

УДК 821.111.09

МИФОПОЭТИКА РОМАНА Г. СВИФТА «ЗЕМЛЯ ВОДЫ»**© Ю. А. Шанина***Башкирский государственный педагогический
университет им. М. Акмуллы**Россия, Башкортостан, 450000 г. Уфа, ул. Октябрьской революции, 3а**Тел. +7 (342) 273 38 81**E-mail: shanina@agnytom.ru*

В данной статье художественное своеобразие романа Г. Свифта «Земля воды» рассматривается в свете традиций неомифологизма в культуре XX века. На основе проведенного анализа сделан вывод о том, что ироническое переосмысление архетипических образов и сюжетных моделей, обусловлено дискредитацией отраженных в мифах идеологем, сформировавших европейскую цивилизацию и ставших источником ее нынешнего кризисного состояния. В то же время художественный мир произведения организован по законам мифомышления, что позволяет соотнести его с понятием роман-миф и поставить в один ряд с произведениями Г. Маркеса, Т. Манна, Д. Апдайка. «Земля воды» – новый миф, согласно которому спасение европейской цивилизации возможно в силу неистребимого стремления человека к жизни, прогрессу, порядку и идеалу.

Ключевые слова: *английский роман, архетип, бинарная оппозиция, инициация, миф, мифологизм, цивилизация.*

Роман Грэма Свифта (род. 1949) «Земля воды» («Waterland») вышел в свет в 1983 году и стал интернациональным бестселлером. По словам самого автора, «это был третий роман, и именно он принес мне известность, успех и писательское имя» [1]. На сегодняшний день зарубежным исследователям представляется, что «роман «Земля воды» занимает выдающееся место среди всех работ Свифта. Он был одинаково высоко оценен критиками и учеными и стал предметом многих академических исследований» [2, с. 79]. Среди них необходимо отметить монографии С. Крапса, П. Купер, Д. Ли, Д. Малколма. Кроме того, произведению Свифта посвящен ряд рецензий, научных статей, разделов монографий, диссертационных исследований (А. М. Валеевой, С. А. Гладкова, Е. В. Колодинской, А. Нестерова, И. Ю. Поповой, С. А. Стритнюк, Ф. Тью, С. Н. Филюшкиной, К. Хьюитт, Н. В. Шолиной), в которых рассматриваются вопросы жанрового своеобразия романа, его проблематики, особенности хронотопа, повествовательной манеры, образной структуры. Роман анализировался и как проявление мифологизма в литературе XX века (в трудах С. Крапса, Ф. Тью, Н. В. Шолиной). Общеизвестным является тот факт, что «повествование Свифта возвращается к архетипическим формам и значениям, отголоскам древности», тяготеет к мифотворчеству [3, с. 143]. Но предметом исследования становились отдельные мифологические образы и мифологические сюжетные мотивы в произведении писателя, кроме того, по-разному решался вопрос о значении мифологических аллюзий с точки зрения идейного содержания романа. По мнению Ф. Тью, «существование Крика и его осознание реальности представляются амбивалентными и фрагментарными, только в мифологическом, «магическом» и «фантастическом» он может выразить свое существование» [3, с. 144]. С. Крапс, напротив, утверждает, что «романы Свифта

диагностируют неосуществимость мифологических концепций человека и мира, в которых действуют его герои, и направлены на поиски более жизнеспособного выхода из тупика современности» [4, с. 25]. В связи с этим представляется актуальным определение своеобразия мифопоэтики романа Г. Свифта «Земля воды» и особенности интерпретации мифа в его творчестве.

Основная проблема романа – в чем смысл человеческой истории – задана первым эпиграфом, представляющим собой выдержку из словаря, определение латинского слова *historia*. Сухому, научному, ставшему хрестоматийным представлению автор противопоставляет новое видение сути истории с субъективной точки зрения частного человека, в свете катастрофических событий XX века, которые породили ощущение того, что история «дошла до точки, после которой, может так случиться, никакой истории больше не будет» [5, с. 16]. Но главный герой романа школьный учитель истории Том Крик, от лица которого ведется повествование, не может смириться с «концом истории» ни как школьного курса, ни как общечеловеческого бытия. О большой истории он рассказывает своим ученикам через призму собственных детских воспоминаний, относящихся к 1943 году. Одновременно стремление докопаться до сути случившегося в тот памятный год заставляет его обратиться и к истории родного края Фены, расположенного в Восточной Англии, и к прошлому своего рода Аткинсонов-Криков, и к историческим событиям общеевропейского масштаба. В результате, как уже отмечали исследователи, роман представляет собой целый комплекс нарративов, соединение «различных видов текста (сказки, легенды, детективной истории, психологической прозы, исторического повествования)», в которых излагается история «индивидуальная, местная, национальная и мировая» [2, с. 84].

