

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА

**ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНИЙ ІНТЕРТЕКСТ РОМАНУ НІКА
ПЕРУМОВА “ЗАГИБЕЛЬ БОГІВ” (ЦИКЛ “ЛІТОПИС ХЬЄРВАРДА”)**

**(ФОЛЬКЛОРНО - МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ РОМАНА
НИКА ПЕРУМОВА "ГИБЕЛЬ БОГОВ" (ЦИКЛ "ЛЕТОПИСЬ ХЬЕРВАРДА"))**

Виконала: студентка 2 курсу, гр. 8.0350-р
спеціальності 035 “Філологія”,
спеціалізації 035.034 “Слов’янські мови та
літератури (переклад включно), перша –
російська”,
освітньої програми “Російська мова і
зарубіжна література. Друга мова”

_____ В.О. Шелудько

Керівник _____ доц. О.В. Муравін

Рецензент _____ доц.Ю.Р. Курилова

ЗАПОРІЖЖЯ
2021

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет *філологічний*

Кафедра *слов'янської філології*

Рівень вищої освіти *магістр*

Спеціальність *035 "Філологія"*

Спеціалізація *035.034 "Слов'янські мови та літератури (переклад включно), перша – російська"*

Освітня програма *" Російська мова і зарубіжна література. Друга мова "*

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри

Павленко І.Я.

" ____ " _____ 2021 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

Шелудько Вікторії Олексіївни

1. Тема роботи: *Фольклорно - мифологический интертекст романа Ника Перумова "Гибель богов" (цикл "Летопись Хьерварда").*

керівник роботи – доц. Муравін О.В.

затверджені наказом ЗНУ від "02" червня 2021 року № 807-с

2. Строк подання студентом роботи – 14.11.2021

3. Вихідні дані до роботи: роман Н. Перумова "Гибель богов" и литературоведческие работы Ж. Женетта, Е.М. Мелетинского, Н. Пьеге-Гро, Н.А. Фатеевой и др., монографии, авторефераты и статьи, посвященные анализируемой проблеме.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки:

1) *Интертекст как способ построения неомифологического текста.*

2) *Фэнтези: становление и развитие жанра.*

3) *Функционирование интертекстуальных включений в романе Н. Перумова «Гибель богов».*

5. Перелік графічного матеріалу : _____

6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада Консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	Завдання Прийняв
1	Муравін О.В., доцент		
2	Муравін О.В., доцент		
3	Муравін О.В., доцент		
Вступ, висновки	Муравін О.В., доцент		

7. Дата видачі завдання 01.10.2020 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів написання кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	Збір та систематизація матеріалу	Листопад-грудень 2020 р.	
2	Аналіз науково-критичної літератури з обраної проблеми	Січень-березень 2021 г.	
3	Вступ	Квітень 2021 г.	
4	Розділ 1. <i>Интертекст как способ построения неомифологического текста.</i>	Травень-червень 2021 г.	
5	Розділ 2. <i>Фэнтези: становление и развитие жанра.</i>	Липень-серпень 2021 г.	
6	Розділ 3. <i>Функционирование интертекстуальных включений в романе Н. Перумова «Гибель богов».</i>	Вересень 2021 г.	
7	Висновки	Жовтень 2021 г.	
8	Оформлення роботи	Листопад 2021 г.	
9	Захист роботи	Грудень 2021 г.	

Студентка _____

(підпис)

В. О. Шелудько

(прізвище та ініціали)

Керівник роботи _____

(підпис)

О. В. Муравін

(прізвище та ініціали)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер _____

(підпис)

Н. В. Козленко

(прізвище та ініціали)

РЕФЕРАТ

Текст квалификационной работы магистра 79 страница, 81 источник.

ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ – роман Н. Перумова "Гибель богов".

ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ – фольклорно-мифологические интертекстуальные связи в романе Н. Перумова.

ЦЕЛЬ РАБОТЫ – комплексное исследование интертекстуальных связей в романе Н. Перумова "Гибель богов". В ходе исследования предполагается решить следующие **ЗАДАЧИ**:

1. выяснить природу понятий «интертекста» и «интертекстуальности» и определить основные формы интертекстуального взаимодействия.

2. исследовать интертекстуальный потенциал неомифологических текстов, к которым относится фэнтези.

3. очертить семантический диапазон интерпретации термина «фэнтези» в современном литературоведении и выделить основные виды.

4. исследовать способы и средства создания собственной «Вселенной» Ника Перумова и проанализировать специфику фольклорно-мифологических отношений в романе «Гибель богов» и классифицировать интертекстуальные включения в тексте романа российского писателя.

АКТУАЛЬНОСТЬ работы обусловлена тем, что на сегодняшний день важный вопрос о статусе литературы «фэнтези» остается не решенным в отечественном литературоведении. Не до конца решенной остается проблема определения сути «фэнтези» как разновидности художественного.

НОВИЗНА работы определяется поставленными в ней задачами, решение которых позволяет сделать ряд новых выводов про значение и особенности творчества Н.Перумова, про его место и значение в становлении жанра «фэнтези» в русской литературе.

МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ – дескриптивный, исторический, компаративный, структурный с элементами мифопоэтического и интертекстуального анализа

ОБЛАСТЬ ПРИМЕНЕНИЯ: материалы работы могут быть использованы в последующих исследованиях творчества Н. Перумова и в спецкурсах по истории и теории фантастики, при написании курсовых и квалификационных работ студентами филологического факультета.

СТРУКТУРА РАБОТЫ: квалификационная работа магистра состоит из введения, трех разделов с подразделами, заключения и списка использованной литературы.

АПРОБАЦИЯ РАБОТЫ: материалы и результаты исследования были представлены в докладе на VI-й Всеукраинской научно-практической Интернет-конференции студентов, аспирантов и молодых ученых.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ, ИНТЕРТЕКСТ, НЕОМИФОЛОГИЧЕСКИЙ ТЕКСТ, МИФ, МИФОЛОГЕМА, АРХЕТИП, ФЭНТЕЗИ, ГЕРОЙ

ABSTRACT

The text of the master's work consists of 78 pages, 81 sources.

OBJECT OF THE RESEARCH is the novel "Godsdoom" by N. Perumov.

SUBJECT OF RESEARCH is folklore and mythological intertextual connections in the novel by N. Perumov.

The **PURPOSE** is a comprehensive study of intertextual relations in N. Perumov's novel "Godsdoom". In the course of the study, the following **TASKS** are supposed to be solved:

- to clarify the nature of the concepts of "intertext" and "intertextuality" and to determine the main forms of intertextual interaction;
- to explore the intertextual potential of neo-mythological texts, to which fantasy belongs;
- outline the semantic range of interpretation of the term "fantasy" in modern literary criticism and highlight the main types;
- to trace the ways and means of creating Nick Perumov's own "Universe";
- to analyze the specifics of folklore and mythological relations in the novel "Godsdoom" and to classify intertextual inclusions in the text of Russian writer's novel.

METHODS OF RESEARCH: descriptive and system analysis. descriptive, historical, comparative, structural analysis with the elements of mythopoetic and intertextual ones.

THE SCIENTIFIC NOVELTY of the work is determined by the assigned tasks, whose solution allows us to draw a number of new conclusions about the meaning and peculiarities of N. Perumov's work, about his place and significance in the formation of the "fantasy" genre in Russian literature.

SCOPE: materials of the research can be used in elective Russian literature classes of N. Perumov's in educational institutions and schools.

INTERTEXTUALITY, INTERTEXT, NEOMYTHOLOGICAL TEXT, MYTH, MYTHOLOGEM, ARCHETYPE, FANTASY, HERO

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	7
РАЗДЕЛ 1. ИНТЕРТЕКСТ КАК СПОСОБ ПОСТРОЕНИЯ НЕОМИФИЛОГИЧЕСКОГО ТЕКСТА.....	12
1.1. Понятие интертекста и интертекстуальности.....	12
1.2. Формы интетекстуального взаимодействия и их классификация.....	17
1.3. Интертекстуальность неомифологических текстов.....	21
РАЗДЕЛ 2. ФЭНТЕЗИ: СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЖАНРА.....	27
2.1. Определение и характерные особенности фэнтези.....	27
2.2. Русское фэнтези – особенности развития.....	33
2.3. Классификация произведений жанра фэнтези.....	37
РАЗДЕЛ 3. ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ВКЛЮЧЕНИЙ В РОМАНЕ Н. ПЕРУМОВА «ГИБЕЛЬ БОГОВ».....	44
3.1. Репрезентация архетипической космогонии и эсхатологии в романе....	44
3.2. Мифореставрация германо-скандинавской мифологии и инициационной схемы в романе «Гибель богов».....	52
3.3. Персонажи фольклорно-мифологического происхождения.....	59
ВЫВОДЫ.....	67
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	72

ВВЕДЕНИЕ

Появившийся как новое литературное образование в пятидесятых годах XX века, жанр фэнтези получил большое развитие на Западе. На данный момент этот жанр является одним из самых продуктивных и привлекающих большую аудиторию читателей. В России только с конца восьмидесятых годов жанр фэнтези начал вызывать интерес у филологов, которые начали искать его истоки в мифе, волшебной сказке и научной фантастике.

Следует отметить, что в современном отечественном литературоведении наблюдается несколько направлений, в которых проводятся исследования жанра фэнтези. Первое, это изучение особенностей славянского фэнтези. Особого внимания заслуживает диссертационное исследование Т.И. Хорунженко «Русское фэнтези: на пути к метажанру» (2015) [71], где автор очерчивает национальное своеобразие жанровой модели отечественного фэнтези и намечает тенденции к трансформации этого жанра в метажанр массовой литературы. Статья П.С. Черкесовой «Мифологические мотивы в современном русском фэнтези-романе» (2015) [73] также содержит несколько актуальных замечаний о природе русского фэнтези, в частности, о том, что отечественные авторы не создают собственные мифологии, а заимствуют уже готовых персонажей и сюжеты либо из какой-либо мифологии, либо из текстов предшественников. В. Галанина и Д. А. Батурина «Фэнтези как неомифологическая реальность» (2016) [11] рассматривают жанр фэнтези не как сказку и художественный вымысел, а как неомифологическую реальность, обладающую собственными онтологическими основаниями, а также описывают характеристики фэнтезийного неомифа и демонстрируют мифологическую сущность фэнтезийного мира.

Исследователи второго направления сконцентрированы на исследовании поэтики жанра. Так, А. Д. Гусарова в своей диссертационной работе «Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века:

проблемы поэтики» (2009) [15], анализируя основные черты поэтики русского фэнтези, приходит к выводу, что образ мира русского фэнтези конца XX в. в своем генезисе восходит к фольклорно-мифологическим представлениям образа «иного мира», что исключает привязку фэнтези единственно к образу средневекового мира как к модели эпохи более позднего происхождения, а образ границы между «своим» и «чужим» мирами в жанровой поэтике фэнтези настолько значителен, что играет роль типологической дифференциации художественных миров и, в конце концов, закладывает основу поэтического своеобразия фэнтези. И.В. Лебедев в своем диссертационном исследовании «Жанровая поэтика в русском фэнтези конца 20 – начала 21 веков» (2016) [35] вписывает русское фэнтези в общую картину развития приключенческого метажанра. Е.О. Демидова в статье «Фэнтези как жанрово-тематический канон массовой литературы в России» (2016) [17] идентифицирует жанр фэнтези в русской литературе и аргументирует положения о том, что фэнтези в России – это не что иное как жанрово-тематический канон массовой литературы.

Третье направление сфокусировано на проблеме классификации фэнтези как литературного жанра. В статье «Особенности жанра фэнтези. Современные научные исследования и инновации» (2016) Т.Ю. Мкртчян [45] рассматривает классификации, созданные как зарубежными, так и отечественными лингвистами, каждый из которых выделяет некий универсальный признак, лежащий в основе всех произведений жанра фэнтези, однако они приходят к выводу о невозможности создания единой классификации. В противовес этому, Пупонин Д.В. и Половинкина Т.В. в статье «Типология жанра фэнтези в современной русской литературе» (2016) [53] предлагают классифицировать фэнтези основываясь на выделении в произведениях ведущих эстетико-художественных признаков.

Первым произведением современного русского фэнтези в конце 80-х годов стала трилогия Ника Перумова «Кольцо тьмы», которая представляла собой продолжение «Властелина колец» Дж. Р.Р. Толкиена. Начав с

очевидного подражания английскому автору, Н. Перумову удалось создать самобытные произведения о вымышленной вселенной Упорядоченное. Первым самостоятельным произведением этой серии стал роман «Гибель богов» (1995) [49]. В рамках жанра массовой литературы русский писатель синтезировал авторский неомиф с традициями северогерманской мифологии и художественным опытом Дж. Толкиена.

Несмотря на популярность (общий тираж книг более четырех миллионов экземпляров) и общественное признание (в 2004-м г. получил титул «Фантаст года», в марте 2007 на литературной конференции по фантастике «Роскон-2007», был признан Лучшим Фантастом 2006 года в России), творчество Ника Перумова и роман «Гибель богов» так и не получили должного освещения в отечественном литературоведении. Среди немногочисленных работ заслуживают внимания статьи В.А. Романова «Трансформация авантюрного сюжета в структуре современного фэнтези (на материале творчества Ника Перумова)» (2012) [57] и «Поэтика современного отечественного фэнтези (на материале романов Ника Перумова)» (2013) [56] в которых автор исследует поэтику современного отечественного фэнтези и трансформацию авантюрного сюжета в современном фэнтези на основе романов Н. Перумова, однако в них автор ограничился жанровым своеобразием и системой художественных средств произведений писателя. Таким образом, **актуальность работы** обусловлена тем, что на сегодняшний день важный вопрос о статусе литературы «фэнтези» остается не решенным в отечественном литературоведении. Не до конца решенной остается проблема определения сути «фэнтези» как разновидности художественного творчества.

Объект исследования – роман Н. Перумова «Гибель Перумова».

Предмет исследования – фольклорно-мифологические интертекстуальные связи в романе Н. Перумова.

Цель работы – комплексное исследование интертекстуальных взаимодействий в романе Н. Перумова «Гибель богов». Для достижения этой цели в работе поставлены следующие **задачи**:

- выяснить природу понятий «интертекст» и «интертекстуальность» и определить основные формы интертекстуального взаимодействия;
- исследовать интертекстуальный потенциал неомифологических текстов, к которым относится фэнтези;
- очертить семантический диапазон интерпретации термина «фэнтези» в современном литературоведении и выделить основные виды;
- исследовать способы и средства создания собственной «Вселенной» Ника Перумова;
- проанализировать специфику фольклорно-мифологических отношений в романе «Гибель богов» и классифицировать интертекстуальные включения в тексте романа российского писателя.

Основными методами исследования являются дескриптивный (для описания и первичной систематизации знаний и представлений о таких понятиях как «интертекстуальность» и «интертекст»), сравнительно-исторический (для исследования типологии сюжета и жанра), компаративный (для сопоставления изучение явлений, принадлежащих к разным литературам), структурный методы (для исследования отношений элементом в системе художественного произведения) с элементами мифопоэтического (для исследования трансформации мифопоэтических и фольклорных сюжетов и образов, путей и принципов создания символической образности, художественного хронотопа и поэтической картины мира) и интертекстуального анализа (изучение межтекстового взаимодействия, выявление роли аллюзий, прецедентных текстов, цитат и т.п. в выражении концептуального смысла вторичного текста на основе его связи с текстом-источником).

В качестве основного общенаучного метода исследования выступает дескриптивный (для решения конкретных исследовательских задач, в частности, для выявления фольклорно-мифологических элементов и их роли в художественном тексте).

Научная новизна работы определяется поставленными в ней задачами, решение которых позволяет сделать ряд новых выводов про значение и особенности творчества Н. Перумова, про его место и значение в становлении жанра «фэнтези» в русской литературе.

Теоретическая значимость квалификационной работы состоит в том, что она вносит вклад в изучение теории и истории жанра фэнтези. Данная тема позволяет показать жанровую специфику и функционирования мифологического дискурса в произведениях русского фэнтези. Сделанные в ходе работы выводы, могут послужить методологическим алгоритмом при изучении интертекстуальных включений в произведениях современной русской литературы, а также закономерностей развития современной массовой литературы.

Научно-практическая ценность работы. Её результаты могут быть применены при чтении основных и специальных курсов по теории и истории литературы, а также курсов фольклора и культурологии. Материал также может использоваться в спецкурсах по истории и теории фантастики, в вопросах интертекстуального подхода к анализу художественного произведения, при написании курсовых и квалификационных работ студентами филологического факультета.

Апробация работы: материалы и результаты исследования были представлены в докладе на VI-й Всеукраинской научно-практической Интернет-конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Актуальні проблеми слов'янської філології».

