? Каково будет очнуться сиротой?» (гл. «22:40») [3].

На протяжении всего романа фантастическое переплетается с реальным. С одной стороны, мы видим, как душа девушки блуждает по коридорам больницы, пытаясь принять роковое решение, а с другой стороны, мы наблюдаем за происходящим в реальном мире, мы видим реальных людей. Особую роль в произведении играют и истории из жизни главной героини, которые она рассказывает сама. В каждой главе после описания происходящего в больнице и состояния тела Мии идет одна или две истории из прошлого девушки. Автор в свою очередь использует такие флешбеки, чтобы сделать ситуацию еще более трагичной и более реалистичной. С помощью них читатель узнает о жизни Мии, о ее семье, о ее целях и о ее мечтах. Образ героини становится более «живым» и правдоподобным, вызывает сочувствие читателя.

В романе фантастика связана, прежде всего, с идеей об отделении души от тела, существования телесного и духовного начал, которые оказываются разделенными в силу трагических обстоятельств. Фантастическое буквально идет рука об руку с реальным. Каждая глава выделена не номером, но временем, когда происходит событие, что создает впечатление, что читатель вместе с героиней проживает этот день, самый жуткий в ее жизни. В последней главе, которая называется «07:16», Мия уже готова принять решение. И она, вернее ее душа, видит «свет в конце туннеля»: «Я больше ни секунды не могу тут оставаться. *Ослепительная вспышка*, жгучее мгновение режущей боли – молчаливый вопль моего переломанного тела. Впервые я ощущаю, как мучительно будет остаться» [3].

Заключение.

Фантастическое в романе нельзя назвать фантастическим в чистом виде, это скорее мистический элемент, который весьма свойственен современной массовой литературе. Его функция состоит в усилении драматизма происходящего, в более очевидном раскрытии темы жизни и смерти, трудности выбора, а также взаимодействия духовного и телесного начал. Благодаря использованию фантастических элементов, душа читателя «объединяется» с душой Мии, и он может наблюдать за событиями глазами девушки.

Список литературы

- 1) Интернет-ресурс: About Gayle Forman. <https://gayleforman.com/about>.
- 2) Интернет-ресурс: Если я останусь (2014). <https://www.imdb.com/title/tt1355630/>
- 3) Форман Гейл. Если я останусь. М.: Издательство «Э». 2017. 256 с.