Данное обстоятельство является основанием для ряда исследователей (А. Айлин, Э. Берлатски, Е. В. Колодинской, С. Опперманн, С. А. Стритнюк, С. Г. Шишкиной) рассматривать произведение Свифта как «аллегорическое исследование» постмодернистских концепций нарративной философии истории Ф. Р. Анкерсмита, Х. Уайта [6]. Определенное влияние постмодернистской эстетики и философии на творчество Г. Свифта неоспоримо, но вместе с тем в подобных работах сопоставление идейного содержания романа с трудами Анкерсмита и Уайта не основывается на авторских свидетельствах, а только на типологическом сходстве, кроме того, в этом случае проблемы идейного своеобразия произведения отходят на второй план. Сам же писатель в интервью Р. Макгрету в 1986 году связал создание своего романа с влиянием магического реализма: «Без сомнения английские прозаики моего поколения испытывают огромное влияние зарубежных писателей, творчеству которых в той или иной степени присущи магические, сюрреалистические свойства, таких, как Борхес, Маркес, Грасс» [7]. Поэтому, на наш взгляд, комплекс нарративов, представленный в романе «Земля воды», нельзя свести только к игре смыслов или соперничеству разных дискурсов. Доминирующим началом в истории, рассказанной Томом Криком, является сказочное повествование, чему способствует намеренная попытка героя уподобить ее мифу, легенде.

Как любая мифология, история бывшего учителя содержит рассказ о доисторических временах, описание своего рода космогонии водного края Фен, когда начинается постепенное отделение земли от воды, превращение топи в твердь благодаря скоплению ила. В мифе история творения имеет этиологическое значение, призвана объяснить, почему вещи таковы. По словам Е. М. Мелетинского, «миф неизменно остается рассказом о прошлом,

а прошлое источником всего субстанционального в настоящем» [8, с. 176]. Так и в романе Свифта рождение земли из воды в Фенах, болотистость местности, ее расположение ниже уровня моря являются факторами, определяющими образ жизни ее обитателей, их занятия (рыболовство и рекламация земли), мировоззрение и характер, отличающийся флегматичностью, наконец, их прошлое, настоящее и будущее, которое находится в прямой зависимости от уровня воды в местных реках.

Космогония сменяется семейной хроникой, которая строится на основе постоянного соотношения событий общемирового масштаба и частной жизни Криков-Аткинсонов. Широкомасштабная деятельность Томаса Аткинсона по созданию семейного капитала, преобразению водного края в пахотные земли совпадает со временем Великой Французской революции, его коммерческий успех – с победами Наполеона, а период голода и бунтов – с поражением Бонапарта при Ватерлоо. Дальнейшее возвышение Аткинсонов напоминает об укреплении и экспансии Британской империи. Параллель возникает благодаря многозначительным названиям бутылок с элем Аткинсонов: «Гранд-51», «Императрица Индии», «Золотой юбилей», «Бриллиантовый юбилей» [5, с. 280]. Рубеж XIX–XX веков оказывается периодом упадка семейного бизнеса, вторя глубокому кризису европейской цивилизации. Годы Первой мировой войны, как и во всей Европе, становятся для Фен временем тотального разрушения, восстания хаоса: «В 1916-м, 17-м и 18-м было затоплено небывалое количество полей, прорвано огромное количество дамб, а уж таких скоплений ила в устьях не случалось» [5, с. 81]. Не обходят стороной далекий «водный край» и события Второй мировой войны. В 1943 году Тому Крику суждено пережить череду смертей: убийство Фредди Парра, аборт Мери, самоубийство Дика. Таким образом, в хронике Криков-Аткинсонов находят отражения все ключевые моменты общечеловеческой истории, благодаря чему создается подобие мифопоэтической модели мира, которая «предполагает тождество (или, по крайней мере, особую связанность, зависимость) макрокосма и микрокосма» [9, с. 163]. Частная семейная история приобретает универсальный характер и, значит, обращение к ней может способствовать раскрытию смысла общечеловеческого бытия.

Мифологизация происходит и благодаря тому, что прошлое Фен не только объясняет настоящее, но и представляется сакральным временем, которое содержит модель, образец грядущих событий. Миф «подразумевает изначальное совершенство эпохи первотворения. Отсюда проистекают представления о гармоническом миропорядке в прошлом, о его нарушении в настоящем и о всеобщей деградации человеческого общества и самого человека, его нравственной и физической природы» [10, с. 23]. Ореол сакральности приобретает в сознании жителей Фен легенда о местной святой Гуннхильде, которая создается писателем по сюжетной модели христианской агиографии. Подобно христианским святым, Гуннхильда совершает подвиг аскезы: она поселилась на илистом острове и, несмотря на соблазны болотистых демонов, обрела путь к спасению и услышала глас Божий. Ее стойкость духа является символом веры в способность человека противостоять топи, флегме, хаосу бытия. В ее честь названы остров, город Гилдси, церковь на главной площади города, монастырская школа для девочек. И каждый раз невольное упоминание ее имени в связи с тем или иным событием истории Фен звучит как укор нравственному несовершенству последующих поколений. В истории рода Аткинсонов своеобразным Золотым веком является период преобразовательной и коммерческой деятельности Томаса

Аткинсона, успех которого пытаются повторить его потомки. И хотя некоторые из них добьются процветания, воспоминания о Томасе Аткинсоне будут всегда окрашены ностальгической грустью. Как современник второй мировой войны, очевидец холодной войны 1970-80-х годов, Том Крик тоже ощущает, что в его время «все пошло насмарку», «вкривь и вкось», и осознает, что продолжает находиться в плену мистического притяжения величия прошлого: «Как мы тоскуем по Раю. По материнскому молоку. Чтобы отдернуть пелену событий, упавшую меж нами и Золотым веком» [5, с. 391]. И хотя он понимает, что стремление человечества к спасению не раз оборачивалось трагедиями, он продолжает воспринимать историю как мерило будущего, как источник нравственной неуспокоенности человека.