Структура: квалификационная работа состоит из введения, трех разделов с подразделами, заключения и списка использованной литературы из 81 источника. Общий объем работы – 79 страниц.

РАЗДЕЛ 1.

ИНТЕРТЕКСТ КАК СПОСОБ ПОСТРОЕНИЯ НЕОМИФИЛОГИЧЕСКОГО ТЕКСТА

1.1. Понятие интертекста и интертекстуальности

Теория интертекстуальности оказала огромное влияние как на современные гуманитарные науки в целом, так и на терминологический аппарат таких дисциплин, как литературоведение, текстология, лингвистика текста, стилистика декодирования, коммуникативистика, лингвокультурология, лингвофилософия и ряда других.

Литературное произведение стало точкой пересечения и взаимодействия множества предшествующих текстов. Новое литературное произведение не возникает на пустом месте, а в той или иной мере связано с уже имеющимися текстами. Все, что было уже сказано, написано, является «базой, основанием, необходимой предпосылкой и условием существования для вновь создаваемых вербальных текстов, а, значит, является системообразующим фактором при создании речетворческого произведения» [2, с. 99]. Тенденция отдельно взятого текста существовать только во взаимосвязи с другими текстами и привела к возникновению теории интертекстуальности.

Как утверждает М. Ямпольский, «теория интертекстуальности имеет три основных источника – это теоретические взгляды Ю. Тынянова, М. Бахтина и теория анаграмм Фердинанда де Соссюра» [75, с. 15]. Ю. Тынянов изучал интертекст через пародию, в которой он видел обновление художественных систем, основанных на трансформации предшествующих текстов. М.М. Бахтин пришел к выводу о диалогичности текстов. А теория анаграмм Ф. де Соссюра «позволяет наглядно представить, каким образом иной, внеположенный текст, скрытая цитата организуют порядок элементов в тексте и способны его модифицировать» [75, с. 15].

Таким образом, интертекстуальность изначально имеет двойственную природу и строится на пересечении литературоведения и лингвистики.

Явление интертекстуальности само по себе не ново, однако впервые термин был предложен в 1967 году Ю. Кристевой, которая считала, что «текст представляет собой постоянное взаимопересечение других текстов» [30, с. 46].

Исследовательница утверждала, что «каждый текст строится как мозаика цитирований, каждый текст – это приспособление к другим текстам и их трансформация» [30, с. 74]. Ю. Кристева акцентирует внимание на процессе, лежащего в основе интертекстуальности, поскольку она понимает интертекст как бесконечный процесс, динамичное воспроизведение текста в тексте.

У Р. Барта каждый текст «является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на разных уровнях в более или менее узнаваемых формах» [8, с. 512], а интертекстуальность характеризуется наличием в тексте межтекстовых отношений в виде «цитат, кодов, голосов, формул, структур, являющихся необходимым условием для возникновения нового текста» [8, с. 78].

Такое понимание интертекстуальности, развиваемое в трудах Р. Барта и Ю. Кристевой, согласно которому всякий текст есть интертекст, привело к широкому толкованию межтекстового взаимодействия.

Идеи постструктуралистов получили дальнейшее развитие в работах российских лингвистов. Так Ю.П. Солодуб интерпретирует интертекстуальность как «связь между двумя художественными текстами, принадлежащим разным авторам и во временном отношении определяемыми как более ранний и более и поздний» [60, с. 51]. В работе «Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе» (1997) И.А. Фатеева утверждает «интертекстуальность – это способ генезиса собственного текста и постулирование собственного авторского «Я» через

сложную систему отношений оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов» [66, с. 13].

Сторонников лингвистического подхода, как свидетельствуют выше приведенные точки зрения, объединяет идея исторической приемственности текстов.

Литературоведческий подход отчетливо прослеживается в работах И.П. Смирнова, который заявлял, что «интертекстуальность – слагаемое широкого родового понятия, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается или в творчестве того же автора, или в смежном искусстве, или в предшествующей литературе» [59, с. 193]. Н.А. Кузьмина в монографии «Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка» (1999) утверждает, что «интертекстуальность – это глубина текста, обнаруживающаяся в процессе его взаимодействия субъектом» [33, с. 26].

Обобщая опыт предшественников Н. Пьеге-Гро называет интертекстуальность первоосновой литературы, «основополагающим феноменом литературного письма как такового, который превосходит любые родовые и исторические границы» [54, с. 34].

Более узкое понимание сущности интертекстуальности, основу которого составляет структурный подход, представлено в работах Ж. Женетта. В монографии «Палимпсесты» (1982) он рассматривает литературу как единое непрерывное пространство, внутри которого литературные произведения вступают во взаимодействие как между собой, так и с другими произведениями культуры. Интертекстуальность – это только один из типов текстовой взаимозависимости, существующей в ней. Интертекстуальность составляет «основу художественной ткани, которая определяет всю специфику мировой литературы» [22, с. 76].

Хотя существование «межтекстовости», как культурного феномена у исследователей не вызывает сомнений, единого подхода, как свидетельствует

выше указанное, нет. К области дискуссионных относится также вопрос разграничения терминов «интертекстуальность» и «интертекст». Так, И.К. Сидоренко, Ю.С. Степанов и Е. Политыко не разграничивают эти два понятия. Однако, в нашей работе, мы склоняемся к точке зрения Н. Пьеге-Гро, которая определяет интертекстуальность как «устройство, с помощью которого один текст перезаписывается на другой текст, а интертекст – это совокупность текстов, отразившихся в данном произведении, независимо от того соотносится ли он с произведением (в случае аллюзии) или включается в него (как в случае цитаты)» [54, с. 42]. Как свидетельствует определение, эти два понятия тесно связаны друг с другом. Однако, если интертекстуальность – это инструмент, при помощи которого считывается интертекст и способ организации внетекстовых связей в пространстве текстом, то интертекст – это система текстов, втягивающихся в пространство того или иного текста.

Соотношение текста источника и нового текста выражается в работе через категорию прецедентности, которую активно разрабатывал в своих работах Ю.Н. Караулов. Исследователь ввел в научный обиход термин «прецедентные тексты», под которым он понимает «(1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, (2) имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, (3) обращение, к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [27, с. 216].

К прецедентным текстам Ю. Н. Караулов относит не только художественные тексты, но и мифы, предания, устно-поэтические произведения, библейские тексты и даже «виды устной народной словесности (притча, анекдот, сказка и т.п.), публицистические произведения историко-философского и политического звучания» [27, с. 216]. В таком широком трактовании категории прецедентности, прецедентный текст – это

текст, предшествующий создаваемому тексту и являющийся источником интертекстуальных включений.

Исследователь подчеркивает, что в новый текст, прецедентный всегда вводится в свернутом, сжатом виде – пересказом, фрагментом или намеком и выделяет такие его составляющие как: имя, понятие, заглавие, цитата, имя персонажа или имя автора. Таким образом, «при восприятии имени (слова) актуализируется представление о соответствующем явлении, при восприятии понятия актуализируется его семантическое поле, а при восприятии названия произведения, цитаты из него, имени персонажа или имени автора актуализируется так или иначе весь прецедентный текст» [27, с. 218]. В работе мы будем придерживаться широкого трактования термина, представленного точкой зрения Ю.Н. Караулова.

В свою очередь термин «прецедентный текст» тиражирует такие термины, как «прецедентное имя», «прецедентная ситуация» и «прецедентный феномен». Прецедентное имя – «индивидуальное имя, связанное или с широко известным текстом, как правило, относящимся к прецедентным (например, Печорин, Теркин), или с прецедентной ситуацией (например, Иван Сусанин)» [6, с. 83]. Прецедентная ситуация – ««эталонная», «идеальная» ситуация, связанная с набором определенных коннотаций» [6, с. 84]. Под прецедентными текстами О.К. Кулакова понимает «ценностные феномены, воспроизводимые неоднократно в устных и письменных текстах» [34, с. 46].

Подводя итоги, следует отметить, что интертекстуальность углубляет представление о тексте не только как о литературоведческом так и лингвистическом явлении. Кроме того, теория интертекстуальности позволяет объяснить такое свойство текста, как способность к приращению смысла, генерированию новых смыслов через взаимодействие с другими смысловыми системами. Теория интертекстуальности связана с проблематикой прецедентности, поскольку в обоих случаях речь идет о явлениях, которые находятся за пределами данного текста. В процессе взаимодействия текстов

рождаются новые дополнительные смыслы, формируются и укрепляются интертекстуальные связи, вводится в новый текст более широкий литературно-художественный контекст.

1.2. Формы интертекстуального взаимодействия и их классификация

На современном этапе развития научной мысли теория интертекстуальности до конца не разработана, и одной из причин этого является большое разнообразие форм и функций включения «чужого голоса».

Первая попытка теоретической разработки и систематизации интертекстуальных элементов принадлежит Ж. Женетту. В работе «Палимпсесты: Литература во второй степени» (1982) [80] автор предлагает пятичленную классификацию разных типов взаимодействия текстов:

1. Интертекстуальность: присутствие в данном тексте двух или более текстов в виде цитаты, аллюзии, реминисценции, плагиата и т.д.
2. Паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу.
3. Метатекстуальность как комментирующая и часто критическая ссылка на свой предтекст. [80, с. 127].
4. Гипертекстуальность как осмеяние или пародирование одним текстом другого.
5. Архитекстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов. Отношение, которое рассматриваемый текст поддерживает с собственной родовой категорией [80, с. 127].

Таким образом, согласно Ж. Женетту, интертекстуальность является лишь одним из типов транстекстуальных отношений и представляет собой традиционную практику цитирования, отмеченную кавычками, с указанием или без указания источника, а также аллюзию и плагиат [80, с. 128].

Т.Х. Тороп в своей работе «Проблемы интекста» именуется интертекстуальные феномены «элементами или уровнями текста» и соотносит их с тем или иным типом метатекста (явные/скрытые) и способом примыкания (утвердительные/полемиические) [63, с. 37].

Опираясь на разработки П.Х. Торопа и Ж. Женетта, с учетом ранее не выделенных принципов систематизации Н.А. Фатеева в своей монографии «Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов» предложила классификацию интертекстуальных элементов и связывающих их межтекстовых связей. «В основе предлагаемой нами классификации лежат основные классы интертекстуальных отношений, отмеченные Женеттом, а принципы, предложенные Торопом (выделение способов и уровней примыкания), становятся точкой отсчета для таких категорий, как атрибутированность - неатрибутированность заимствованного текста или его части, явный или скрытый характер атрибуции, способ и объем представления исходного текста в тексте-реципиенте» [65, с. 121].

Таким образом, по мнению Н.А. Фатеевой, к интертекстуальным включениям относятся:

1. Собственно «интертекстуальность», образующая конструкции «текст в тексте»:
 - 1.1. Цитаты (с атрибуцией и без атрибуции)
 - 1.2. Аллюзии (с атрибуцией и неатрибутированные)
 - 1.3. Цитонные тексты
2. Паратекстуальность, или отношение текста к своему заглавию, эпиграфу, послесловию:
 - 2.1. Цитаты-заглавия
 - 2.2. Эпиграфы
3. Метатекстуальность как пересказ и комментирующая ссылка на предтекст:
 - 3.1. Интертекст-пересказ
 - 3.2. Вариации на тему предтекста

3.3. Дописывание «чужого» текста

3.4. Языковая игра с предтекстами

4. Гипертекстуальность как осмеяние или пародирование одним текстом другого

5. Архитекстуальность как жанровая связь текстов

6. Иные модели и случаи интертекстуальности:

6.1. Интертекст как троп или стилистическая фигура

6.2. Интермедиаальные тропы и стилистические фигуры

6.3. Заимствование приема

7. Поэтическая парадигма [65, с. 25-38].

Дополнив классификацию Ж. Женетта центонными текстами, интертекстами-пересказами, дописыванием чужого текста, пародией и языковой игрой, Н.А. Фатеева сделала попытку совместить литературоведческий подход с лингвистическим. Классификации исследовательницы нельзя отказать в основательности, однако, с другой стороны, это привело к тяжеловесности, что осложняет использование ее на практике.

Рассматривая повтор в качестве одного из признаков интертекстуальности и изучая процесс порождения вторичных текстов С.В. Ионова [24, с. 49] выделяет четыре функциональных типа вторичных текстов:

1) тексты репродуктивного типа, воспроизводящие семантическую структуру текста-основы с разной степенью развернутости содержания и предназначенные для наиболее полного воссоздания содержания текста-основы (конспекты, рефераты, аннотации и пр.);

2) тексты интерпретирующего типа, преобразующие элементы текста-основы в соответствии с позицией автора (толкование, комментарий);

3) тексты адаптирующего типа, приспособляющие первичное речевое произведение к новым дискурсивным условиям (научно-популярная статья, текстовые версии для детей);

4) тексты имитационного типа, отражающие стремление автора к воссозданию элементов формы или содержания первичного текста при изменении его семантической структуры (подражание, пародия).

Данные типы текстов, по С.В. Ионовой, полностью повторяют текстоснову с разной степенью аппроксимации [24, с. 215- 250]. Таким образом, исследовательница расширяет понимание интертекстуальности, рассматривая повтор в качестве одного из ее признаков.

Дальнейшее изучение явления интертекстуальности и его классификация идет в сторону расширения. Так, в работе Л.П. Прохоровой интертекстуальность выступает как механизм текстообразования, отражающий динамический характер формирования жанра (материалом исследования выступает литературная сказка), определяя интертекстуальность как «ведущий принцип построения вторичных (сложных) жанров на основе первичных (простых)» [52, с. 16]. В понятие интертекстуальности Л.П. Прохорова включает авторскую стратегию построения текста с использованием ресурсов других текстов, невербальных систем и дискурсов [52, с. 16]. Наряду с фольклорной сказкой исследовательница выделяет такие источники интертекстуальности, как: 1) специфический феномен английского фольклора Nursery Rhymes; 2) мифы; 3) Библия; 4) литературные произведения предшественников и современников; 5) дискурс игры; 6) другие дискурсы, отражающие реалии окружающей действительности; 7) смежные искусства (живопись, театр) [52, с. 15]. Следовательно, интертекстуальность рассматривается не просто как вербальная категория, она включает в себя как использование различных дискурсов (интердискурсивность), так и невербальных систем (интерсемиотичность) для построения текстов литературной сказки.

Таким образом, плюрализм толкования термина «интертекстуальность» обусловленного многоаспектностью данного понятия, привело к разнообразию классификаций, в основе которых положен как лингвистический, так и литературоведческий подходы. Классификации

интертекстуальных элементов и связей также отражают широкий и узкий подходы к изучению интертекстуальности.

1.3. Интертекстуальность неомифологических текстов

Миф сопровождал литературу на всех этапах ее развития. XX век ознаменован очередным витком «ремифологизации», когда неомифологическое сознание становится «одним из главных направлений культурной ментальности XX века, начиная с символизма и кончая постмодернизмом» [58, с. 184].

Миф является одним из «ключевых понятий современной культуры и проявляется на различных ее уровнях: в религии, искусстве, науке, политике, литературе» [39, с. 36]. Причины глобального интереса к мифологическим образам и сюжетам обусловлены самой спецификой мифомышления и мифологического образа, которое антропоцентрично по своей сути, т.е. всегда обращенного к человеку и его внутренней сути.

Характерной особенностью литературы XX века, а потом начала XXI века является то факт, что «в роли мифа, „подсвечивающего“ сюжет, начинает выступать не только мифология в узком смысле, но и исторические предания, бытовая мифология, историко-культурная реальность предшествующих лет, известные и неизвестные художественные тексты прошлого» [58, с. 185], что привело к насыщению художественного текста аллюзиями и реминисценциями. Таким образом, можно предположить, что в качестве основной черты неомифологического сознания выступает интертекстуальность.

С другой стороны, В. Руднев допускает, что художественный текст по своей структуре начинает уподобляться мифу и основными чертами этой структуры выступают «циклическое время, игра на стыке между иллюзией и реальностью, уподобление языка художественного текста мифологическому предьязыку с его “многозначительным косноязычием”» [58, с. 185]. Писатели

создают собственную оригинальную мифологию, основанную на общих законах мифологического мышления.

Исследуя миф и приемы художественного мифотворчества, С.М. Телегин выделил три основных типа взаимодействия мифа и литературы: «заимствование из мифологии сюжетов, мотивов и образов; создание писателем собственной системы мифов; реконструкция мифологического сознания» [63, с. 38]. Однако вторая и третья формы несколько тесно связаны друг с другом, что можно высказать предположение о том, создание литературных мифов происходит посредством использования художественных и эстетических моделей и структур.

