

ИННА КОНСТАНТИНОВНА ПОЛУЯХТОВА

доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет имени Н. И. Лобачевского (Нижний Новгород, Российская Федерация)  
*kafzl@yandex.ru*

ВЕРОНИКА МАКСИМОВНА ДЕМЕНЮК

магистрант кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет имени Н. И. Лобачевского (Нижний Новгород, Российская Федерация)  
*demenyuk.veronika@mail.ru*

## РЕЦЕПЦИЯ СКАЗКИ О РУМПЕЛЬШТИЛЬЦХЕНЕ В РОМАНЕ Л. БАРРОНА «ИНИЦИАЦИЯ»

Рассматриваются особенности интерпретации сказки о Румпельштильцхене в романе Лэрда Баррона «Инициация» с точки зрения деконструкции жанра волшебной сказки. Роман анализируется с точки зрения жанрового своеобразия: разрушается важное для сказки превосходство пространства над временемем, поскольку описываются события трех четко обозначенных временных промежутков (стародавние времена, 1958 год, 1980 год), а время как бесконечный цикл становится центрирующим идейно-философским компонентом текста романа. Автором сознательно разрушается пространственная оппозиция «свой – чужой», свойственная сказке, и вводится категория ужасного как центральный элемент повествования. Также рассматривается связь американского прозаика Л. Баррона с предшествующей национальной традицией, проводится сравнительный анализ текста с творчеством Г. Лавкрафта и А. Бирса. Подобно своим предшественникам, Л. Баррон во многом работает с мифологическими образами, воздействующими на подсознание читателя, чем предлагает своеобразное решение парадокса болезненного искусства. Делается вывод о том, что, опираясь на творчество указанных авторов, Л. Баррон разрабатывает собственную авторскую концепцию бытия, в котором человек оказывается ограничен своим субъективным восприятием и не способен пребыть к смыслу бытия.

Ключевые слова: рецепция, волшебная сказка, Лэрд Баррон, Румпельштильцхен, «Инициация», парадокс болезненного искусства

Литература фэнтези за последние десятилетия стала одним из центральных явлений современной массовой культуры, активно развиваясь и порождая множество разнообразных поджанровых образований. В этой связи особую популярность получают писатели, работающие с категорией фантастического, мистического и, в том числе, ужасного как художественно-эстетической единицей. Это связано с мироощущением эпохи: мир, в котором мы живем, осмыслияется как нечеловеческий мир, странный и непонятный, чуждый человеку и безразличный к нему, мир извне. Ужас является «не-философской попыткой философски помыслить мир-без-нас», то, что остается «после» человеческого [7: 16]. Среди авторов, использующих в своих произведениях категорию ужасного как центральный элемент поэтики, стоит и исследуемый нами американский прозаик Лэрд Баррон (Laird Barron), первым крупным романом которого является «Инициация» (The Croning, 2012). Сюжетной основой повествования становится известная фольклорная сказка («Румпельштильцхен»), известный в рамках сборника сказок братьев Гrimm) – многие современные авторы чувствуют генетическое родство фэнтези с мифом и фольклорной сказкой и пытаются обыграть это в своих произведениях [4]. Произведение Баррона особенно интересно тем, что «Румпельштильцхен» у него лишается своей сказочной составляющей и становится в авторском сознании способом философского осмыслиения бытия.

Структурно роман делится на несколько частей, первой из которых является авторская интерпретация «Румпельштильцхена». С первых страниц Баррон разрушает саму атмосферу сказочности, заявляя принципиальную реалистичность и детальность повествования:

У популярной версии старинной сказки о дочери Мельника и Карлике, который помог ей спрятать из соломы золото, счастливый конец. Чего не скажешь о реальных событиях, которые легли в основу легенды (Баррон: 5)<sup>1</sup>.

Кроме того, автор наделяет реальными деталями достаточно схематичный мир народной

сказки. Главным героем первой части становится не дочь Мельника, заключившая договор с карликом Румпельштильцхеном, но ее брат и одновременно ее любовник. Несмотря на весьма условное указание на время действия (стародавние времена), читатель явно визуализирует происходящее в контексте Средневековья. В последующих частях, выстроенных не по хронологическому принципу, и вовсе будет точное указание на время действия – 1958 год, 1980 год и «наше время», соотносимое примерно с 2010 годом (это можно вычислить исходя из возраста героев). Указание на время также является важным элементом, разрушающим сказочную природу текста. Как мы знаем, время сказки принципиально неопределено и воплощено только в линейной последовательности действий героя.

Нужно отметить, что Баррон воспроизводит содержание сказки частично, следуя ее оригинальному сюжету только до определенного момента: дочь Мельника заключает договор с карликом, по которому она должна угадать его имя, и просит брата помочь ей его выполнить. Странствуя по следам загадочного маленького человека, сын Мельника обнаруживает странное поселение на торфяниках, жители которого поклоняются загадочному древнему культу Старого Червя. Герой встречает здесь местного Торговца, который приходит в ужас от их знакомства: за много лет до этого момента тот самый карлик предсказывает ему встречу с сыном Мельника и просит передать ему:

Знание имени не спасет ни его, ни его сестру, потому что время – это извивающееся, голодное кольцо, ползущее червем сквозь реальность. Оно съедает все (Баррон: 40, 43).