Мифологическое представление о прошлом как прообразе настоящего находит отражение в особенностях сюжетостроения произведения, которое основано на повторяющихся мотивах, имеющих мифологическую аллюзивность. Логика мифа позволяет повествователю увидеть в бесконечной череде событий определенные закономерности. Как известно, «миф обычно совмещает в себе два аспекта – диахронический (рассказ о прошлом) и синхронический (отношение настоящего и будущего). Таким образом, с помощью мифа прошлое связывалось с настоящим и будущим, и это обеспечивало духовную связь поколений» [9, с. 166]. В романе отвергается рационалистическая трактовка истории, предполагающая представление о поступательном развитии, эволюции и прогрессе, и утверждается идея цикличности исторического процесса: «И этой самой максиме, впервые пущенной в обращение две с половиной тысячи лет назад Гераклитом Эфесским, насчет того, что в одну и ту же реку нельзя войти дважды, тоже доверять не стоит. Потому что мы вечно входим в одну и ту же реку» [5, с. 180]. Иллюстрацией данного утверждения становится история Тома Крика, где в разных типах повествования обнаруживаются повторяющиеся события. Общим в судьбах героев разных поколений является предчувствие Апокалипсиса, который предвещают неоднократные потопа в Гилдси, первая и вторая мировые войны, холодная война. Осознание близости конца света рождает каждый раз стремление к спасению, теории кардинального изменения окружающего мира, реализация которых влечет за собой новые катастрофы, что и происходит в результате Великой французской революции, попытки Эрнеста Аткинсона породить нового Спасителя, кража ребенка Мери Крик, который, как ей кажется, ниспослан ей богом. Очередное разрушение сменяется периодом новой рекламации, созидания. Повторяющимся является и мотив преступления и наказания: необоснованная вспышка ревности Томаса Аткинсона влечет за собой безумие Сейры, инцест Эрнеста Аткинсона – слабоумие Дика, аборт Мери – ее помешательство в конце жизни.

Представление о цикличности исторического процесса влечет за собой построение художественного мира на основе бинарной оппозиции земли и воды. «Мифологическая логика широко оперирует бинарными оппозициями чувственных качеств, преодолевая, таким образом, «непрерывность» восприятия окружающего мира путем выделения дискретных «кадров» с противоположными знаками» [8, с. 168]. К какой бы истории не обратился автор, будь то история жизни героя, история угря, бутылки из-под пива или сундука, она всегда вписывается в одинаковые пространственные координаты, в основе которых общий архетипический мотив оппозиции земли и воды, обозначенный в самом названии романа. С точки зрения отдельных исследователей, противопоставление земли и

воды является символом переходности времени, в которое суждено жить рассказчику: «Роман основан на сопоставлении и парадоксе: в его центре точка перехода, где одно состояние (вода) становится другим (земля)» [11, с. 73]. На наш взгляд, повторяясь на любом уровне повествования, данная оппозиция направлена на раскрытие авторского представления о сути исторического процесса в целом.

В любой истории с пространством воды оказывается неразрывно связан мотив смерти: главный герой вместе с отцом обнаруживают в воде тело убитого Фредди Пара; по преданию, Сейру Аткинсон после похорон видели на берегу реки, куда «она нырнула, «что твоя русалка» [5, с. 131]; воды реки уносят то, что должно было стать ребенком Мэри и Тома; прыгнув в воду, кончает жизнь самоубийством Дик Крик. В каждой истории повторяется и мотив возвращения в море, «куда уносит вся и все» [5, с. 339]: «Взрослый угорь, влекомый силою, которая перевешивает и дальние дали, и сокрушительную мощь океана, вынужден опять пускаться в море и, прежде чем он умрет и уступит мир своей икре, вернуться, откуда пришел» [5, с. 249]. Во время потопа «черный сундук с буквами Э. Р. А. унесло в море...» [5, с. 339]. Старая пивная бутылка, орудие убийства Фредди Пара также уплывает вниз по течению Узы. Все приходит из воды и возвращается в нее, поэтому потоп в Гилдси совпадает с отхождением вод у Мод Аткинсон и рождением Эрнеста, деда Тома Крика. Подводя итоги прошлого Фен, рассказчик констатирует: вода «никуда не течет», «хранит верность самой себе», «вечно возвращается туда, откуда пришла» [5, с. 251], «что вода творит, она же и разрушает» [5, с. 95]. Как и в мифологических представлениях, в романе Свифта «вода выступает посредником между жизнью и смертью, представляя положительное и отрицательное, поток творения и уничтожения» [12, с. 177], что находит подтверждение и в прямом комментарии автора к своему тексту. В интервью 1998 года журналу «Писатель» он говорил: «Вода играет значительную роль в нашем ощущении всеобъемлющего течения жизни: куда мы направляемся, оттуда мы идем? В особенности море, я думаю, представляет нечто потустороннее (the «beyond»), что расположено за пределами жизни» [13, с. 9].