Без сомнения, традиционный древний миф и литературное воплощение мифа имеют существенные различия. Так, Е.М. Мелетинский определяет миф как один из центральных феноменов в истории культуры и древнейший способ концепирования окружающей действительности и человеческой сущности [40, с.7]. При этом миф был связан с ритуалом «в едином комплексе», что представляло собой его «практически-действенную сторону» [40, с. 6]. На этом глубинном уровне происходит символизация, аллегорическая интерпретация поведения человека и его судьбы, транслируемая через культуру.

Структурными элементами мифологического мышления являются архетипы (с греч. прообраз – первоначало – образец) – понятие, впервые введенное К.Г. Юнгом. Архетип – «схема» образов (или мотивов), «обладает качеством универсальности, сопрягая прошлое и настоящее, всеобщее и частное, свершившееся и потенциально возможное, что проявляется не только в художественной (от архаического ритуала и мифа до произведений новейшего искусства, в т.ч. литературы), но и в обыденной психической деятельности человека (снах, фантазиях)» [37, с. 60]. Архетипы обеспечивают основу поведения, понимания мира, внутреннее единство и взаимосвязь культуры.

В то время, как литературный миф представляет собой результат взаимодействия мифологических структур и элементов с авторскими в произведениях неомифологического типа, где актуализируется их потенциал в выражении вечных понятий и тем.

Исследуя литературный миф О.Л. Полякова и И.Б. Казакова выделяют три основных варианта функционирования мифа в литературе:

1. переложение мифа в литературное произведение (например, «Иосиф и его братья» Т. Манна);
2. наполнение сюжета и образности мифа новым содержанием таким образом, что современная повседневность становится отражением вечных мифологических символов и ситуаций («Улисс» Дж. Джойса и «Кентавр» Дж. Апдайка);
3. создание собственной мифологической реальности, которая, с одной стороны, вполне самодостаточна и способна к развитию, но в то же время интертекстуально связана с образами древних мифологий (литературная мифология Дж. Р. Р. Толкина) [51, с. 186].

Данная классификация позволяет предположить, что миф, как правило, воплощается в литературном произведении в форме «обломка <...>, потерявшего свои автохтонные характеристики и функции, вовлеченного в фольклорный текст, в котором воспринимается как выдумка, образное украшение или сюжетная схема, которая уже стала традиционной» [38, с. 54], получившие названия мифологемы.

В рамках нашей работы мы исходим из определения Э.Т. Жанысбековой, которая определяет мифологему, как: «сознательное использование автором в своем произведении какого-либо мотива, сюжета или образа, взятого из мифологии, составной элемент мифа, сходная, повторяющаяся тема в мифах разных народов» [21, с. 3].

Исследуя категорию мифологического времени в современном романе Ю.А. Иванова представляет мифологему как «многоуровневый структурированный набор элементов, каждый из которых обозначает тот или

иной аспект мифа как единого когнитивного целого» и выделяет «ядерные и периферийные элементы» [23, с. 109]. Входя в различные культурные модусы, мифологемы интерпретируются и модифицируются, что приводит к актуализации различных элементов, как центральных, так и периферийных, в зависимости от интенции автора.

По мнению С.Ю. Гуцол, в мифологеме отражается «диадность» (бинарность) или «триадность» мифологического мышления: добро-зло, верх-низ, живое-мертвое, правое-левое, светлое-темное, видимое-невидимое и т.д. Исследовательница склонна к иерархическому делению диад: «на более высоком уровне абстракции бинарные оппозиции выступают в роли мифологем», которые позволяют разрешить противоречия «между полюсами диады посредством медиатора – третьего элемента в мифологеме, который уравнивает, придает устойчивость, динамическое равновесие бинарной ситуации мира» [16, с. 165].

Таким образом, сознательное использование писателями в своих произведениях мифологических сюжетов, мотивов и образов актуализирует архаический миф, который приобретает новые черты и значения. Авторское мышление, накрадываясь на мифопоэтическое мышление, порождает, по сути, новый миф (неомиф), который существенно отличается от своего прототипа.

Моделирование миров и культур последовательно и ярко проявляется в фантастической литературе, особенно в научной фантастике и в фэнтези. Как утверждает Батурин «в рамках этих двух жанров создаются наиболее полные культурно-мифологические модели мира, которые становятся убедительными благодаря апелляции к общекультурным мифологемам и архетипам, хранящимся в коллективной памяти человека и поэтому легко узнаваемым» [9, с. 123]. Для авторов фэнтези мифологический материал служит источником создания индивидуальных миров или объектом игры с читателем по узнаванию культурных аллюзий и реминисценций.

О. Добровольская так же настаивает на том, что «этот жанр возник на основе переосмысления авторами традиционного мифологического наследия. И в самых лучших образцах данного жанра можно обнаружить ряд параллелей между авторским вымыслом и мифо-ритульными представлениями, легшими в его основу» [19, с.13].

В связи с вышеперечисленным, считаем возможным согласиться с Е.В. Галаниной, Д. А. Батуриным, которые рассматривают фэнтези как неомиф, аргументируя это тем, что «фэнтези формирует особое смысловое пространство, создает неомифологическую реальность. Как и миф, фэнтези создает целостную картину мира, содержит в себе религиозно-мистическую идеологию и обряды» [11, с. 43]

Создавая произведение в жанре фэнтези, автор формирует новый мир и новую мифологию, краеугольным камнем которых стал архаический миф. Так, например, Дж. Р. Толкиен при написании эпопеи «Властелин колец» использовал элементы финского эпоса Калевала, младшую и старшую Эдду, песнь о Нибелунгах. На их основе английский писатель создал вторичную неомифологическую реальность, которая функционирует по мифологическим законам. В процессе создания нового текста, как справедливо отмечает Н.А. Кудрина, «автор неизбежно обращается к прецедентным текстам, интертекстуализируя их, т.е. прецедентность текста формируется благодаря его неоднократной интертекстуализации» [31, с. 6].

Рассмотрим более подробно характерные особенности фэнтезийного мифа (термин Е. В. Галаниной, Д. А. Батурина):

- единство сакрального и профанного времён, как в мифе;
- трехчастная структура пространство фэнтези: вертикальное пространство – подземный хтонический мир, поднебесный и наднебесный мир совмещается с моделью горизонтальной, где центром выступает архетипический образ горы или мирового дерева;
- органичная связь элементов сверхъестественного со структурой фэнтезийного неомифа;

- формирование располжжение персонажей фэнтэзи: боги, маги, чародеи, волшебники, духи согласно правилам пространственно-временной модели;
- значительная роль обряда и ритуала в произведениях фэнтэзи.

Таким образом, миф служит в фэнтэзи генетической основой мира, который через архетипы и мифологемы отражает неомифологическую реальность и создает новое пространство по основным законам мифологической реальности и мифологического мышления, где автор становится демиургом, который творчески интерпретирует архетипы бессознательного, подменяя космогонический процесс на творческий.

РАЗДЕЛ 2.

ФЭНТЕЗИ: СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЖАНРА

2.1. Определение и характерные особенности фэнтези

Фэнтези – эклектичный жанр современной массовой литературы, в котором тесно переплелись миф, научная фантастика, мистика, детектив, исторический роман и многое другое.

Термин «фэнтези» (от англ. *fantasy* – воображение, фантазия, иллюзия) был заимствован из западного литературоведения, где этот жанр активно развивался и исследовался с начала XX века. Этим словом, по утверждению К. Строевой, еще в XVII веке в англоязычной литературе называли «экстравагантно-феерические произведения, где воображение автора ничем не ограничено» [61, с. 400].

Поскольку в современном литературоведении нет единой точки зрения относительно истоков и родоначальников жанра, то рассмотрим самые популярные. Е.Н. Ковтун усматривает признаки фэнтези в «произведениях классиков начала XIX века: Э.Т.А. Гофмана, Э. По, Н.В. Гоголя, В.Ф. Одоевского» [28, с. 106].

В свою очередь, К. Строева считает, что как отдельный жанр фэнтези начинает «формироваться в конце XIX столетия, когда выходит роман английского поэта и искусствоведа У. Морриса «Колодец на краю света» («*Well at the World's End*», 1896)» [61, с. 400]. Дальнейшее формирование жанра происходит затем благодаря творчеству таких писателей, как Э. Дансейни и А. Мерит. Однако эти произведения в свое время не приобрели широкой популярности у читателей. Поэтому большинство литературоведов склонны называть основателями фэнтези американца Р. Говарда (рассказы о Конане-варваре, 1932) и англичанина Д.Р. Толкиена (литературная сказка «Хоббит, или Туда и обратно», 1937; трилогия «Властелин колец», 1954-1955). Трилогия Д.Р. Толкиена получила такой

успех и породила столько подражаний, что вывела жанр фэнтези на качественно новый уровень. Именно с этого момента и начинается процветание фэнтези, массовая востребованность жанра, его интенсивное развитие и как следствие – исследование.

Следует также признать, что до сих пор нет общепризнанного определения, которое бы позволило четко определять произведения этого жанра, что заставляет обратиться к информационно-справочной литературе.

К. Болдик (Chris Baldick) в «Кратком Оксфордском словаре литературных терминов («The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms», 2001) широко трактует понятие «фэнтези», как «общий термин для любого вида художественных произведений, которые, первоначально, не посвящены реалистическому представлению известного мира» [76, с. 95]. Он признает за фэнтези «разнообразие литературных жанров, которые описывают выдуманные миры, где приняты магические силы и другие невозможности» [76, с. 95].

В онлайн энциклопедии «Литературные методы» (Literary Devices) придерживаются более узкого понимания «фэнтези» и считают, что это «жанр литературы, который включает магические и/или сверхъестественные элементы, как часть сюжета, места действия или темы» [77]. Авторы статьи отмечают, что «мифология и фольклор часто играют значительную роль в литературе фэнтези», а также настаивают на том, что в произведении жанра фэнтези «должна быть внутренняя последовательность магических элементов и логика, которая, если не полностью объяснима, то воспринимаемая персонажами как реальность» [77]. Схожей точки зрения придерживаются авторы онлайн словаря «Литературные термины» (Literary Terms), которые под «фэнтези» понимают «жанр художественной литературы, который сконцентрирован на выдуманных элементах (фантастике)» [78]. Однако, в их понимании «фантастика» - «магия, сверхъестественное, альтернативные миры, супергерои, чудовища, феи, волшебные существа, мифологические герои, всё, что автор может выдумать

вне реальности». В словаре подчеркивается, что «магические и сверхъестественные элементы служат основой сюжета, места действия, характеристики или сюжетной линии в целом» [78].

Авторы энциклопедии Британика также чётко разделяют фэнтези и научную фантастику, поскольку первая «разворачивается в вымышленном мире и характеризуется магией мифических существ, а действие второй происходит в будущем и основывается на положениях науки или технологии» [79].

В отечественном литературоведении склонны усматривать истоки фэнтези в фантастической литературе. Так, В.Л. Гопман определяет фэнтези, как «вид фантастической литературы (или литературы о необычном), основанной на сюжетном допущении иррационального характера. Это допущение не имеет «логической» мотивации в тексте, предполагая существование фактов и явлений, не поддающихся, в отличие от научной фантастики, рациональному объяснению» [13, с. 1161].

Соглашаясь с В.Л. Гопманом в видовой характеристике, авторы энциклопедии «Литература и язык» считают, что фэнтези «основывается на смешении признаков ряда исторических жанров европейского фольклора и средневековой письменности» [68]. Они связывают сюжеты с мотивами волшебных сказок и мифов, которые нашли отражение в кельтских и скандинавских сагах (в частности, в исландской «Старшей Эдде»), а также с героическим эпосом раннего Средневековья (например, с «Беовульфом») и с рыцарскими романами «артуровского» цикла. Авторы энциклопедии также выделяют три основные типы персонажей: «люди с волшебными способностями (маги, друиды, провидцы и т. д.), люди с волшебными предметами (рыцари с заколдованным оружием), необычные создания, ранее представленные в средневековых bestiариях (драконы, единороги, оборотни)» [68].

С.П. Белокурова относит к фэнтези «произведения, изображающие вымышленные события, в которых главную роль играет иррациональное,

мистическое начало, и миры, существование которых нельзя объяснить логически» [69, с. 296]. Принимая точку зрения предшественников, автор считает фэнтези «своеобразным соединением сказки, фантастики и приключенческого рыцарского романа», в пространстве которого «действуют боги, демоны, добрые и злые волшебники, гномы, великаны, говорящие животные и предметы, привидения, вампиры, мифологические и сказочные существа и т. п.» [69, с. 296].

Трудно не согласиться с М.П. Абашевой, которая утверждает, что фэнтези «характеризуется тяготением к жанровому синтезу, соединяя в себе элементы героического эпоса, легенд, рыцарского романа, литературной сказки, романтической повести, готического романа и т.п.» [1, с. 89]. Исследуя историческую динамику жанровых процессов, исследовательница считает, что фэнтези развивается следующим путем: «от мифа и сказки – через влияние сопредельных жанров – к повествованиям все более занимательным, соответствующим правилам развлекательного нарратива» [1, с. 89] и объясняет такие жанровые модификации, как движение отдельных фэнтези – к сериалам, а потом и к пародийным, комическим текстам влиянием законов развлекательного нарратива.

Таким образом, в современном западном литературоведении наблюдается преобладание более узкого трактования термина «фэнтези», который воспринимается как жанр литературы, характерной особенностью которого является наличие магических или сверхъестественных элементов, как неотъемлемой части сюжета. Исследователи связывают фэнтези с мифом и фольклором и настаивают на том, что, хотя, магия и сверхъестественное находится вне реального мира, воспринимаются героями и читателями как реальность. Обращает также на себя разграничение «научной фантастики» и «фэнтези», как имеющие разную основу. В отечественном литературоведении фэнтези генетически связывают с фантастикой, отмечают обязательное наличие магии и волшебства, а также подчеркивают гетерогенность жанра.

Как было уже отмечено, мир в фэнтези существует в виде некоего допущения, где сосуществуют боги, демоны, волшебники, умеющие разговаривать животные и предметы, мифологические и реальные существа, приведения, вампиры и т.п. Таким образом, мир, созданный воображением автора, ничем не ограничен и внутренне непротиворечив. Объяснение функционирования такого мира вписано в канву сюжета или раскрывается в процессе пути главного героя. Подобным способом оправдывается существование в фэнтези-мирах магии, а также нечеловеческих рас (эльфы, тролли, гномы, орки и т.д.). Большинство из сказочных существ заимствованы из общей европейской мифологической сокровищницы.

При этом, в отличие от научной фантастики, фэнтези не стремится объяснить с точки научной точки зрения мир, в котором происходит действие произведения. При построении картины мира фэнтези «опирается на психологическую достоверность» [17, с. 190].

Следующая особенность фэнтези это отсутствие географической и временной конкретности – «события происходят в условной реальности, «где-то и когда-то», чаще всего в параллельном мире, похожем отчасти на наш» [37, с. 1161]. Обращает внимание тот факт, что миры в фэнтези часто напоминают Средневековье. Е.О. Демидова объясняет это тем, что, «благодаря трилогии Дж. Р. Толкина, средневековый рыцарский роман становится образцом для пространственно-временной организации мира фэнтези» [17, с. 190]. Происходит «романтизация» европейской эпохи Средних веков, которая представлена в произведениях, как легендарное время мистики и магии, не омрачённое научно-техническим прогрессом.

Для произведений фэнтези свойственно отсутствие точного времени повествования и исторических дат, поскольку время в фэнтези подобно мифологическому и развивается «циклично, как и сам мир, последовательно проходящий этапы гармоничного и хаотического существования, перетекающие один в другой, образуя модель повторяющегося бытия» [37, с. 1161].

Характерной особенностью сюжетов фэнтези является вечная битва между силами Добра и Зла, которая представлена в виде истории вымышленных народов, борющихся друг с другом. Мир становится ареной борьбы противоположных сил, а толчком к развитию действия оказывается акт творения нового мира. Не удивительно, что В.Л. Ешкилев называет фэнтези «жанром демиургического дискурса» [20, с. 592]. Часто оппозиция Добро-Зло находит яркое воплощение в характере главных героев и сюжет теряет свою однозначность. Однако, это не единственная оппозиция в произведениях жанра фэнтези: «свой-чужие», «смертные-бессмертные», «живые-мертвецы», «технология-волшебство» и т.д.

Магия представляет неотъемлемую часть бытия в мире фэнтези. Как утверждают И. Г. Минералова и С. В. Москаленко, она «имеет материальную природу, то есть на физическом и ментальном уровнях воздействует на материальный мир. При этом магия носит персонализированный, надличностный характер» [41, с. 39]. В отличие от технологии магия, проявляющаяся как невозможное, как чудо и является абсолютной силой мира фэнтези.

Герой произведений фэнтези выделяется исключительными характеристиками: магические способности и/или физические возможности. Подобно средневековому рыцарю, герою мифа или сказки, он отправляется в путь, сталкивается с различными препятствиями и врагами, борется со злыми силами и побеждает. Однако, он не столь детерминирован, как персонаж мифологических сказаний и ему предоставляется право выбора, что позволяет авторам создать противоречивые образы.

Главнейшими качествами человека в мире фэнтези есть честь и мужество, поэтому главный герой – носитель своеобразного кодекса чести, стремящийся восстановить равновесие между Хаосом и Порядком или справедливый миропорядок, нарушенный каким-либо событием или вмешательством злых сил. Совершаемый героем Квест (от англ. Quest – «путь», «поиск»), уходит корнями в многочисленные мифы о культурных

героях, которые обладают даром, магическими силами, сакральными знаниями, необходимыми для борьбы с древними чудовищами и для поиска магических артефактов. Однако, как считает В.Л. Гопман, Квест представляет собой «не столько перемещение в пространстве с определенной целью, сколько путь в пространстве души в поисках себя и обретения внутренней гармонии» [37, с. 1161].

Фэнтези – довольно молодой жанр литературы, который родился в лоне фантастической литературы. Будучи гетерогенным жанром современной массовой литературы, фэнтези сочетает в себе миф, эпос, приключенческую и рыцарскую литературу с такими обязательными составляющим как магия и волшебство. Фэнтези претендует на создание достоверного художественного мира, сохраняя установку на явный вымысел.

2.2. Русское фэнтези – особенности развития

Жанр фэнтези вошел в русскую литературу только в конце XX века Е. В. Галанина, Д. А. Батурич [11] и П.С. Черкесова [73] считают, что фэнтези стал «заметным феноменом современной культуры, оказывающим значительное влияние на массовое сознание» [11, с. 41] последних двадцати лет.

История фэнтези в современной русской литературе началась с переводных романов преимущественно англоязычных авторов: К. Льюиса, Р. Говарта, У. ле Гуин, Р. Желязны и других. Однако переломным моментом в «переводном» периоде русского фэнтези стали произведения Джона Рональда Руэла Толкина. Перевод романа английского писателя «Властелин Колец» настолько взволновал читателей, что породил огромное количество «продолжений» романа. Одним из самых известных продолжений стал роман «Нисхождение Тьмы, или Средиземье 300 лет спустя» российского писателя Ника Перумова, опубликованная в 1993 году. Роман вызвал противоречивые отзывы, однако благодаря своим батальным сценам с боевой магией, яркой

фантазии и необычному сюжету, он получила широкую известность, и позже автор трансформировал его в трилогию «Эльфийский клинок».

Это позволило исследователям (М.П. Абашевой, И.В. Лебедеву, Т.И. Хорунженко) сделать вывод о том, что русское фэнтези «в самом своем зародыше является не оригинальным, а существенно вторичным явлением» [35, с. 22]. И.В. Лебедев считает, что в отличие от английского фэнтези, которое сформировалось в недрах своей сказочной или приключенческой традиции, русское фэнтези «возникло как подражание западной литературной моде и даже больше» [35, с. 22]: «как напечатанный фанфикшн» [48].

Однако, роман Н. Перумова открыл дорогу произведениям этого жанра отечественных авторов. Вначале по настоянию издателей отечественные писатели выпускали свои произведения под иностранными именами: роман «Меч и радуга» (1993) Н. Хаецкой был издан под псевдонимом Мэдилайн Симонс. Романы «Живущий в последний раз» (1991) и «Сумерки мира» (1992), написанные украинскими писателями Д. Громовым и О. Ладыженским под именем Генри Лайон Олди. Циклы книг «Лабиринты Ехо» (1991-2000) и «Хроники Ехо» (2004-2013), принадлежащие Светлане Мартынчик и Игорю Стёпину, подписаны псевдонимом Макс Фрай.

Первым крупным произведением русской фэнтезийной литературы стал роман Святослава Логинова «Многорукий бог далайна» (1994), в котором автор создал вторичный фантастический мир.

«Знаком укоренения жанра на российской почве», с точки зрения М.П. Абашевой, «стало перенесение действия во времена языческой, дохристианской Руси» [Абашева, с. 90]. Российские авторы обратились к мифологии русского средневековья, что породило так называемое «славянское» фэнтези, которое представлено творчеством М. Семеновой и О. Григорьевой. Фактически романы М. Семеновой о Волкодаве содержат основные моменты славянской мифологии.

Значительное распространение в русской литературе получило юмористическое (ироническое) фэнтези. В данном направлении работают писатели А. Белянин, М. Успенский, Е. Лукин, О. Громько и другие.

На рубеж XX–XXI вв. приходится очередной виток популярности произведений жанра фэнтези. Е.А. Чепур объясняет такую востребованность фэнтези в России «ощущением пограничности эпохи, переходом в неизвестное социальное и духовное состояние» [72, с. 337]. Постперестроечный опыт российских писателей получил дальнейшее отражение в искусстве, а фэнтези стал новым способом художественного освоения реальности. Романы А. Бушкова «Сварог» (1996) и М. Фрая «Вершитель» (1997) стали своеобразным откликом на переживаемый кризис.

Т.И. Хоруженко признает, что «фэнтези, пришедшее в отечественную литературу как калька с аналогичного западного жанра, на русской почве несколько модифицировалось» [70, с. 82], что дает возможность выделить характерные черты русского фэнтези:

1. Склонность к постановке онтологических вопросов, поскольку произведения современных авторов преимущественно ориентированы на неизменные начала мироздания, вечные ориентиры и константы человеческого бытия. Как точно подметил О.Н. Калениченко, «русская литература всегда отличалась от американской и западноевропейской своей философичностью, а русские писатели с честью выполняли свою социально-культурную миссию, так как стремились не только развлекать читателя, но, прежде всего, его учить и воспитывать» [26, с. 235].

2. Многомирье. Это связано с изменением роли мифа в отечественном фэнтези. П.С. Черкесова утверждает, что «чаще всего авторы не создают собственные мифологии, а заимствуют уже готовых персонажей и сюжеты либо из какой-либо мифологии, либо из текстов предшественников» [73, с. 302]. Автор вводит в повествование фантастические персонажи любого этнического происхождения, чаще всего кельтского или германского

происхождения. Так в русском фэнтези часто присутствуют орки, эльфы и гоблины, характерные для западных образцов жанра.

3. Преобладание приключенческой составляющей, в основе которой лежит ориентация на рыцарский роман и сказку. Из эпической традиции фэнтези заимствует квест.

4. Перенос акцента с образа Чужого (характерно для западноевропейской традиции) на образ Своего, что «ведет к изменению иерархии типичных персонажей фэнтези» [73, с. 302].

5. Уникальная личность главного героя. Он избран для того, чтобы стать чужим в «ином» мире, поскольку на его плечи ложится героическая миссия. Уже в самом его избрании на геройство есть загадка. Проблема усугубляется тем фактом, что герой сам осознает свою уникальность и несовместимость с миром. Уникальность и избранность героя часто приводят к тому, что в русском фэнтези часто отсутствует четкое разделение на положительных и отрицательных героев.

6. Статичность героев, которые выступают как готовые типы, выполняющие в текстах определенный набор функций, что позволяет выделить «несколько типов протагонистов (слайдер, герой-поневоле, квазиэпический герой, авантюрист, герой-мститель) и два – антагонистов (обобщенный образ Мирового Зла и локальный злодей)» [72, с. 336].

7. Создание национального варианта – славянского фэнтези. К.М. Королев связывает это с «интересом к славянской (преимущественно русской) древности, истории, мифологии и фольклору, попытки установить преемственность между древнеславянской и современной российской культурой, всемерная, пусть и разнонаправленная идеологически, актуализация образов “славного прошлого”, стремление обособить культуру славянских народов от других культурных традиций и даже противопоставить последним, нередко подчеркивая мировой приоритет славян в достижениях материальной и художественной культуры» [29, с. 312].

8. Усиление комического элемента, что наводит П.С. Черкесову на мысль о «связи с былинными традициями, органичной частью которых являются юмор и сатира» [73, с. 303].

9. Приверженность российских авторов к написанию циклов. Яркими примерами этому могут послужить романы М. Семеновой о Волкодаве, «Летописи Разлома» Ника Перумова, «Хроники Сиалы», «Хроники Хары» и «Страж» А. Пехова, «Отблески Этерны» В. Камши, «Дозоры» С. Лукьяненко, «Ория» А. Валентинова, «Лабиринты Ехо» и «Сновидения Ехо» М. Фрая, «Воровской цикл» Г. Л. Олди и др.

Следовательно, фэнтези – молодой жанр русской литературы, который стал заметным явлением современной культуры в последние двадцать лет. Считаясь вторичным явлением, которое появилось как подражание западноевропейским образцам, русское фэнтези породило много самобытных произведений, сформировав тем самым своеобразный «канон». Типичными чертами отечественного фэнтези являются: склонность к философствованию, многомирие, преобладание приключенческой составляющей, уникальность главного героя, статичность персонажей, усиление комического элемента и написание циклов произведений.

2.3. Классификация произведений жанра фэнтези

Плюрализм дефиниций жанра «фэнтези» сказался и на его классификации. Отечественные литературоведы предпринимали неоднократные попытки осмысления его специфики и предложили различные способы его таксономии. Большинство современных классификаций фэнтези строится, по определению Е. Н. Ковтун, на основе «проблемно-тематического принципа» [28, с. 62].

Именно такой представляется классификация С. Алексеева и М. Батшева, которая построена на основе тематического принципа с учётом фэнтезийного хронотопа:

1. «классическое фэнтези, в котором действие происходит в некоем условном мифическом прошлом нашего или параллельного мира;
2. историческое фэнтези, действие которого разворачивается на фоне реально развивающейся истории);
3. научное фэнтези, где элементы научной фантастики сочетаются со сказочно-мифологической традицией [3, с. 83].

Данная классификация носит обобщённый характер и не отражает в полной мере всё видовое разнообразие жанра фэнтези.

Исследуя русское фэнтези Т.И. Хоруженко выделяет три основных вида [71, с. 10]:

1. Эпическое фэнтези, которое сконцентрировано на мире, а не на герое. Исследовательница считает, что повествование ведется в духе хроники, а автор не ярко выражен. Время абстрактно, а пространство, наоборот, представлено подробно и широко. Она настаивает, «на четком разделении персонажей на положительных и отрицательных» и считает, что «в отечественном фэнтези этот тип чаще всего сочетается с приключенческим, перенося акцент на персонажей» [71, с. 10].

2. В приключенческом фэнтези повествование сфокусировано на герое-авантюристе, а хронотоп заимствуется из рыцарского романа («вдруг» и «как раз»).

3. Сказочное фэнтези воссоздает типовую модель, проявляющую все сказочные функции в соответствии с концепцией В. Проппа. Для него характерны несобственно-прямая речь, фиксация времени и постепенное расширение пространства.

На основании исследованного художественного материала Т.И. Хоруженко внутри этих трех типов предлагает выделять следующие разновидности:

- стипанк-фэнтези – наиболее близкий к научной фантастике раздел, где в одном мире сосуществует магия и технологии.

- юмористическое фэнтези, в котором пародируются каноны эпического фэнтези. Исследовательница утверждает, что «часто комизм создается не только за счет нелепых ситуаций и диалогов, но и за счет авторской игры с современной читателю культурой (цитаты из известных песен, фильмов, рекламных роликов)» [71, с. 10].

- женское фэнтези – произведения, находящиеся на стыке дамского романа и фэнтези, с элементами юмористического или приключенческого канонов.

- психологическое фэнтези – произведения, в которых акцентируется трансформация психики главного героя.

Несколько подобную классификацию предлагает М.Ю. Кузьмина. Исходя из типа героя она выделяет:

- «героическое фэнтези (герой-одиночка);
- эпическое (средний человек, который преодолевает себя, свои возможности и становится эпическим героем);
- юмористическое (герой-плут),
- феминистское (герой-женщина),
- детское (герой-подросток)» [32, с. 95].

Однако, исследовательница не только систематизировала виды фэнтези, но и проанализировала истоки каждого вида. Так, по ее мнению, в основе героического фэнтези – греческие мифы и героический эпос, легенды артуровского цикла и религиозная литература послужили краеугольным камнем для эпического фэнтези, корни юмористического фэнтези лежат в мифах о трикстерах, былинах и плутовском романе, феминистское фэнтези связано с календарными мифами, а мифы о чудесном ребенке и волшебная сказка послужили основой для детского фэнтези.

Рассматривая фэнтези как вид приключенческой литературы, И.В. Лебедев [36, с. 365] классифицирует:

- героическое фэнтези, которое развивается на пересечение романа «путешествий», исторического авантюрного романа, первым чистым видом

которого был роман рыцарский. Поскольку этот вид самый продуктивный, то автор делит его на: фэнтези «меча и магии», историческое и псевдоисторическое фэнтези и «воровское» или «разбойничье» фэнтези, которое наследует пикареске и «разбойничьему» роману;

- любовное фэнтези, которое основывается на любовном романе и по своему типу практически ничем не отличается от нефэнтезийной разновидности.

- детективного фэнтези зарождается на основе криминального романа;

- разновидности «черного» фэнтези тесно связаны с готическим романом:

- «научное» фэнтези или техномагия генетически связано с научной фантастикой;

- городское фэнтези уходит корнями в социально-приключенческий роман, действие которого разворачивается в современности.

Автор строит типологию фэнтези на идее, что фэнтези «являются лишь новым этапом в развитии единого приключенческого метажанра», поэтому не удивительно, что он приходит к выводу о том, что «фэнтезийные жанры не обнаруживают существенной самостоятельности» [36, с. 366].

Однако наиболее полной типологией фэнтези является классификация Е. Афанасьевой, которая активно используется и дополняется в современном литературоведении. Исследовательница выделяет шесть критериев, согласно которым она рассматривает видовое разнообразие фэнтези:

1. «Сюжетно-тематическая плоскость, т.е. каким образом в произведении отражается действительность.

2. Национальная специфика: фольклорный мир строится на основе традиций какой-то определённой культуры.

3. Время, в котором происходит действие.

4. Аксиологическая плоскость.

5. Мировоззренческое начало.

6. Адресат» [5, с. 86-87].

По сюжетно – тематическому принципу это: эпическое, романтическое, мистическое, «чёрное», мифологическое;

- эпическое фэнтези. Для произведения этого жанра характерна эпичность. В центре произведения продолжительная борьба героев с врагом, стоящим на стороне зла и обладающем сверхъестественными силами. Для этого вида характерны многотомные эпопеи с описаниями битв и походов. Центральной нитью сюжета обычно является «квест» (миссия) главного героя и его друзей, который может продолжаться на протяжении многих томов. Ярким примером в отечественной литературе является Н. Перумов и его серия «Кольцо Тьмы».

- темное фэнтези. Поджанр мистического фэнтези, находящийся на стыке между готикой и фэнтези, где зло борется со злом. Пример фэнтези-сага «Ведьмак» А. Сапковского.

- романтическое фэнтези – это популярный жанр книг фэнтези, в которых есть любовная линия, раскрываются психология и взаимоотношения героев. Этот вид отличается особым психологизмом и прописанностью взаимоотношений персонажей. В этом виде преимущественно пишут женщины: Е. Азарова «Университет Высшей Магии. Сердце Океана», О. Пашина «Драконьи авиалинии», Е. Белова «Ты - дура! Или приключения дракоши» и другие.

- мифологическое фэнтези вплетает традиционные мифы разных народов в ткань вторичной реальности, которая создается авторами современной фантастики. По мнению Б. Невского в отечественном литературоведении термин «мифологическое фэнтези» используют для обозначения произведений, в которых «переосмысливаются и преобразовываются традиционные мотивы и персонажи, рождённые человеческим сознанием столетия назад» [47].

По времени действия это:

- историческое фэнтези тесно связано с альтернативной историей. Действие обычно происходит в прошлом и разворачивается на фоне

известных исторических мест, событий или эпох, но с добавлением таких элементов фэнтези, как магия или мифологические существа. В этом виде работают: Р. Злотников «Генерал-адмирал», А. Прозоров – цикл «Богатырская сотня».

- городское фэнтези активно использует городскую мифологию, часто связано с современным временем. Сюда можно отнести цикл романов В. Панова «Тайный город», и серию «Дозоры» С. Лукьяненко.

По системе ценностей:

- героическое фэнтези (фэнтези «меча и магии») считается самым старым подвидом. Оно описывает приключения отдельных героев, сильных и опытных воинов, решающих свои задачи при помощи силы и ловкости. В отличие от эпического поджанра, проблемы героя обычно локальны и касаются лично героя и его друзей. Главные герои не однозначны. Примером может быть творчество Ю. Никитина – циклы «Троецарствие» и «Трое из леса», роман О. Громыко «Верные враги» и другие.