В данном контексте земля ассоциируется с жизнью человека, его деятельностью, начиная с подвига святости Гуннхильды, великих преобразований Томаса Аткинсона и заканчивая службой отца Тома Крика смотрителем шлюза. Само существование земной тверди – результат «постоянного, упорного труда и неусыпного за ней надзора» [5, с. 29] человека на протяжении многих веков. «Вам не осушить земли без трудностей, без постоянного упорного труда и неусыпного за ней надзора. Фены осушают до сих пор» [5, с. 25]. От намерений и желаний людей зависит облик земли, ее состояние и будущее. Одновременно она является для человека и единственным возможным пристанищем, и источником жизни, и предметом купли-продажи, и объектом преобразований. Иными словами, земля воплощает всю человеческую цивилизацию, которая противопоставлена в романе Свифта воде как небытию.

Вместе с тем в романе актуализированы и другие значения архетипических констант земли и воды, некоторые из них напрямую раскрываются в тексте: «Что есть вода, которая все на свете пытается свести на общий уровень, у которой нет ни собственного вкуса, ни цвета, как не жидкая форма великого Ничто?» [5, с. 25]. Во многих мифах вода, море, океан – «одна из фундаментальных стихий мироздания, первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса», «одно из основных воплощений хаоса и даже сам хаос» [14, с. 661], которому противостоит порядок космоса. Так же и в Фенах в постоянном

противоречия находится «водянистое ничто», бессмыслица, хаос и земля, «приведенная к порядку и возделанная человеком» [5, с. 13].

Проявления хаоса могут быть различны. Одним из его воплощений становится Апокалипсис, разрушение заведенного порядка, пережить который уготовано каждому поколению. Бытийное ничто может принять и форму общественного бунта, революции, поэтому девиз пивоваренной компании Аткинсонов «Ex Aqua Phermentum», – <...> можно прочитать и так: «Из Воды, Смятение» [5, с. 110]. Разрушению в результате войны, потопа, бунта человек противопоставляет свой труд, направленный на очередную рекламацию земли, воссоздание цивилизации. В этом смысле символичной является деятельность отца Тома Крика, который всю свою жизнь работает смотрителем шлюза, следит за уровнем воды в реке Лим. Его служение, направленное на сохранение порядка, равновесия, воплощает истинный смысл человеческого бытия, который заключается в бесконечном противодействии ничто, хаосу, смерти. Подобную позицию избирает и сам Том Крик, который, несмотря на множество сомнений, продолжает верить в образование, в свое призвание учителя. Страхам учеников перед окружающим миром он пытается противопоставить уроки истории.

С водным хаосом рассказчик сравнивает и всю историю человечества, само течение времени: «Мы на одну десятую живая оболочка, на девять – вода; вот так и жизнь на одну десятую Здесь и Сейчас, а на девять – урок истории» [5, с. 79]. Но в бесконечной череде трагических событий человек неумолимо пытается угадать определенный смысл, придавая прошлому форму связного повествования, сюжетной основой которого часто выступает уже известный миф. Истории своей судьбы и края рассказывают Тому его отец и мать, также поступает и он сам, пытаясь осмыслить трагические события собственной жизни.

Во внутреннем мире человека хаос представлен как склонность к флегме, равнодушию, «вязкое, илистое состояние души» [5, с. 26]. Противодействовать этим качествам человека заставляет любопытство, которое представляется писателю одним из наиболее важных свойств человеческой природы: «Из любопытства рождается любовь. Оно венчает нас с миром. Оно – составная часть извращенной, идиотской нашей любви к этой несносной планете, на которой мы все живем. Люди мрут, когда уходит любопытство. Людям надо искать, людям надо знать» [5, с. 240]. Оно является источником «жизненной силы» [5, с. 58], которая позволяет человеку преодолеть стремление мира к Апокалипсису.

Таким образом, содержание архетипических констант земли и воды, составляющих бинарную оппозицию в романе, отличается полисематизмом. Весь комплекс рассмотренных значений для наглядности представим в виде таблицы:

Вода	Земля
Хаос	порядок
рождение и смерть	жизнь
Ничто	смысл
разрушение (бунт, революция, война)	рекламация
Потоп	спасение
Флегма	любопытство
История	повествование
Прошлое	настоящее

Согласно концепции романа, суть человеческой истории заключается в извечном противодействии хаосу бытия в различных его проявлениях, требующее непрерывного напряжения душевных сил, подобно тому, как осушение земли требует постоянного, неутомимого труда. Формами упорядочивания хаоса бытия становятся рекламация земли, поиски смысла существования, склонность к повествованию, разнообразные теории спасения, любопытство как источник желаний и жизненной силы человека. То есть история предполагает извечное сосуществование данных антиномий, а завершение перехода из одного состояния в другое будет означать конец истории.

Архетипичность повторяющихся сюжетных мотивов и частей художественного пространства наряду со значимыми именами героев создает эффект мифологической аллюзивности, то есть заставляет соотносить судьбы отдельных персонажей с определенными мифами. Так, имя Сейры Аткинсон отсылает нас к библейским преданиям, в которых Сара выступает как родоначальница народа Израиля. «Сара – жена Авраама. Св. Ап. Павел упоминает о Сарре в числе древних, свидетельствованных верой (Евр. XI, 11). “Верую и сама Сарра, говорит апостол, (будучи неплодна), получила силу к принятию славы, и не по времени возраста родила, ибо знала, что верен обещавший”. Он же дает видеть в Сарре великую мать народов, “свободную”, которой принадлежат возрожденные по духу. Она, поистине, есть “прообраз небесного Иерусалима, который есть мать нам всем” (Гал. IV, 24–31)» [15]. Одновременно она сравнивается с «Ангелом-хранителем, Матерью-Заступницей, Святой Гуннхильдой–во–втором–пришествии», «не знающим сомнения и страха образом Британии» [5, с. 280], так как период ее беспмятного существования, сведенного до наблюдения за жизнью города из окна дома, совпадает со временем коммерческого успеха Аткинсонов. После ее смерти среди жителей Фен рождается легенда о том, что ее видели в образе русалки, нырнувшей в реку.

Хелен Аткинсон в сознании ее отца Эрнеста в силу своей необычайной красоты ассоциируется с Богородицей, он «утверждается в вере, что только от этой красавицы и может родиться будущий Спаситель Мира» [5, с. 266]. Жена Тома Крика Мэри также сравнивается с Мадонной. Сопоставление возникает благодаря самому имени героини, данное ей отцом, который «будь его воля, сделал бы из нее маленькую мадонну» [5, с. 54]. Кроме того, Мэри сама называет себя «Божьей Матерью» [5, с. 356], явившись Тому в бредовом видении, когда он ожидает ее у дверей лачуги Марты Клей после аборта. Аналогия с историей жизни Мадонны заключается в данном случае в том, что одним из предполагаемых отцов ребенка Мэри был Дик. Хотя, как выясняется впоследствии, отцовство могло состояться только как результат непорочного зачатия. И в этом случае упоминание о Богородице приобретает оттенок сниженной пародии, поскольку аборт Мэри, ее увлеченность вопросами физиологии прямо противоречат основному догмату христианства «о девственном зачатии Иисуса Христа, то есть о ее полной изъятости из общечеловеческой наследственной греховности» [14, с. 346]. Во время встречи после трехлетней разлуки будущему учителю истории Мэри представляется в образе Марии Магдалины, а спустя многие годы, Том вновь видит в своей жене Богородицу, когда обнаруживает ее дома с неизвестным младенцем на руках: «Она вся сплошь – невинность и девическая кротость. Мадонна – с младенцем» [5, с. 307]. На этот раз сравнение воспринимается как трагическая ирония. Жена учителя истории, лишенная возможности

иметь детей, как и Эрнест Аткинсон, уверовала в существование божественного ребенка, «которого послал ей Бог» и «который нас всех спасет» [5, с. 401].

Посещение Томом и Мэри хижины Марты Клей с целью избавиться от нежелательной беременности, которая стала причиной смерти Фредди Парра, напоминает распространенный сказочный сюжет о встрече детей в лесу с ведьмой. В тексте романа напрямую упоминается о том, что Марта Клей слыла в деревне колдуньей. Кроме того, в описании внешности Марты, ее хижины и окружающей обстановки присутствуют художественные детали, мотивы, которые традиционно сопровождают образ сказочной ведьмы, которая «представлялась в виде безобразной старухи», «непременными спутниками ведьм являлись черные коты, летучие мыши и пучки загадочных трав, развешенных по стенам ее мрачного жилища» [16, с. 59]. Дети направляются к ней, когда «сумерки сгущаются» и «самое время появиться и ведьме» [5, с. 347]. Отталкивающая внешность Марты («маленькие, влажные, пронзительные глазки», «кожистый кисетик рта», «нос костистый», «лоб кочковатый, лоснящийся, цвета табака» [5, с. 349], «ногти, как старое олово» [5, с. 352]), грязь и вонь, неряшливость и захламленность ее лачуги, необычность окружающих вещей («древние кожаные башмаки», «тяжелая серая юбка, сварганенная чуть не из конской попоны» [5, с. 348], «два кремневых дробовика чудовищного калибра», «как две отрезанные и мумифицированные ноги, пара высоких кожаных болотных сапог», «пучки всех ведомых и неведомых листьев, трав, кореньев, стручков») создают впечатление, что герои «попали в иной мир» [5, с. 351].

В целом женские образы в романе Свифта тяготеют к таким мифологическим прообразам как прародительница человеческого рода, русалка, ведьма, Богоматерь, которые воплощают взаимоисключающие начала. Множественность трактовки отдельных героев позволяет провести параллель с юнговской теорией архетипов, согласно которой мифологические образы богинь судьбы, ведьм, Богоматери, Девы, Софии, Деметры и Керы определяются «формулой «любящая и страшная мать», восходят к архетипу Богини-Матери [17, с. 217]. Актуализация едва ли не всех значений указанного архетипа, иногда по отношению к одной героине, позволяет автору продемонстрировать разорванность, эклектичность сознания эпохи постмодерна, для которого культурные коды наполнены амбивалентным смыслом. При этом трактовка отдельных мифологических прообразов прямо противопоставлена многовековой культурной традиции. Хелен, которую Эрнест сравнивает с Девой Марей, порождает предполагаемого мессию в результате инцеста. Мэри-Богоматерь не может иметь детей, а чудесное явление младенца оказывается банальным киднеппингом. Развенчание христианского мифа о невинности Девы Марии посредством иронии отражает свойственные концу XX века разочарование в возможности окончательного преодоления человечеством греховности, утрату веры в божественное откровение посредством прихода мессии.