- юмористическое фэнтези, для которого характерно пародическое начало. Яркие представители – А. Свиридова «Звирьмариллион» и А. Белянин «Меч без имени».

По национальной специфике в зависимости от используемых мифологических систем фэнтезийные произведения делятся на следующие группы:

- «древнеславянская мифология (М. Семенова «Волкодав», О. Громыко «Профессия: ведьма», А. Никитин «Трое из леса», О. Григорьева «Колдун» и др.);

- древнегреческая мифология (Г.Л. Олди «Герой должен быть один», «Одиссей, сын Лаэрта», А. Валентинов «Серый коршун», А. Звягинцев «Одиссей покидает Итаку» и другие);

- германо-скандинавская мифология (А. Мартьянов «Звезда Запада», цикл Е. Дворецкой «Корабль во фьорде», А. Льгов «Олаф Непобедимый», «Тот самый Непобедимый» и некоторые другие);

- древнеиндийская мифология (Г.Л. Олди «Чёрный баламут»)» [15, с. 12]

По мировоззренческому началу это:

- научное фэнтези – гибридный вид, на стыке научной фантастики и фэнтези, для которого характерно сочетание научно-фантастических элементов со сказочно-мифологической традицией. Примером научного фэнтези можно назвать «Страж перевала» С. Логинова.

- технофэнтези – специфический поджанр фэнтези, описывающий миры, где технологические достижения соседствуют с проявлениями магии, или где наука и магия трансформируются друг в друга. Космическая опера «Вечный» Р. Злотникова – яркий образец этого вида.

Однако, в настоящее время большинство произведений фэнтези представляют собой смесь разных направлений. Авторы сегодня работают фактически во всех поджанрах, так что многие произведения могут соответствовать нескольким разделам этой классификации.

Вышеуказанное позволяет нам сделать вывод о том, что в современном литературоведении существует множество классификаций фэнтези. Их количество постоянно увеличивается, что объясняется возрастающей популярностью данного жанра в настоящее время. Автор каждой классификации пытается найти универсальный принцип, который лежит в основе всех произведений данного жанра. Наиболее полная типология жанра представлена Е.А. Афанасьевой, которая предлагает развернутую классификацию, основанную сразу на нескольких принципах.

РАЗДЕЛ 3.

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ВКЛЮЧЕНИЙ В РОМАНЕ Н. ПЕРУМОВА «ГИБЕЛЬ БОГОВ»

3.1. Репрезентация архетипической космогонии и эсхатологии в романе

Роман Н. Перумова «Гибель богов» (1995) стал первым романом, в котором автор начинает создание собственной фантастической гипервселенной Упорядоченное, состоящей из миллиардов миров. На данный момент, цикл «Миры Упорядоченного» насчитывает около 29 романов. Действие романа «Гибель богов» происходит в мире Хьёрварда, который упоминается в финале первой трилогии Н. Перумова «Кольцо Тьмы». Главные герои романа «Адамант Хенны» переносятся из мира Арды Р. Толкина в Хьёрвард Н. Перумова. Таким образом мир Хьёрварда становится связующим звеном между трилогиями «Кольцо Тьмы» и «Летописями Хьёрварда».

Как известно, первую трилогию Н. Перумов написал под впечатлением «Властелин колец» Р. Толкина и которая, по сути, являлась продолжением эпопеи английского писателя. Поскольку русский писатель не был согласен с морально-назидательной позицией Р. Толкина, он написал роман «Нисхождение Тьмы, или Средиземье 300 лет спустя» (1993), о том, как бы выглядело Средиземье. Позже роман был переиздан под названием «Кольцо Тьмы» и был разделен на два тома «Эльфийский клинок» и «Чёрное копьё». А через два года Н. Перумов дописал «Адамант Хенны».

Роман «Гибель богов» стал первым самостоятельным романом писателя Ника Перумова и позволил выйти из тени Р. Толкина. Хотя, безусловно, автор не свободен от влияния своего английского коллеги и целого ряда заимствований.

Исследуемый роман относится к поджанру эпическое фэнтези, которое, как считает Б. Невский, «было и остается одним из наиболее востребованным направлений фэнтезийного жанра» [48]. Характерными чертами эпического фэнтези являются «возвышенный стиль повествования, глубокая философичность, драматичность и даже трагедийность сюжета, связанная с тем, что решение героями нравственных проблем зачастую происходит на грани жизни и смерти» [7, с. 500]. Однако, в основе эпического фэнтези, по мнению С. Алексева, «лежит сотворение постоянно меняющегося «вторичного мира» и его истории» [4, с. 281], чем сохраняется тесная связь с мифологией.

Основываясь на космогонической модели и мифореставрации скандинавских мифов, Н. Перумов создает вселенную Упорядоченное, которое является пространственно ограниченной областью структурированной материи, созданная Творцом среди первородного Хаоса.

Пространственная модель мира скандинавской мифологической системы включает горизонтальную и вертикальную проекции. Горизонтальная проекция антропоцентрична и построена на противопоставлении обитаемого людьми и занимающего центральную, освоенную часть земли Мидгарда пустынной, каменистой и холодной окраины земли (Утгард, Етунхейм), населённой великанами (ётунами). Это противопоставление иллюстрирует оппозицию центр – периферия, внутреннее – внешнее, свой – чужой. Страна великанов простирается на север и восток. На севере также находится царство мёртвых – Хель. Основу вертикальной космической проекции составляет мировое дерево Иггдрасиль. Оно связывает землю, где живут люди (Мидгард), с небом (Асгард), где находятся боги и вальхалла (рай для павших воинов) и с подземным миром (хель), где расположено царство мёртвых: *«Три корня растут/ на три стороны/ у ясеня Иггдрасиль:/ Хель под одним,/ под другим исполины/ и люди под третьим. Рататоск белка/ резво снует/ по ясеню Иггдрасиль;/ все речи орла/ спешит отнести она/ Нидхёггу вниз.»* [62, с. 31].

В пространственном отношении писатель следует за «Старшей Эддой» - прецедентным текстом, и сохраняет трехчастную структуру Упорядоченного: *«И первый корень идет в глубь земли, через Вифльхейм и Круги Адовы к Унголианту. И грызет его снизу дракон Нидхёгг. Второй же корень идет в Мир, и оплетает его, и уходит в Мировую Бездну, что ныне инеем скрыта. А третий в Мир идет ввысь затем»* [49, с. 557]. В романе также упоминаются три источника из прецедентного текста: источник Хвергельмир, источник Мимира, источник Урд, с единственным различием, что название Хвергельмир он заменяет на Кипящий котёл, которое также упоминается как синоним в «Старшей Эдде»: *«И питают то дерево три источника. Мутна вода в первом и черна цветом. Имя ему Кипящий Котёл. И питает он первый корень. Второму имя Источник Мимира. И исполнится мудрости всякий, кто испьет из него, и питает он второй корень. Тот же корено, что на небе, питает источник, почитаемый за самый священный. Имя ему Урд. И Боги пьют воду его»* [49, с. 558].

В романе Н. Перумов сохраняет оппозицию Асгард – Нифльхель (хель): *«о Хрофт, владыка Асгарда, чтобы ты понял»* [49, с. 157] – *«Клянусь пещерой Нифльхеля и цепью Гарма»* [49, с. 159]. Действие романа происходит в Хьёрварде, название которого также заимствовано из «Старшей Эдды». В прецедентном тексте Хьёрвард – это конунг, который упоминается в «Песне о Хельги сыне Хьёрварда». Однако Перумов трансформирует антропоним в топоним и Хьёрвард становится ключевым миром, в котором происходит действие многих романов.

Более того, Хьёрвард разделен на четыре части: Северный, Южный, Западный и Восточный Хьёрварды. Предполагается, что каждой части соответствует одна книга цикла «Хроники Хьёрварда»: Восточный Хьёрвард – «Гибель Богов»; Западный Хьёрвард – «Воин Великой Тьмы»; Северный Хьёрвард – «Земля без радости»; Южный Хьёрвард – «Раб Неназываемого» (в работе). Таким образом прослеживается использование символики сторон света и пространственных мифологических оппозиций («север/юг»,

«восток/запад») мифологической модели мира, происходящие из более архаических оппозиций мировой символики («свет/мрак»).

Мы поддерживаем идею В.А. Романова, который считает, что «для разграничения миров, государств, территорий автор широко использует прием стилизации» [56, с. 252], которая проявляется в широком использовании топонимов, антропонимов (прецедентные имена) и воспроизведения культурно-исторических реалий. Чтобы убедить читателя в реальности Хьёрварда Н. Перумов стилизовал его в духе германо-скандинавской мифологии.

На карте Хьёгварда появляются хорошо известные по «Старшей Эдде» и «Младшей Эдде» названия: Гнипахеллир (пещера пса Гарма), Редульсфьёлль (местность на севере Хьёрварда), Хединсей (остров Хедина), остров Брандей (цитадель магов Хаоса), Рогхейм (степная область кочевников-коневодов). Сохраняет Н. Перумов и мифологему Мимира – таинственного хозяина источника мудрости, который находится у корней мирового дерева Иггдрасиль в скандинавской мифологии. В романе источник Мимира – один из трех Источников Магии Упорядоченного. Этот источник питает магией средние миры, составляющие большинство миров Упорядоченного, потому зовется также Источником миров. Мимир його ревностно охранял, и, в свое время, Хрофт вынужден был оставить в залог – свой глаз за право испить из источника: *«Он вернул мне мой залог Мимиру, мой глаз из-под Источника Мудрости – и научил этому заклятью»* [49, с. 156].

В своем произведении Н. Перумов обращается к эсхатологическому мотиву – гибели богов и всего мира, предсказанные провидицей – вэльвой в «Старшей Эдде» и повторяемый потом в «Младшей Эдде» (Рагнарёк). Однако, обращает на себя внимание тот факт, что в «Старшей Эдде» используется название *гибель богов*: *«Домой поезжай!// Гордись своей славой!// Отныне сюда никто не придет,/ пока свои узы Локи не сбросит/ и не настанет гибель богов!»* [62, с. 147], а в «Младшей Эдде» - *рагнарёк*

«Что останется после рагнарёка?» [46, с. 52], «Кто выживет в рагнарёк?» [46, с. 53]. Поскольку пророчество вёльвы послужило названием роману, то в самом тексте Н. Перумов трансформирует название Рагнарёк в Рагнаради.

В Упорядоченном действуют несколько сил: Молодые боги, которым поклоняется Совет поколения и Истинные маги, а им противостоят Познавший Тьму Хедин и Владыка Тьмы Ракот (впоследствии Новые Боги).

Исходя из названия «Молодые боги», можно сделать умозаключение, что это не было первым поколением богов и они пришли на смену «старым» – Древним богам, из которых в романе в живых остался только Старый Хрофт, Отец Дружин. Именно такими именами был удостоен в «Старшей Эдде» верховный бог скандинавской мифологии Один. *«Руны найдешь/ и постигнешь знаки,/ сильнейшие знаки,/ крепчайшие знаки, Хрофт, их окрасил/ а создали боги/ и Один их вырезал»* [62, с. 142] или *«Запел над асами/ Гуллинкамби,/ он будит героев/ Отца Дружин»* [62, с. 43]. В скандинавской мифологии Один «сохраняет черты хтонического божества, который на более позднем этапе развития скандинавского пантеона приобретает черты бога-мироправителя» [25, с. 30]. Автор сохраняет эту амбивалентность в романе, о чём свидетельствует наличие восьминогого коня Слейпнира и обращение «Отец Дружин» (отец всех богов и людей).

Можно предположить, что молодые боги были созданы Н. Перумовым по образу пантеонов древних богов и тесно связаны с общеиндоевропейской системой религиозных верований. Они являются членами одной семьи (братья и сестры) и выполняют схожие функции в пантеонах разных народов (верховный бог, владыка вод, бог загробного мира). Глава Молодых богов, владыка солнечного света, Ямерт, уверен в своих силах и из-за этого не всегда дальновиден. Ямбрен – владыка воздуха и ветров, Яэт – владыка царства мёртвых, Ялмог – владыка вод, Явлата – владычица звёзд, Ятана – владычица животного мира, Ялини – владычица зелёного мира. Обращает на себя внимание, что все имена Молодых богов начинаются с буквы «Я», что отражает их эгоистичную сущность. Единственная из

Молодых Богов, которая обладала милосердием и не выносила насилия – это Ялини. Благодаря её заступничеству в прошлом спаслись от смерти Хрофт и Ракот.

Д. А. Батурич утверждает, что «неомифологическая магия фэнтези подчиняется триаде: добро, зло и этическая нейтральность» [9, с. 125]. Уравновешивать противостояние Новых богов, Истинных магов и Хедина, Ракота и Хагена в романе призваны хранители равновесия сил и Столпы Третьей Силы – Орлангур и Демогоргон. Орлангур – Дух Познания является героям романа в облике огромного золотого дракона с четырёхзрачковыми глазами и несет в себе аллюзию на строчки из «Поэмы начала» Н. Гумилева: *«Старше вод и светлее солнца, / Золоточешуйный дракон. / И подобной чаши священной/ Для вина первозданных сил/ Не носило тело вселенной, /И Творец в мечтах не носил»* [14]. В романе Орлангур описывается подобным образом: *«На небольшом холме в полусотне шагов от них появился вихрь зелёной мглы, травяного цвета туман поднялся и отступил волнами, медленно открыв их взорам длинные извивы **золотистого** великолепного тела. Великий Дракон, Орлангур, Дух Познания предстал перед ними во всей красе своего овеществленного облика. А когда он поднял на них свои огромные глаза – с **четырьмя зрачками каждый**, – Хаген пошатнулся и рухнул на одно колено..»* [49, с. 157].

Имя Соборного мирового Духа Демогоргона связывают с грамматической ошибкой написания слова «демиург». Это имя было использовано Д. Боккаччо в его «Генеалогии богов» по отношению к первобытному богу, которого он представлял прародителем других древних божеств. Затем Демогоргон появляется в «Докторе Фаусте» у К. Марло, Э. Спенсера, Дж. Мильтона, а также в «Освобожденном Прометее» П.Б. Шелли, как вечный священный символ, изгоняющий ложных богов» [18].

Мотив творения дублируется и уровне персонажей, когда Хедин создает мифоподобное существо по имени Хервинд: «*С точки зрения Богов, я совершил великий грех – творить Живое позволено только им*» [49, с. 406].

К эсхатологическим мотивам Н. Перумов также обращается, когда вводит в сюжет романа Неназываемого – Надмировую сущность, чуждую по природе материи Упорядоченного. В момент творения Творец изолировал его что бы тот не смог попасть в упорядоченную область. Однако, спустя столетия, вызванный заклинанием Ракота, Неназываемый вторгается в пределы Упорядоченного. Терзаемый ужасным голодом, он поглощает ткань Упорядоченного. Писатель создает ситуацию, согласно которой моделируемой реальности угрожает опасность гибели, что служит завязкой дальнейшего развития сюжета.

Время в романе Н. Перумова подобно мифологическому и развивается циклично, «как и сам мир, последовательно проходящий этапы гармоничного и хаотичного существования, периоды войны и мира, перетекающий один в другой, образуя модель повторяющегося бытия» [55, с. 88]. В произведении можно выделить три поколения богов: Древних богов сменили Молодые боги, который были смещены Новыми богами. Все смещения были кровавыми и жестокими в духе эпических войн.

За ходом времени в Упорядоченном следят Драконы Времени – магические существа, которые «плещутся» в водах Реке Времени. Драконы никогда не вмешиваются в дела земных миров, поскольку являются Хранителями Времени, и призваны выравнивать возмущения, возникающие в его потоке вследствие сильных магических вмешательств. Однако, иногда магические возмущения, вызванные заклинаниями, оказываются настолько сильны, что приводят к настоящим катастрофам. Так, например, заклятие огромной силы, которым Ракот отразил атаку Алчущих звезд, настолько сдвинуло пласты реальности, что: «*даже неуязвимые Драконы Времени недосчитались нескольких собратьев*» [49, с. 251]

Драконы Времени очень могущественные существа. Молодые Боги так и не сумели подчинить их, однако вместе с тем, магия Времени, позаимствованная у драконов, доступна магам, чем сумел воспользоваться Хедин. Российский писатель не прибегает к общеевропейскому мифу об убийстве дракона героем и после битвы драконы исчезли сами.

Река Времени – образное понятие, характеризующие поток времени во вселенной Н. Перумова. Этот поток движется только в одну сторону, но имеет различную скорость на разных участках пространства. Скорость течения времени в различных мирах может варьироваться. Такое объединения цикличности и линейности в романе вполне соотносится с мифическим временем, поскольку по мнению Е.М. Мелетинского «Мифическая модель времени как дихотомия «начальное время/эмпирическое время» имеет линейный характер, но эта модель постепенно дополняется другой, перерастает в другую – циклическую модель времени» [42, с. 252].