Мужские образы в романе Свифта также сопоставляются с несколькими мифологическими прототипами. Так, история патологической страсти Эрнеста Аткинсона по отношению к собственной дочери, по мнению Ф. Тью, отсылает нас к знаменитому мифу о царе Эдипе [3, с. 145]. Одновременно в самом тексте романа герой сопоставляется с персонажем европейского фольклора огром, представляющим собой великана-людоеда: «Он просто насильно запер ее, подальше от яркого, манящего мира, в этом своем огрском замке под названием Кесслинг» [5, с. 245]. Что касается главного героя Тома Крика, то, по мнению

С. Крапса, его история ассоциируется с мифом об Орфее, который вопреки поставленному условию, покидая царство мертвых, обернулся и взглянул на Эвридику, что повлекло за собой окончательную утрату возлюбленной [5, с. 76]. Также и Том нарушает запрет Марты («когда выбросишь, не гляди. А то одно нещасте будет, если глянешь» [5, с. 366]) и бросает взгляд на «то, из чего делают будущее» [5, с. 356], на то, что должно было стать его ребенком. Выбрав стезю учителя, Том Крик не без доли иронии представляет себя христианским пастырем, евангелистом, апостолом, Иисусом Христом. Свое слово, обращенное к ученикам, он уподобляет не только сказке, которая, как известно, должна содержать назидание, но и «евангелию от учителя» [5, с. 273], которое «помогает избавиться от страха» [5, с. 280]. Обнаружив в квартире свою жену Мэри с чужим младенцем на руках, Том Крик видит себя в роли библейского волхва при рождении Христа: «Ваш учитель истории стоит в дверях, застывши перед странной этой сценой Рождества, в позе пораженного священным трепетом пастуха (снаружи, в ночи, стадо его учеников разбрелось кто куда, узнав, что забрезжила заря новой эры). В деснице у него – вместо посоха – ключ от парадной двери; в шуйце – вместо светильника – старенький потрепанный учительский портфель, скромный символ профессии» [5, с. 321]. Встреча с любимым учеником Прайсом напоминает ему о библейской тайной вечере, благодаря ряду деталей, которые выступают в качестве аллюзий. Это название главы («Евангелие от учителя»), обстоятельства встречи (накануне увольнения Крика с должности учителя), во время беседы Прайс пьет «Кровавую Мэри», что напоминает об обряде причащения («Он (Прайс) возбужден. Очередной глоток крови» [5, с. 289]). Одновременно, как отмечает И. Ю. Попова, в данной сцене Том Крик уподобляется современному Одиссею-Блуму, который ищет своего Телемака [18].

В определенные моменты жизни некоторые из героев представляют себя в роли Ноя, переживающего конец света. Во время наводнения 1974 года отцу Тома Хенри Крику кажется, что вместе с домом «поплывет он, что твой Ной, в неведомые дали» [5, с. 404]. В период смертельной болезни матери самому рассказчику чудится, что их «дом скрипит и стонет и все больше похож на затравленный морем корабль с разбитым кормилом» [5, с. 330]; и затем через десятки лет после преступления жены «ему не спится по ночам. Его кровать пуста и затерялась в темном море. Он боится темноты» [5, с. 395]. Образы моря и корабля в ночных кошмарах героя отсылают к библейскому сказанию о гибели человечества в результате всемирного потопы. В судьбах мужчин рода Аткинсонов-Криков повторяющимся является и свойственные героическому мифу архетипические мотивы трагической вины героя, нарушения ими табу, преступления. Это необоснованная вспышка ревности Томаса Аткинсона по отношению к своей жене, инцест Эрнеста, убийство Диком Фредди Парра, косвенная вина Тома Крика в самоубийстве брата.

В результате мужские образы тяготеют к героическому архетипу. Подобно мифологическими героям, они бросают вызов судьбе, устремляются к спасению и преобразованию мира, что нередко становится источником их трагической вины. Но наперекор традиции деятельность героя не ведет к изменению мира к лучшему, и попытки реализовать миф о спасении оборачиваются катастрофой. Например, стремление Эрнеста Аткинсона спасти мир приводит к череде новых трагедий: убийству Фредди Парра, самоубийству самого Дика, обрекает на страдания Хенри Крика, который догадывается о происхождении своего старшего сына, но при этом испытывает по отношению к нему и досаду, и искреннюю привязанность. Согласно авторской концепции деятельность

современного героя, направленная на спасение мира, заключается не в попытке кардинального изменения мира по примеру Иисуса Христа, а в повседневном подвиге противостояния ничто, хаосу и страху.

Важное место в романе занимают и образы детей. Их значение для трактовки основной проблемы романа раскрывается в ходе беседы Крика с директором школы Льюисом, которому герой задает волнующий его вопрос: «Льюис, ты веришь в детей? Во все то, чем они вроде как должны в итоге стать. Наследники будущего, сосуды надежд наших» [5, с. 250]. Образ детства оказывается непосредственно связан с вопросами о будущем цивилизации, о перспективах истории, ее конечной цели.