Таким образом, на архетипическом уровне роман Н. Перумова «Гибель богов» построен на использовании космогонических (призванные объяснить происхождение мира) и эсхатологических (предвещающие разрушение мира) мотивах, а также на образах скандинавской мифологии, которые берут свое начало в прецедентных текстах: «Старшей Эдде» и «Младшей Эдде». Автор органично «вплетает» мифологические мотивы и образы в ткань своего произведения, создавая свою Вселенную (неомиф). Пространство и время в романе подчинено мифологическим законам. Формы обращения к литературным источникам носят интертекстуальный характер (мифологические мотивы, персонажи, аллюзии).

3.2. Мифореставрация германо-скандинавской мифологии и инициационной схемы в романе «Гибель богов»

Мотив поединка-противостояния является сюжетной основой многих произведений жанра фэнтези, таким образом апеллируя к мифологическим бинарным оппозициям (свет - мрак, свой - чужой). Сюжет романа Н. Перумова «Гибель богов» не является исключением и построен на мифе о противостоянии Добра и Зла. В центре внимания не просто борьба между магами, а масштабное, сложное противостояние между Светом и Тьмой. Молодым богам и Совету поколения, представленного Истинными магами: Мерлином, Сигрлинн, Шендаром, Эстери, Макраном, Фелосте противодействуют Познавший Тьму маг Хедин, его ученик Хаген и позже освобожденный Владыка Тьмы Ракот.

Однако, следует отметить, что российский писатель отходит от четкого разграничения Р. Толкина сил Света и Тьмы. В Хьёргварде «тёмные силы» не отождествляются с отрицательными персонажами, а «светлые» – с положительными. После встречи с Хрофтом так Хедин объясняет изменение своих взглядов: *«... от него-то я и узнал всё то, что заставило меня повернуться спиной к Свету и заняться пристальным изучением Тьмы»* [49, с. 31] и дальше *«именно он перевернул все мои представления о Реальности, Межреальности, Богах, Демонах и прочих Магических Существах, о Светлом и Тёмном в пределах этого Мира»* [49, с. 31].

С мифом противостояния Добра и Зла тесно связан мотив «квеста» - поиска, который проявляется в целенаправленном движении к поставленной цели, достижение которой связывается с победой добра над злом. Большую популярность сюжеты с авантюрной составляющей получили в рыцарских романах, что позволило исследователям [57, с. 130] утверждать о тесной связи жанра фэнтези с рыцарской литературой.

С легендами «Артуровского цикла» связывает роман российского писателя имя главы Совета Поколения – Мерлина, сильнейшего мага в своем

поколении. Впервые имя Мерлин упоминается в «Истории бриттов. Жизнь Мерлина» Гальфрида Монмутского: *«Если существует кто-либо способный взяться за приказанное тобой, то это – прорицатель Вортегирна Мерлин. Полагаю, что во всем королевстве твоём нет никого, чей ум был бы проницательнее и прозорливее как в предсказаниях будущего, так и в придумывании хитроумных орудий»* [12, с. 107]. Перумовский Мерлин сохраняет ум, дальновидность и хитрость легендарного средневекового волшебника. Резиденцией мага в романе стал остров Авалон, мифический остров кельтской мифологии, который представлен в «Истории бриттов» *«своеобразным земным раем, «Яблочным Островом» валлийской мифологии, блаженном острове, где отдыхают и залечивают раны герои»* [12, с. 232] местом, где «скрылся» король Артур. Так, одно прецедентное имя влечет за собой другое, а антропоним актуализирует топоним.

В романе российский писатель также обращается к социальной иерархии средневековой Скандинавии и использует её деление на: ярлов, танов и бондов. Ярл – один из высших титулов в Скандинавии, тан (тэн) – дворянский титул военной знати, бонд – свободный человек, владевший своим хозяйством и не имевший отношение к знати.

В романе «Гибель богов» авантюрное начало становится двигателем сюжета, а хронотоп странствий и дороги – доминирующим. Произведение начинается с встречи одного из главных героев тана Хагена со своими людьми: *«Шестеро всадников в плотных серых плащах из грубой шерсти ехали парами вдоль берега»* [49, с. 7] и дальше: *«Лодин! Канут! Исунг! Вон за той скалой вы повернёте по тропе к бору Валле и дальше, трактом, – к мысу Ставнес <...> Грузите оружие и уходите на Хединсей. Фроди и Гудмунд! Вы проводите меня до Живых скал. Оттуда повернете к Рёдульсфёллю. Ищите Хранителей Покрывала Ялини! Предупредите их о проснувшемся Гарме. Когда исполните это – идите на запад к заливу Унавагар. Там селение. Не жалея золота, купите ладью и выходите в море.*

Вам нужно достичь Хединсея...» [49, с. 7]. Выполняя поручения своего учителя Хедина, Хаген постоянно в пути.

Однако, обращает на себя внимание тот факт, что квест в романе не одномерен: если квест Хагена связан больше с физическими перемещениями в пространстве, то поиск Хедина больше носит метафорический характер. Рассмотрим жизненные пути главных героев более подробно.

Хедин – один из поколения Истинных магов. Имя «Хедин» упоминается в «Старшей Эдде»: *«Конунга звали Хьёрвард. Было у него четыре жены. Одну звали Альвхильд, сын их звался Хедин»* [62, с. 180]. Имея острый ум и пытливую натуру, Хедин увлекся изучением Предвечной Тьмы и заклятиями с использованием темной силы, лежащие за пределами Упорядоченного и Хаоса. Однако, после подавления восстания названного брата Ракота против Молодых богов и поражения в поединке с бывшей возлюбленной Сигрлинн, Совет назначил Хедину ссылку на тысячу лет без права иметь ученика и являться в Замок всех Древних. Он был также лишен на время некоторых способностей истинного мага: *«как выжить среди вечных льдов Хверьелунда, волею справедливого Совета оставшись без власти над Огнём!»* [49, с. 14].

Можно предположить, что мотив изгнания, также как и имя, был позаимствован из прецедентного текста («Старшей Эдды»): *«За что тебя, вождь, из дому выгнали, почему ты один идешь мне навстречу?»* [62, с. 79]

Скитаясь по мирам, Хедин изучал малоизвестные богам и истинным магам области магии: постиг способы медитации, позволяющие достичь самых верхних слоев астрала, где можно видеть саму Реку Времени, шаманы болотных троллей научили его магии Медленной воды, а загадочные существа, потомки Лунного Зверя, открыли новые знания. Опальный маг много времени провел за книгами и изучил летописи эльфов и альвов. Вооруженный знаниями, Познавший Тьму смог найти способы противостояния Новым богам и вместе с Хедином, Старым Хрофтом и Ракотом при поддержке Духа Познания одержать победу над ними. После

победы, Хедин вместе с Ракотом вынуждены принять власть над Упорядоченным и стать Новыми богами и оберегать Упорядоченное от возникавших перевесов силы.

Имя ученика Хедина – Хаген также восходит к германско-скандинавскому эпосу. В «Старшей Эдде» – Хаген (Хёгни) изображается положительным персонажем: *«В чем пред тобою Сигурд повинен, что хочешь ты смелого жизни лишить?»* [62, с. 273], а в «Песни о Нибелунгах» Хаген из Тронье образ неоднозначный: наделенный мужеством и мудростью, он становится подлым убийцей Зигфрида. В романе Хедин объясняет, что Хагена он назвал так *«в честь погибшего у меня на глазах другого моего Ученика – Хагена из Тронье, приближенного королей Вормса, о чьей страшной кончине уже сложено немало песен»* [49, с. 26].

В романе Хаген родился в лачуге нищенки Свавы в местечке Йоль. Имя Свава Н. Перумов также позаимствовал из «Старшей Эдды»: *«Одного конунга звали Эйлими. У него была дочь Свава. Она была валькирией и носилась по небу и по морю»* [62., с. 184]. Поскольку ребенок еще до рождения был предназначен в ученики Истинному магу, то Хедин сделал всё возможное для его спасения. Он переместился в окрестности Йоля и заботился о ребенке. Хедин старался воспитать из Хагена не только мага, но и воина. Попутно он знакомил мальчугана с историей Упорядоченного, с его законами, рассказывал ему легенды и мифы. Маг готовил ребенка к изучению магии и к предстоящей ему нелегкой борьбе.

В дальнейшем Хаген был преданным учеником Мага: он спустился в Нифльхель и напоил Гарма маковым отваром, напал на храм Ямерта, спустился к источнику Мимира, защищал Хедесей и погиб от руки Брана. Однако, Хаген был спасен Хедином, который лишился права быть больше его Учителем.

Сравнив жизненный путь главных героев, отчетливо прослеживается цепь похожих событий: выделение из общества (ссылка Хедина и уход из Йоля у Хагена) – пограничный период (получение новых знаний и борьба) –

возвращение в новом статусе (Хедин становится Новым богом, Хаген пережив физическую смерть, лишается статуса Ученика). Такая трехчастная структура наводит на мысль о схожести сюжета романа с ритуальными моделями в целом и обрядом инициации в частности.

Согласно М. Элиаде, инициация – это «... совокупность обрядов и устных наставлений, цель которых – радикальное изменение религиозного и социального статуса посвящаемого. К концу испытаний неопит обретает совершенно другое существование, чем до посвящения: он становится другим» [74, с. 12-13]. Необходимость инициации вытекает из невозможности прямого, обыденного преодоления границ, разделяющих разные категории людей. Отсюда – основной принцип традиционной инициации – прохождение через смерть – через то место, где нет никаких границ, а главной темой – переживание посвячительной смерти. Она готовит новое бытие, чисто духовное или физическое возрождение на более высоком уровне.

В отличие от других обрядов «инициация включает в себя миф, как составную часть» [43, с. 544]. Посвящение вводит неопита одновременно и в человеческое общество, и в мир духовных ценностей. Он узнает правила поведения, производственные приемы и организацию взрослых, а также мифы и священные традиции племени, имена богов и историю их деяний и, что особенно важно, мистические отношения между племенем и Сверхъестественными Сущностями, в том виде, в котором они были в начале мира. *«Началось мое собственное Ученичество у Хрофта. <...> Он щедро делился со мной иным знанием – не заклинаниями и боевыми магическими искусствами, а правдивой историей Мира и подробными сведениями о различных Силах, действующих в нем.»* [49, с. 53] – так описывал этот период Хедин. *«Я, понятное дело, долго растолковывал Хагену учение о Магическом Огне, об изначальной Искре, что Творец вдохнул в наш Мир еще до того, как в него вступили Молодые Боги, что в каждом Маге горит частичка этого*

незримого пламени и что ей можно придать множество форм» [49, с. 60] – те знания, которые получал Хаген от своего Учителя.

В ритуале наблюдается также мифологическая интерпретация пространства, поскольку выход за пределы замкнутой территории приравнивается к смерти. Из этого следует, что «важнейшая часть сюжета, воспроизводящая ритуальную схему инициации – испытания, которым герой подвергается в царстве мёртвых или на небе» [43, с. 544]. Это утверждение Г.А. Левинтона справедливо не только для героических мифов и волшебных сказок, но и для жанра эпического фэнтези. Одним из испытаний Хагена стал спуск в Хель: *«Путь в Ближний Нифльхель. Там, под землей, логово Гарма. Слуги Нижнего Мира постоянно таскают Псу на прокорм достающиеся им тела мертвецов – трусов, предателей, клятвопреступников, коге не принимает Небо. И, не просыпаясь, Пес пожирает все это. Оказавшись там, ты должен будешь добавить макового отвара в пищу Гарма»* [49, с. 37]. Хедин спустился на Дно Миров, чтобы освободить Ракота: *«Дно Миров. Страшный край без вета, радости и жизни. Здесь ничего нет, только слои текучей, раскаленной материи, что питали и питают своим жаром горны Ярдоза»* [49, с. 333]. Испытания ритуала инициации трансформируются в квест в романе Н. Перумова. Дорога и поиск становятся метафорой познания мира и себя, а значит и духовного пути.

Как и любой традиционный религиозный обряд, инициация – это своеобразное проигрывание заново Священной Истории, т.е. воспроизведение космогонических мифов на уровне микрокосма.

Несмотря на то, что любовная коллизия не играет главную центральную роль в сюжете романа, она придает ему многомерность. Н. Перумов вводит в роман волшебницу Сигрлинн, бывшую возлюбленную Хедина. Как и в случае с Хедином и Хагеном, имя волшебнице восходит к «Старшей Эдде»: *«Конунг Хьёрвард дал обет жениться на самой красивой женщине. Он узнал, что у конунга Свафнира есть дочь, которая всех прекраснее. Звали ее Сигрлинн»* [62, с. 180]. Сигрлинн не раз помогала

Хедину и его ученику: «... твой Учитель в большой опасности. Живущие там, на небе, - она указала точенным пальцем вверх, - сильно на него разгневались. Он хочет убить их, захватить их престолы, а ты – лишь орудие, которое создает для этого. Если вы не остановитесь, она вас сметут» [49, с. 46]. Как в случае с многими героями романа, которые тесно связаны с скандинавской мифологией, автором сохраняется ключевая черта. В случае с Сигрлинн – это красота: «А она красивая, Учитель» [49, с. 48], отмечает одиннадцатилетний мальчишка.

История Ракота имеет греческие корни и содержит аллюзии на мифологему Прометея. Он отличался пытливым умом и непокорным нравом. Будучи одним из самых сильных магов своего Поколения, Ракот смог найти дорогу к Тьме истинной, став ее повелителем. Однако, обретя недоступные до того никому силы и знания, мятежный маг возжелал власти и выступил против Молодых богов. Проигравши битву, он был жестоко наказан: «Дно Миров – под Полюсом Сил, - там висит прикованный к невидимой скале зачарованными цепями развоплощенный Ракот» [49, с. 320]. «Прометей прикованный» называется одна из трагедий тетралогии Эсхилла и именно это прилагательное в сочетании с существительным «скала» использует Н. Перумов для описания наказания своего героя.

Таким образом, образы и сюжеты германско-скандинавской мифологии являются неотъемлемой составляющей романа Н. Перумова, а «Старшая Эдда», «Младшая Эдда», «Песнь о Нибелунгах» и «История бриттов. Жизнь Мерлина» Гальфрида Монмутского стали прецедентным текстами. Хронотоп дороги, мотив поиска и главные герои, которые выполняют задания указывают на корреляцию сюжета романа с архетипической схемой обряда инициации.

3.3. Персонажи фольклорно-мифологического происхождения

Пространство Хьёрварда не ограничено богами, магами и третьей силой. Оно также формируется за счёт персонажей фольклорно-мифологического происхождения. Появление мифических существ тесно связано с мифологическим мировоззрением, поскольку на заре человечества они были нужны для объяснения мироустройства. После того как мифологическое мировоззрение было вытеснено, мифологические создания стали частью культуры и сохранились в легендах и поверьях, а позднее и в литературе.

Считалось, что мифологические существа были необычными животными или гибридами, которые обладали особыми способностями или признаками. С развитием фэнтези персонажи фольклорно-мифологического происхождения стали активно использоваться в произведениях этого жанра, где народная фантазия тесно переплелась с плодом воображения писателей.

В работе мы будем придерживаться определения О.К. Кулаковой, которая под мифологическими существами понимает «существа, фигурирующие в мифах, которые характеризуются отсутствием референта в реальной действительности, принадлежностью к коллективному творчеству и обладают универсальной прецедентностью» [34, с. 112]. Универсальной прецедентностью обладают «ценностные феномены, известные широкому кругу людей разных культур и неоднократно воспроизводимые в устных и письменных текстах» [34, с. 112].

Исходя из вышесказанного, в романе Н. Перумова «Гибель богов» встречаются такие мифологические существа (прецедентные феномены) как: дракон, эльф, альв, гном, тролль, гоблин.

Ключевым мифологическим существом Упорядоченного является – дракон. Он представлен в романе в трёх ипостасях. Во-первых – это Дух Познания, Орлангур, который предстает перед обитателями Упорядоченного в виде золотого дракона: *«Дракон молчал. Вдоль увенчанной яркой короной*

головы побежали волны зеленого тумана, пробежали и исчезли, изменив облик своего повелителя. Теперь он имел торс человека, руки, лицо; вместо ног остался длинный драконий хвост, над плечами развернулись могучие крылья. Человеческие черты Орлангура не имели признаков ни мужского, ни женского пола; достоинства их были слиты воедино; мужественность черт и мощь мускулов соседствовали с густыми и длинными волосами и мягкостью лица» [49, с. 278]. Будучи Третьей Силой, Орлангур имеет огромную мощь, однако со своим братом Демогоргоном призваны поддерживать равновесие в Упорядоченном.

Вторым обликом являются Драконы Времени – призрачные магические существа, обитающие в Реке Времени. К силе Драконов Времени обращается Хедин в решающей битве с Молодыми богами: «Открылась темно-серая бездна – и на ее фоне плыли мягкие извивы сотен стремительных тел Драконов Времени. Пасти их были открыты, по ждущим добычи клыками пробегали алые отсветы» [49, с. 594]. Драконы Времени очень могущественные существа. Их основная функция – обеспечение течение Реки Времени, а когда происходят катаклизмы и время начинает меняться, Драконы Времени выравнивают разбушевавшиеся бурные потоки Реки.

Третья ипостась представлена крылатыми драконами Ракота, которые принимали активное участие в защите Хединсея: «Я видел, как огромный дракон, сложив крылья, камнем упал на одну из летучих лодок, влекомую упряжкой орлов, ударами когтистых лап превращая в обломки ее борта, а клыками и зубами терзая тела находившихся в ней существ» [49, с. 445].

Как свидетельствуют вышеприведенные отрывки в романе «Гибель богов», дракон представлен автором «в виде сочетания элементов разных животных» [43, с. 394]. Более того, универсальный прецедентный феномен поворачивается кардинальным изменениям под влиянием авторской картины мира. Рассматривая драконов как носителей положительного начала и

наделяя их мудростью, писатель представляет их в романе как «помощников» и «защитников».

В фольклоре германских народов эльфы – духи. «Представления об эльфах восходят к германо-скандинавским альвам, подобно им эльфы иногда делятся на светлых и тёмных» [44, с. 615]. Альвы упоминаются в «Старшей Эдде» как отдельный народ: «*Что там у асов? Что там у альвов? Зачем ты один в Ётунхейм прибыл?*» [62, с. 153]. Уже в «Младшей Эдде» упоминается деление альвов: «*Немало там великоленных обиталищ. Есть среди них одно – Альвхейм. Там обитают существа, называемые светлыми альвами. Темные альвы живут в земле, у них иной облик и совсем иная природа. Светлые альвы обликом своим прекраснее солнца, а темные – чернее смолы*» [46, с. 18].

В Упорядоченном живут две расы: эльфы и альвы. Вслед за Р. Толкином Н. Перумов называет эльфов – Перворожденными: «*А Перворожденные – на то и Перворожденные, чтобы шагнуть за окоем мира и видеть, и слышать куда больше того, что открыто людям. Эльфийские твердыни в Восточном Хьёрварде держатся во многом благодаря поддержке Дальних Сил. Молодые Боги эльфов, по-моему, просто побаиваются – ведь это Дети самого Творца!*» [49, с. 169]. Писатель сохраняет внешнюю привлекательность эльфов: достаточно высокие, стройные с изящными чертами лица: «*Их предводителя я нашел очень скоро: высокий эльф в богатом вооружении стоял на носу самого стройного и изящного корабля в середине боевых порядков флота. Он поднял голову в лазоревом шлеме с открытым забралом; огромные миндалевидные глаза небесно-голубого цвета глянули мне прямо в душу...*» [49, с. 501].

В романе альвы – это разумная раса, созданная величайшими чародеями, и сам автор в примечании настаивает на разграничении альвов и эльфов: «Альвов и эльфов часто считали одним и тем же народом. Глубокое заблуждение!» [49, с. 10].

Альвы создали собственное государство Альвланд и занялись магией и разными ремеслами: *«Альвы – великие искусники; они уступают лишь гномам в умении работать по металлу и строить подземные чертоги; а вот дворцы у альвов получаются не в пример лучше»* [49, с. 89]. Унаследовав от эльфов огромные знания, они вели хроники. Именно к альвам отвел Хедин подросток Хагена, чтобы дать ему всестороннее образование. Годы, проведенные в Альвланде, остались для Хагена лучшими годами юности. Непревзойденные мечники Альвланда учили его мастерству боя. У летописей альвов Хедин почерпнул ценные сведения: *«... я, например, по одному только сохранившемуся лишь в альвийских хрониках рассказу о странном вторжении Заморских Южан в Восточный Хьёрвард отыскал магическую Дверь в Нижние Миры...»* [49, с. 89].

Гномы в фольклоре народов Европы – «маленькие антропоморфные существа, обитающие под землей, в горах, в лесу» [43, с. 307] и наделенные сверхъестественной силой. Гномы являются искусными ремесленниками и «могут выковать волшебные кольца и мечи» [43, с. 307]. Прототипами гномов стали дворги, упоминаемые в «Старшей Эдде»: *«Тогда сели боги/ на троны могущества/ И совещаться стали священные/: кто должен племя/ карликов сделать/ из Бримира/ крови И кости Блаина»* [62, с. 9]. Бримир – Имир, первый великан в германско-скандинавской мифологии, из тела которого был создан мир. Таким образом подчеркивается принадлежность карликов к древним родам. В русских переводах «Старшей Эдды» дворгов называют «карликами».

В «Песне о Нибелунгах» Зигфрид обращается за помощью к карлику Альбриху и сражается мечом, выкованным подземными мастерами. В древнегерманском эпосе появляется мотив клада, который не поделили нибелунги и который охранял карлик Альбрих: *«Она (Кримхильда – В.Ш.) за этим кладом, который в недрах гор/ Могучий карлик Альбрих стерег с давнишних пор,/ Послала восемь тысяч бургунов удалых./ Вели с собою Гизельхер, а также Гернот их»*. [50, с. 131].

В романе Н. Перумова подчеркивается древнее происхождение гномов: *«Туманные предания и намеки, ког-где передаваемые среди гномов – самой древней и мудрой расы Смертных, которые я (Хедин) собирал долго и жадно, разом обрели плоть»* [50, с. 53]. Они представлены двумя видами: лесные (древесные) и горные гномы, которые различны по характеру. Лесные гномы – честные и искренние, отличаются легкомысленным и непостоянным характером. Они живут в лесу, прокладывают дорожки в Северном лесу и торгуют бревнами. Мастера Кольчужной горы (горные гномы) – наиболее знаменитые оружейники Хьёрварда. Они изготовили первый меч Хагена и оружие для его дружины. Гномы Хьёрварда – искусные строители, их творения не так красивы, как строения альвов, но прочны и продуманны. Дружинник Хагена, Фроди, так иллюстрирует различия между гномами: *«Разумеется, он (Фроди) не питал никакого почтения к шkodливым древесным гномам, не в пример их дальним горным сородичам, великим искусникам и мастерам»* [49, с. 10].

Гномы не воинственная раса, однако, сохраняя верность Хрофту, они учувствуют в штурме храма Ямерта. *«Гномы – странная раса, они с равной странностью и созидают, и разрушают. Но их грозный хирд – несокрушенный боевой строй – уже давным-давно не видели на поверхности, с людьми они жили мирно, целиком уйдя в работу. Однако в сердцах их навечно возжжен мрачный огонь, Жар Творящий и Пожсирающий, и оттого гномы всегда с таким желанием куют мечи и вообще любую военную справу»* [49, с. 55]. Писатель использует слово «хирд» – боевая дружина в Скандинавии эпохи викингов, для обозначения монолитного боевого порядка гномов. В данном отрывке обращает на себя явная оппозиция: «созидание» - «разрушение».

Образ тролля также позаимствован из скандинавской мифологии. В «Старшей Эдде» и «Младшей Эдде» дублируется сюжет о Фенрире – чудовищном волке, который проглотит солнце. Боги связали Фенрира, но когда он вырвется, начнется гибель богов: *«Сидела старуха/ в Железном*

Лесу/ и породила там/ Фенрира род;/ из этого рода/ станет один/ мерзостный тролль/ похитителем солнца./ Будет он грызть/ трупы людей,/ кровью зальет/ жилище богов;/ солнце померкнет/ в летнюю пору,/ бури взъярятся/ – довольно ль вам этого?» [62, с. 19], [46, с. 13]. В фольклоре тролли – «уродливы, обладают огромной силой, но глупы» [44, с. 528].

В романе Н. Перумова, тролли – разумная раса Упорядоченного. Они ведут преимущественно ночной образ жизни и потому относятся к Ночному народу. И хотя тролли в романе не отличаются особым умом, они повелевают магией Медленной Воды: *«В большинстве своем тролли не могут похвастаться умом; но и среди них есть древние роды, ревностно хранящие секреты кое-какой необычной магии, хотя и почти никогда не прибегающие к ней. Эта магия странна и загадочна, как загадочно и само возникновение диковинного и угрюмого пламени троллей»* [49, с. 175]. История рода троллей в романе обрастает новыми подробностями. Поскольку после Второго восстания Ракота, троллей, как и другой Ночной народ притесняли, они вынуждены были прятаться в горы и болота: *«Издавна тролли совершенствовались в искусстве обнаруживать слежку за собой и сбивать погони со следа»* [49, с. 176].

В западном фольклоре, гоблин «странствующий дух, обычно озорный, но часто злобный» [81]. Словарь указывает, что слово гоблин произошло от греческого слова «kobalos», что означает «плут, негодяй, бродяга». От этого корня происходит и слово кобольд – «домовой в германской низшей мифологии» [42, с. 288]. Поворотным пунктом в восприятии гоблинов стала публикация трилогии «Властелин колец» Р. Толкина, что привело к рассмотрению их как отдельной расы гуманоидных существ.

В романе «Гибель богов» гоблины, как и тролли, относятся к Ночному народу и также подвергаются гонениям со стороны Молодых Богов и их последователей: *«Нас осталось мало, мы прячемся по темным недоступным местам, наша жизнь лишена смысла... Мы хотим вновь обрести его»* [49, с. 92]. Гоблины и их предводитель Орк представлен бесстрашным племенем,

борющимся за свое место на земле: *«Вожак гоблинов не боялся ничего: ни эльфов, ни Магов, ни Богов, ни людей, он хотел лишь одного – спасти свое племя от полного истребления»* [49, с. 433].

В Хьёрварде живут также и кобольды, живут под землей, в пещерах и занимаются разработкой подземных руд и добычей драгоценных камней. Они владели рунной магией металла: *«созданные когда-то в противовес гномам, кобольды доставали из тайников бережно хранимое заветное оружие с рунами Темной Магии Металла»* [34, с. 179].

Следует также подчеркнуть, что в романе есть также мифоподобные существа, которые «не имеют референтов в реальной действительности, являются продуктом индивидуального творчества» [34, с. 112]. Создание мифоподобных существ является проявлением неомифологического сознания. В романе «Гибель богов» можно выделить такие мифоподобные существа как: муравей Мерлина и Хервинд.

Муравей Мерлина – это гигантский чёрно-серый муравей с очень мощными челюстями и крепким панцирем. Муравьи – любимое оружие Мерлина и были использованы при защите Авалона от войска Хагена: *«Из зарослей перед Хагеном высунулась черная голова муравья – правда, муравей этот был ростом с доброго волка»* [49, с. 311].

Хервинд – магическое создание, похожее на мелкого зверька, созданное Хедином для проникновения в мир источника Мимира: *«Зверек, созданный мною из Света и Тьмы, подбежал и легко ткнулся носом в ладонь. <...> Ты заслужил собственное имя; ты перестанешь быть игрушкой Магом и станешь самим собой. <...> Отныне и присно, нарекаю тебя Хервиндом, что значит – «всепроникающий». И сотворил заклинание»* [49, с. 421].

Отдельного внимания заслуживают раса Ночные всадницы, которая является смесью коллективной фантазии и авторского воображения. Ночные всадницы – это природные колдуньи, которые используют свое искусство в ремесле наемных убийц: *«Испокон веку Ночные Всадницы были сами по себе,*

они занимались своей недоброй волей, и Законы Древних, <...> строжайше запрещали обучать это племя магическим секретам» [49, с. 245].

В Ночных всадницах просматривается образ ведьмы, о чём пишет в романе автор: «*Ночная Всадница оглянулась, и воин Хагена содрогнулся, встретив ее безумный взгляд. Ведьма с удвоенной силой атаковала своих противников ...*» [49, с. 73]. Следовательно, Ночных Всадниц с ведьмами роднит волшебство. Однако, ведьмы – «колдуньи, в низшей мифологии и народных поверьях, вступившей в союз с дьяволом (или другой нечистой силой) ради обретения сверхъестественных способностей» [43, с. 226], а раса Ночные Всадницы появились вследствие недосмотра Хрофта, который объясняет их появление следующим образом: «*Кое-кто из людей набрался колдовства у великанов, у настоящих, первородных великанов, не нынешним чета, - и пошло. Не успели обернуться – нате вам: Ночные Всадницы!..*» [49, с. 162].

Таким образом, обратившись к персонажам германо-скандинавской мифологии и фольклора, Ник Перумов в своем романе «Гибель богов» их творчески трансформирует. В произведении следует выделить мифологические и мифоподобные персонажи. Мифологические персонажи представлены драконами, эльфами, альвами, гномами, корни которых уходят в прецедентные тексты. Автор также активно использует германский фольклор. Отсутствие подробной информации о троллях, гоблинах и кобольдах позволило ему наполнить образы новым содержанием. В свою очередь мифоподобные существа является проявлением неомифологического сознания и представлены образами муравья Мерлина и Хервинда.

ВЫВОДЫ

С конца шестидесятых годов XX века понятие интертекстуальности плотно вошло в современную гуманитарную мысль и закрепились в ее практике. Оказавшись предметом теоретических рефлексий, термин «интертекстуальность» существенно расширил свои границы, что привело к необходимости выделения более широкого и узкого контекста, а также литературоведческого и лингвистического подходов.

Понятия «интертекст» и «интертекстуальность» тесно связаны друг с другом. Функциональные возможности интертекста поистине неисчерпаемы – как неисчерпаемо и разнообразие форм, в которых обнаруживает себя действие интертекста. Однако, если интертекст – это присутствие одного текста (текстов) в другом, то интертекстуальность – это явления, отношения, которые возникают на основании интертекста. Интертекст, составными компонентами которого являются прецедентный текст и новый текст, выступают в качестве основных единиц анализа.

Теория интертекстуальности связана с проблематикой прецедентности, поскольку в обоих случаях речь идет о явлениях, которые находятся за пределами данного текста. В процессе взаимодействия текстов рождаются новые дополнительные смыслы, формируются и укрепляются интертекстуальные связи, вводится в новый текст более широкий литературно-художественный контекст.

Поскольку теория интертекстуальности до конца не разработана и современные исследователи выделяют большое разнообразие форм и функций включения «чужого голоса», то в современной филологии существует значительное количество классификаций интертекстуальных взаимодействий (Ж. Женетта, Т.Х. Торопа, Н.А. Фатеевой, С.В. Ионовой, Л.П. Прохоровой).

Миф сопровождает литературу на протяжении всего ее развития и проявляется на все ее уровнях. Однако только в литературе конца XX века -

начала XXI его влияние становится тотальным и проявляется не только в частых обращениях к мифологическим сюжетам и образам, но и построении художественных произведений в соответствии с мифологической логикой. Писатели разрабатывают собственную оригинальную мифологию (вторичный мир), основанную на общих законах мифологического мышления.

Создавая произведение в жанре фэнтези, автор формирует новый мир и новую мифологию, краеугольным камнем которых становится архаический миф. В свою очередь важнейший элемент произведения – человек рассматривается, как микрокосм в системе макрокосма. Герои фэнтези живут мифом и в мифе, руководствуются его законами во взаимодействии друг с другом и со всем природным миром.

Фэнтези – гетерогенный жанр современной массовой литературы, в котором тесно переплелись миф, героический эпос и авантюрный рыцарский роман. В современном литературоведении наблюдается преобладания более узкого трактования термина «фэнтези», который воспринимается как жанр литературы, характерной особенностью которого является наличие магических или сверхъестественных элементов, как неотъемлемой части сюжета. Исследователи связывают фэнтези с мифом и фольклором и настаивают на том, что, хотя, магия и сверхъестественное находится вне реального мира, воспринимаются героями и читателями как реальность.

И хотя подражание западноевропейским образцам лежало у истоков русского фэнтези, оно породило много самобытных произведений, сформировав тем самым своеобразный «канон». Характерными чертами отечественного фэнтези стали: склонность к философствованию, многомирье, преобладание приключенческой составляющей, уникальность главного героя, статичность персонажей, усиление комического элемента и написание циклов произведений.

Русское фэнтези отличается видовым разнообразием, что повлекло за собой большое количество классификаций, число которых постоянно

увеличивается. Наиболее полная типология жанра представлена Е.А. Афанасьевой, которая предлагает развернутую классификацию, которая учитывает сюжетно-тематическую плоскость, национальную специфику, время, в котором происходит действие, аксиологические ценности, мировоззренческое начало и адресата.