Мифологические аллюзии позволяют соотнести некоторые сюжетные линии романа с мифами о ребенке спасителе мира, одним из которых является библейское сказание о рождении Девой Марией Иисуса Христа, призванного искупить грехи человечества. По мнению К. Юнга, подобные мифы объединены архетипом божественного ребенка, обладающим рядом общих свойств: «мифологическое представление о ребенке является ясно познаваемым символом: речь идет о божественном, чудесном ребенке, а вовсе не о человеческом – зачатом, рожденном и выращенном при совершенно необычных обстоятельствах. Его дела столь же чудесны и чудовищны, как его природа и телосложение» [19, с. 358]. В качестве подобного божественного ребенка в романе выступает брат рассказчика Дик Крик. Он появляется на свет при особых обстоятельствах, в результате инцеста. Дик действительно рождается не таким, как все дети: у него «картофельная башка» [5, с. 38], «длинное, картофельного цвета лицо с тяжелой челюстью и вялым ртом, всегда приоткрытым, всегда издающим тихий полуголос-полудыхание» [5, с. 31] «говорит он как-то набекрень» [5, с. 43], «полудурок с тусклым, пустым рыбьим взглядом» [5, с. 280]. Но его исключительность отнюдь не свидетельствует о божественной сути, а следствие врожденного недостатка – слабоумия, которое наперекор христианской традиции изображения святых не означает богоизбранности и не указывает на невинность, нравственную чистоту. Умственная отсталость героя описывается достаточно прозаично, с некоторыми натуралистическими подробностями. Она является причиной ограниченности Дика, парадоксального сочетания в его внутреннем мире наивности, ранимости, веры в чудодейственность любви и «ослиного упрямства», ревности, способности к убийству. В финале романа Дик кончает жизнь самоубийством, так и не исполнив своего высокого предназначения. Миф о божественном ребенке расценивается автором романа как утопия, которая не может привести к спасению ни всего мира, ни отдельной человеческой души. По мнению Свифта, как и любая умозрительная теория, вера в него может только ускорить конец истории.

Кроме того, тема детства сопровождается в романе архетипическими мотивами инициации. Для Мэри и Тома периодом посвящения во взрослую жизнь становится лето 1943 года. Рубежом оказывается столкновение с насильственной смертью. Прежде всего, это убийство Фредди Парра, чье тело Том вместе с отцом достает из воды и понимает, что «в тот июльский день сорок третьего года ваш юный учитель истории перестал быть ребенком» [5, с. 69]. Завершается посвящение абортom Мэри, обстоятельства которого в восприятии самого Тома Крика напоминают сказку о Гензеле и Гретеле: «Меня прошибает мгновенная мысль: Марта ее отравила, убила ее. А теперь моя очередь – крошки Гензеля, который, надо же, очень кстати, стоит как раз возле печки» [5, с. 348]. Сказочный сюжет, с которым

ассоциируется история героев романа, «сохранил не только следы представлений о смерти, но и следы некогда широко распространенного обряда, тесно связанного с этими представлениями, а именно обряда посвящения юношества при наступлении половой зрелости (initiation, rites de passage, Pubertatsweihe, Reifezeremonien)» [20, с. 48]. Вступление во взрослую жизнь для героев Свифта оказывается связано с традиционным открытием тайн бытия. Но писатель подчеркивает, что в современную эпоху посвящение не ведет к духовному возрождению, а его итогом становится осознание смерти, ничто, тьмы как основной перспективы человеческого существования, что лишает человека жизненной силы и ведет к утрате неких положительных качеств, присущих только детям.

Благодаря множественности мифологических аллюзий образы персонажей в романе Грэма Свифта выступают в качестве архетипов, моделей, первообразов, содержание которых в эпоху XX века противоречит сложившейся в европейской культуре традиции и представляется исчерпанным. При этом часто герои сами соотносят свою судьбу с тем или иным мифом, что позволяет им смириться с трагедией, обнаружить смысл в происходящих событиях. В этих случаях миф выступает в роли идеологемы, которая определяет жизненный выбор героев, их линию поведения, в конечном счете, и судьбу. В качестве подобных мифов выступают библейское сказание о рождении Девой Марией Иисуса Христа, призванного искупить грехи человечества и указать путь к спасению, представление о циклическом развитии истории от потерянного рая через земные страдания и Апокалипсис к торжеству Царства Божия на земле. Судьбы представителей рода Аткинсонов-Криков «отражают болезненное осознание факта, что быстрого пути к Спасению не существует» [3, с. 102]. В этих случаях миф выступает объектом глубокой авторской иронии, поскольку мечта о скором спасении и установлении Рая на Земле ведет к революциям, войнам, преступлениям.