Роман Н. Перумова «Гибель богов» (1995) стал первым романом, в котором автор начинает создание собственной фантастической гипервселенной Упорядоченное и становится связующим звеном между первой подражательной трилогией «Кольцо Тьмы» и последующей «Летописями Хьёрварда». Исследуемый роман относится к поджанру эпическое фэнтези, которое остается одним из наиболее популярных направлений, которое характеризуется возвышенным стилем повествования, философичностью и драматичность сюжета.

Основываясь на космогонической модели и мифореставрации скандинавских мифов, Н. Перумов создает вселенную Упорядоченное, в которой сохраняется трехчастная структура пространства: небо, земля и подземный мир.

Прецедентными текстами романа российского автора стали: «Старшая Эдда» и «Младшая Эдда», «Песнь о Нибелунгах» и «История бриттов. Жизнь Мерлина», которые стали источниками прецедентных имен выраженных антропонимами: Мимир, Старый Хроф, топонимами: Гнипахеллир (пещера пса Гарма), Редульсфьёлль (местность на севере Хьёрварда), Хединсей (остров Хедина), остров Брандей (цитадель магов Хаоса), Рогхейм (степная область кочевников-коневожов).

В своем произведении Н. Перумов обращается к эсхатологическому мотиву – гибели богов и всего мира, предсказанные провидицей – вельвой в «Старшей Эдде» и повторяемый потом в «Младшей Эдде» (Рагнарёк). В свою очередь пророчество вельвы послужило названием и самому роману.

Оппозиция противостояния Древние боги – Молодые Боги, Молодые Боги – Новые Боги уравнивается Столпами Третьей Силы – Орлангуром

и Демогоргоном, что вместе с цикличностью событий указывает на мифологическую модель построения романа. Художественная концепция времени в романе «Гибель богов» проявляет характерные особенности, присущие мифопоэтической модели мира, – принцип цикличности времени, что предполагает регулярный возврат к семантической точке «начала времен», то есть акту космогенеза.

Сравнительный анализ жизненного пути главных героев: Хедина и Хагена позволил увидеть параллели и цепь похожих событий: выделение из общества (ссылка Хедина и уход из Йоля у Хагена) – пограничный период (получение новых знаний и борьба) – возвращение в новом статусе (Хедин становится Новым богом, Хаген пережив физическую смерть, лишается статуса Ученика). Такая трехчастная структура характерна для обряда инициации, который является своеобразным проигрыванием заново Священной Истории, т.е. воспроизведение космогонических мифов на уровне микрокосма. Однако, испытания ритуала инициации трансформируются в квест в романе Н. Перумова. Дорога и поиск становятся метафорой познания мира и себя, а значит и духовного пути.

Пространство Хьёрварда формируется также за счёт персонажей фольклорно-мифологического происхождения. В произведении были выделены мифологические и мифоподобные персонажи. Мифологические персонажи представлены драконами, эльфами, альвами, гномами, корни которых уходят в прецедентные тексты. Являясь в большинстве своем универсальными прецедентными феноменами, персонажи фольклорно-мифологического происхождения выступают подтверждением влияния текстового пространства на формирование жанра фэнтези, а следовательно, являются свидетельством его интертекстуальной природы.

Автор также активно использует германский фольклор. Отсутствие подробной информации о троллях, гоблинах и кобольдах позволило ему наполнить образы новым содержанием. В свою очередь мифоподобные

существа является проявлением неомифологического сознания и представлены образами муравья Мерлина и Хервинда.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абашева М.П. Жанр фэнтези на российской почве. Метаморфозы жанра в современной литературе: сб. науч. тр. / отв ред. Соколова Е.В. Москва : ИНИОН РАН, 2014. С. 57-74.
2. Алейник Г.Б., Попова Т.Г. Интертекстуальные связи испанского научно-технического текста. *Вестник РУДН. Серия русский и иностранные языки и методика их преподавания*. Москва, 2003. №1. С. 98-106.
3. Алексеев С., Батшев М. Фэнтези – развитие жанра в России. Книжное дело. Москва, 1997. №1. С. 82–86.
4. Алексеев С. Гомеры нового времени. *Если*. 2006. № 9. С. 281-286.
5. Афанасьева Е. Жанр фэнтези: проблема классификации. *Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема)*: сб. материалов Международной научной конференции 29–31 марта 2007. Самара : Раритет, 2009. С. 86–93.
6. Багаева Д.В., Гудков Д.Б., Захаренко И.В., Красных В.В. Прецедентное имя и прецедентное высказывание как символы прецедентных феноменов. *Язык, сознание, коммуникация*: сб. статей. Москва : Филология, 1997. Вып. 1. С. 82-103.
7. Баранова Т.М. Индивидуальное образное сравнение как средство изображения вторичного мира в романах Т. Пратчетта серии «Плоский мир» и проблема его перевода с английского на русский язык. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2021. Т. 14. № 2. С. 498-505.
8. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
9. Батурин Д. А. Виртуально-неомифологическая сущность фэнтези : дисс. ... канд. филос. наук : 09.00.01 / Тюменский государственный университет. Тюмень, 2015. 150 с.

10. Батури́н Д.А. Виртуальная реальность фэнтэзийного неомифа. *Вестник Челябинский государственной академии культуры и искусств*. 2014 № 2 (38). С. 66 - 69.
11. Галанина Е.В., Д.А. Батури́н Фэнтэзи как неомифологическая реальность. *Вестник Челябинского государственного университета*. Челябинск, 2016. № 3 (385). С. 41-45.
12. Гальфрид Монмутский. История бриттов; Жизнь Мерлина / отв. ред. А.Д. Михайлов. Москва : Наука, 1984. 286 с.
13. Гопман В.Л. Фэнтэзи. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. Москва : Интелвак, 2003. Стб. 1161-1164
14. Гумилев Н. Поэмы начала. URL : <https://gumilev.ru/verses/140/> (дата обращения: 22.11.2021).
15. Гусарова А.Д. Жанр фэнтэзи в русской литературе 90-х гг. двадцатого века : проблемы поэтики: автореф. дисс. ...канд. филол. наук : 10.01.01. Петрозаводск, 2009. 20 с.
16. Гуцол С.Ю. Психологія міфотворення в сучасній культурі : дис. ... д-ра психол. наук : 19.00.05 / Інститут психології ім. Г. С. Костюка НАПН України. Київ, 2015. 541 с.
17. Демидова Е. О. Фэнтэзи как жанрово-тематический канон массовой литературы в России. *Yearbook of Eastern European Studies*. Астрахань, 2016. № 6. С. 189-203.
18. Демогоргон. *Современный словарь-справочник: античный мир* / сост. М.И. Умнов. Москва : Олимп, АСТ, 2000. С. 95.
19. Добровольская О. Фэнтэзи и фольклор. *Литература*. 1996. № 43. С. 11-13.
20. Ешкилев В.Л. Фэнтэзі. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* / голова ред. А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 592.

21. Жанысбекова Э.Т. Мифологические образы и мотивы в современной казахстанской прозе : дис. ... докр. филос. (PhD) : 6D020500 – Филология / Казахский национальный педагогический университет имени Абая. Алматы, 2018. 154 с.
22. Женетт Ж. Палимпсесты. Литература во второй степени. Москва : Наука, 1989. 372 с.
23. Иванова Ю.А. Категория мифологического времени в современном романе-мифе (на примере романа Джеймса Джойса «Улисс») : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2002. 188 с.
24. Ионова С.В. Аппроксимация содержания вторичных текстов. Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2006. 380 с.
25. История религии в 2 т. Москва : Издательство Юрайт, 2020. Том 1. Книга 2. Религии Древнего мира. Народностно-национальные религии / И. Н. Яблоков [и др.]; ответственный редактор И. Н. Яблоков. 276 с.
26. Калениченко О.Н. К проблеме социально-культурной деятельности отечественных писателей, работающих в жанре фэнтези. *Вестник БГТУ* им. В. Г. Шухова. 2014. №5. С. 235-237.
27. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. Москва : Наука, 1987. 363 с.
28. Ковтун Е.Н. «Истинная реальность» fantasy. *Вестник МГУ*. Сер. 9. Филология. 1998. № 3. С.106-115.
29. Королев К.М. Поиски национальной идентичности в советской и постсоветской массовой культуре. Москва : Издательские решения, 2018. 620 с.
30. Кристева Ю. Семиотика: исследования по семанализу / пер. с фр. Э. А. Орловой. Москва : Академический Проект, 2013. 285 с.
31. Кудрина Н.А. Интертекстуальность и прецедентность: к вопросу о разграничении понятий. *Вестник ТГУ*. Томск, 2005. №4. С. 5–11.

32. Кузьмина М.Ю. Фэнтези : к вопросу о «жанровой сущности». *Вестник Ульяновского гос. пед. ун-та*. Ульяновск, 2006. Вып.2. С. 93-97.
33. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Екатеринбург : Изд-во урал. ун-та, Омск : Изд-во Омск. гос. ун-та, 1999. 268 с.
34. Кулакова О.К. Интертекстуальность в аспекте жанрообразования : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Иркутский государственный лингвистический университет. Иркутск, 2011. 242 с.
35. Лебедев И.В. Жанровая поэтика в русском фэнтези конца 20 – начала 21 веков : автореф. дисс. ... к. филол. наук : 10.01.01 / Московский городской педагогический университет. Москва, 2016. 162 с.
36. Лебедев И. В. Проблема жанровой классификации фэнтези как вида приключенческой литературы. *Знание. Понимание. Умение*. 2015. № 3. С. 362-368.
37. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. Москва : Интелвак, 2003. 1596 стб.
38. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 2. 624 с.
39. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. Москва : Мысль, 1991. 527 с.
40. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. Москва : Изд-во РГГУ, 2001. 168 с.
41. Минералова И.Г., Москаленко С.В. Терминологический ресурс «фэнтези» и «fantasy» в исторической перспективе: внутренняя форма слова. *Наука и школа*. Москва, 2021. №2. С.34-43.
42. Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. Москва : Советская энциклопедия, 1990. 709 с.
43. Мифы народов мира : энциклопедия : в двух томах / гл. ред. С. А. Токарев. Москва : Сов. энциклопедия, 1982. Т. 1: К - Я. 791 с.

44. Мифы народов мира : энциклопедия : в двух томах / гл. ред. С. А. Токарев. Москва : Сов. энциклопедия, 1980. Т. 2: А - К. 671 с.
45. Мкртчян Т.Ю. Особенности жанра фэнтези. *Современные научные исследования и инновации*. 2016. № 2. URL : <http://web.snauka.ru/issues/2016/02/64388> (дата обращения: 22.11.2021).
46. Младшая Эдда / подг. О.А. Смирницкой, М.И. Стеблин-Каминского. Санкт-Петербург : Наука, 2006. 139 с.
47. Невский Б. Жанры. Русское фэнтези. *Мир фантастики и фэнтези*. 2004. № 11. URL : <http://www.mirf.ru/Articles/art342.htm> (дата обращения: 22.11.2021).
48. Невский Б. Старая сказка на новый лад. Мифологическая фантастика. *Мир фантастики и фэнтези*. 2007. № 1. URL : <http://old.mirf.ru/Articles/art1708.htm> (дата обращения: 22.11.2021).
49. Перумов Н. Гибель Богов : роман. Москва : ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. 608 с.
50. Песнь о Нибелунгах / подгот. В. Г. Адмони и др. Санкт-Петербург : Наука, 2004. 342 с.
51. Полякова О.Л., Казакова И.Б. Литературный миф нового времени: опыт структурирования у И.В. Гёте и Дж. Китса. *Знание. Понимание. Умение*. Москва : МосГУ, 2012. № 2. С. 185–190.
52. Прохорова Л.П. Интертекстуальность в жанре литературной сказки (на материале английских литературных сказок) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Иркутск, 2003. 18 с.
53. Пупонин Д. В., Половинкина Т. В. Типология жанра фэнтези в современной русской литературе. *Избранные вопросы современной науки*. Москва : Перо, 2016. Часть 20. С. 166-192.
54. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва : Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.
55. Романов В.А., Осьмухина О. Ю. «Роман альтернативной мифологии» в контексте современного отечественного фэнтези (на материале

- «Боргильдовой битвы» Ника Перумова). *Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина*. Санкт-Петербург, 2014. № 2. том 1. С. 67-75.
56. Романов В.А. Поэтика современного отечественного фэнтези (на материале романов Ника Перумова). *Вестник Нижегородского университета имени Н.И. Лобачевского*. Нижний Новгород, 2013. № 1. С. 250 -252.
57. Романов В.А. Трансформация авантюрного сюжета в структуре современного фэнтези (на материале творчества Ника Перумова). *Пушкинские чтения*. Санкт-Петербург, 2012. XVII. С.130 -133.
58. Словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты / ред. В. П. Руднев. Москва : Аграф, 1999. 381 с.
59. Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. Санкт-Петербург : СПбГУ, 1995. 193 с.
60. Солодуб Ю.П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема. *Филологические науки*. Москва, 2000. № 2. С. 51–57.
61. Строева К. Тупики и выходы. *НЛО*. 2005. № 71. URL : <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71/str28.html> (дата обращения: 23.11.2021).
62. Старшая Эдда: древнеисландские песни о богах и героях. [пер. А. И. Корсуна ; ред., вступ. ст. и коммент. М. И. Стеблин-Каменского]. Санкт-Петербург : Наука, 2015. 259 с.
63. Телегин С.М. Философия мифа: Введение в метод мифореставрации: О Ф. М.Достоевском и Н.С.Лескове. Москва : Община, 1994. 140 с.
64. Тороп П. Х. Проблема интертекста. Текст в тексте : Труды по знаковым системам. Тарту : Издательство Тартуского университета, 1981. С. 33-44.
65. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. Москва : КомКнига, 2007. 282 с.

66. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. *Известия РАН. Серия литературы и языка*. 1997. Том 56. №5. С. 12-21.
67. Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. *Известия РАН. Серия литературы и языка*. Москва : Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 1998. Том 57. №5. С. 25-38.
68. Фэнтези. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. А.П. Горкина. Москва : Росмэн, 2006. 584 с. URL : <http://niv.ru/doc/dictionary/literature-and-language/fc/slovar-212-2.htm#zag-1306>(дата обращения: 23.11.2021).
69. Фэнтези. *Словарь литературоведческих терминов* / С. П. Белокурова. Санкт-Петербург : Паритет, 2006. 314 с.
70. Хоруженко Т.И. Диалог с Западом: трансформация европейских персонажей в русском фэнтези. *Филологический класс*. 2015. №2 (40). С. 82-85.
71. Хоруженко Т. И. Русское фэнтези: на пути к метажанру : автореф. дисс. ... к. филол. наук : 10.01.01 Екатеринбург, 2015. 25 с.
72. Чепур Е.А. Русская фэнтези : к проблеме типологии характеров. *Проблемы истории, филологии, культуры*. Магнитогорск, 2008. № 19. С. 336-341.
73. Черкесова П.С. Мифологические мотивы в современном русском фэнтези-романе. *Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук*. Челябинск, 2015. № 5-1. С. 301–303.
74. Элиаде М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения / пер. с фр. Г.А. Гельфанд. Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 1999. 356 с.
75. Ямпольский М. Б. Память Тиресия : интертекстуальность и кинематограф. Москва : Инфра-М, 1993. 408 с.

76. Baldick C. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford : Oxford University Press, 2001. 281 p.
77. Fantasy. Literary Devices. URL : <https://literarydevices.com/fantasy/> (дата обращения: 23.11.2021).
78. Fantasy. Literary Terms. URL : <https://literaryterms.net/fantasy/>(дата обращения: 23.11.2021).
79. Fantasy. Britannica. URL : <https://www.britannica.com/art/fantasy-narrative-genre/> (дата обращения: 23.11.2021).
80. Genette G. Palimpsestes. La littérature au second degree. Paris : Editions du Seuil, 1982. 472 p.
81. Goblin. Britannica. URL : <https://www.britannica.com/art/goblin/>(дата обращения: 23.11.2021).

**Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Шелудько Вікторія Олексіївна, студентка магістратури, форми навчання *денної*, факультету *філологічного спеціальності 035 "Філологія" спеціалізації 035.034 "Слов'янські мови та літератури (переклад включно), перша – російська"* освітньої програми *"Російська мова і зарубіжна література. Друга мова"*, адреса електронної пошти viktoriasheludko98@gmail.com

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Фольклорно-міфологічний інтертекст роману Ніка Перумова "Загибель богів" (цикл "Літопис Хьєрварда")» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою інтернет-системи а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата _____ Підпис _____ ПІБ (студент) Шелудько В.О.

Дата _____ Підпис _____ ПІБ (науковий керівник) Муравін О.В.