Но идейное содержание романа не сводится к постмодернистскому отрицанию всех смыслов. Автор, как и его герой Том Крик, пытается обнаружить новое содержание, которым может наполнить первообразы его эпоха. В этом смысле символическое значение имеет финал романа, который может быть истолкован по-разному. С точки зрения П. Купер, «самоубийство брата Тома Дика в конце романа представлено как мистическое полурелигиозное возвращение в первобытные воды рождения и смерти. <...> Смерть Дика жертвенная: она предполагает возможность спасения и зарождения в обычной жизни тайны» [13, с. 12]. Дик, картофельная башка, хоть и не спасает мир, но возвышается до искупления своей вины, и его самоубийство утверждает неистребимое стремление человека к нравственности, идеалу. Вместе с тем Дик покидает этот мир, осознавая невозможность любви в его жизни и продолжения себя в детях. Он, «повинуясь инстинкту возвращения» [5, с. 412], направляется вниз по течению реки в море, также и человечество, утратив цель и смысл дальнейшего развития, вынуждено будет отступить перед торжеством хаоса, ничто, смерти, которому извечно стремилось противостоять в надежде на процветание своих потомков. Поэтому Том Крик наперекор здравому смыслу продолжает верить в будущее, воплощение которого он видит в своих учениках, исполненных любопытства по отношению к окружающему миру.

Подводя итоги, необходимо отметить, что мифологизм романа Свифта связан с ироническим переосмыслением архетипических образов и сюжетных моделей, что обусловлено дискредитацией отраженных в мифах идеологем, сформировавших

европейскую цивилизацию и ставших источником ее нынешнего кризисного состояния. В то же время художественный мир произведения организован по законам мифомышления (этиологизм, циклическая трактовка времени, сакрализация прошлого, совпадение синхронии и диахронии, принцип сопричастности, создание модели мира на основе бинарных оппозиций), что позволяет соотнести его с понятием роман-миф и поставить в один ряд с произведениями Г. Маркеса, Т. Манна, Д. Апдайка. «Земля воды» – новый миф, согласно которому спасение европейской цивилизации возможно в силу неистребимого стремления человека к жизни, прогрессу, порядку и идеалу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иткин В. Грэм Свифт: «Мне не нравится ощущать себя Всемогущим» // *Книжное обозрение*: [сайт]. URL: <http://www.book-review.ru/news/news1414.html> (дата обращения: 1.06.2009).
2. Malcolm, David. *Understanding Graham Swift*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, **2003**. 238 p.
3. Tew, Philip. *The contemporary British novel*. London: Continuum International Publishing Group, **2004**. 205 p.
4. Craps, Stef. *Trauma and ethics in the novels of Graham Swift: no short-cuts to salvation*. Brighton and Portland, Sussex Academic Press, **2005**. 230 p.
5. Свифт Г. *Земля воды*. / пер. с англ. В. Михайлина. СПб: Азбука-классика, **2004**. 416 с.
6. Aylin, Atila. *Narrativisation of History: Graham Swift's Waterland* [Электронный ресурс] // TRANS: Internet journal for cultural sciences. November 2003/5.12. Narration in Literature and Writing History. URL: http://www.inst.at/trans/15Nr/05_12/attilla15.htm (дата обращения: 17.04.2009).
7. McGrath, Patrick. *Interview with Graham Swift* [Электронный ресурс] // Bomb Magazine, New Art Publications, and its Contributors. Literature. Spring. **1986**. Issue 15. URL: <http://bombsite.com/issues/15/articles/769> (дата обращения: 6.02.2009).
8. Мелетинский Е. М. *Поэтика мифа*. М.: Изд. фирма «Вост. лит.», **1976**. 408 с.
9. Топоров В. Н. *Модель мира (мифопоэтическая)* // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Рос. энцикл. Олимп, **1997**. Т. 2. С. 161–166.
10. Неклюдов С. Ю. *Структура и функция мифа* // Мифы и мифология в современной России / Под ред. К. Аймермахера, Ф. Бомсдорфа, Г. Бордюкова. М.: АИРО-XX, **2000**. С. 17–38.
11. Lea, Daniel. *Graham Swift*. Manchester University Press, **2005**. 228 p.
12. Керлот Х. Э. *Словарь символов*. М.: REFL-book, **1994**. 601 с.
13. Cooper, Pamela. *Graham Swift's Last Orders: a reader's guide*. New York: Continuum International Publishing Group, **2002**. 88 p.
14. *Мифология*. Энциклопедия / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Большая Российская энциклопедия, **2003**. 738 с.
15. *Библейская энциклопедия*. 3-е изд. М.: ЛОКИД-ПРЕСС, **2005**. 768 с. URL: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Библейская%20энциклопедия/Сара> (дата обращения: 3.09.2012).
16. *Мифология*: Энциклопедия. М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, **2002**. 302 с.
17. Юнг К. Г. *Душа и миф: шесть архетипов*. Пер. с англ. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, **1996**. 384 с.
18. Попова И. Ю. *Земноводный Грэм Свифт* [Электронный ресурс] // *Независимая газета*. **1999**. 23 декабря. URL: http://exlibris.ng.ru/lit/1999-12-23/2_swift.html (дата обращения 3.10.2012).
19. Юнг К. Г. *Божественный ребенок*. М.: «Олимп, АСТ-ЛТД», **1997**. 400 с.
20. Пропп В. Я. *Исторические корни волшебной сказки*. М.: Лабиринт-К, **2007**. 332 с.

Поступила в редакцию 14.11.2012 г.