После этого читателю сообщается, что сын Мельника загадочным образом пропал, а события переносятся в 1958 год.

Получается, что с самого начала время становится не просто важным элементом структурно-композиционного строя произведения, что полностью не соответствует сказочному оригиналу, но и идеально-философским стержнем, объединяющим все другие уровни. Во-первых, идея времени выражается формально – в разделении частей романа в соответствии с тем или иным времененным промежутком из жизни героев. Во-вторых, эта же идея заключается в принципе преемственности поколений: если изначально главным героем текста был сын Мельника, то в дальнейшем его вытесняет его потомок Дон Миллер (буквальный перевод фамилии – мельник (с англ. *miller*)). В-третьих, образным ядром романа станет уророс – символ времени как непрекращающегося цикла жизни и смерти: именно он будет изображен на священных книгах описываемого в романе древнего культа Старого Червя, существующего, по представлениям его почитателей, вне времени и пространства.

Как можно заметить, Баррон здесь обнажает архаическое представление о времени как о непрекращающемся цикле рождения и умирания, широко представленное в мифе. Миф – «фундаментальный опыт человека, который способен актуализироваться в любую эпоху» [9: 6]. Миф является неотъемлемой частью современной культуры, в частности массовой [12], а использование мифологической образности, авторское мифологизирование – одно из ведущих направлений современного литературного процесса, на что обращают внимание многие исследователи-литературоведы [2], [5], [10], [11]. Баррон в данном романе не просто использует мифологическую структуру времени, но дополняет ее в соответствии со своими задачами: он придает цикличности времени пессимистическую окраску, нехарактерную для мифологического мышления: здесь если время представляет собой круг, то только для человеческого вида, поскольку время существует только в его представлениях. Исходя из этого, человек замкнут в этом круговороте времени и обречен вечно возвращаться в один и тот же момент своего существования, в одну и ту же стадию. Подобное мироощущение в целом было свойственно эпохе рубежа XIX–XX веков, что находило соответствующее выражение в литературе, в том числе американской новеллистике, на традицию которой безусловно опирался сам Баррон. В данном ключе необходимо рассмотреть влияние творчества Амброза Бирса (Ambrose Bierce) на автора. Несмотря на то что Бирс не оставил после себя теоретических трудов, представляющих его художественную концепцию, она прочитывается в его произведениях достаточно четко, и проблеме времени и существования человека во времени он уделяет колоссальное внимание. Первое его художественное открытие заключалось не просто в постулировании нелинейности времени, а в его абсурдной алогичности, которая оказывается недоступна человеку. Большинство его текстов построены по принципу ретроспективного повествования, прием, который у Бирса также акцентирует внимание на неправильности хода времени, его безразличии к человеку. Более того, иногда в его рассказах появляется условно «сквозь»временное бытие («Тайна долины Макарджера»), когда человек оказывается в какой-то момент способен чувствовать его движение, способен видеть прошлое или, наоборот, будущее («Диагноз смерти», «Житель Каркозы»). Однако, опять же, пессимизм заключается в том, что изменить что-то он не властен, а проникновение в саму материю времени случайно и хаотично. Так же последовательно Бирс разрабатывал и тему преемственности поколений («Глаза пантеры», «Чикамога»), но важно отметить, что он связывал ее не с теорией наследственности, к которой обращались предшествующие ему натуралисты, а перемещал

акцент на идею циклического, обреченного возращения человека в эту реальность в виде своих потомков. Образ круга, вращения – чрезвычайно важный в его творчестве, поскольку он становится видимым воплощением замыкающейся на самой себе смерти («Без вести пропавший», «Один из близнецовых»). Творчество Бирса в последние годы все активнее популяризируется в массовой культуре, поэтому неудивительно, что многие современные авторы, в том числе и исследуемый нами, работают на базе его творческой концепции. Но нужно отметить, что Баррон работает с новеллистикой Бирса и на конкретно-образном уровне. Так, например, совершенно очевидно в «Инициацию» переходит, трансформируясь, ужасающий образ человека-червя из рассказа Бирса «Чикамога», где от лица маленького глухого ребенка описывается отступление раненных и искалеченных в бою военных:

Это были люди. Они ползли. Они ползли на руках, волоча за собою ноги. Они ползли на коленях, а руки их пальцами висели вдоль тела... Чудилось, будто сама земля шевелится, медленно сползая к ручью... Они все ползли и ползли вперед, эти изувеченные, истекающие кровью люди (Бирс: 47)<sup>2</sup>.

Поскольку очень большой пласт прозы Бирса связан с проблематикой войны, нужно понимать, что в данном контексте этот образ предстает глубоко трагическим и ужасным в своей реалистичности. Баррон же превращает этот образ в хтонического представителя потустороннего мира:

Несметное множество детей вошло в дверь комнаты, выползло из-за портьер и выкарабкалось через решетки в полу. Вблизи оказалось, что это не дети: от них исходил нездоровий влажный блеск, как от существ, живущих под землей, а в их неуклюзых движениях таилось что-то зловещее. Они напоминали личинки червей с недоразвитыми конечностями и личиками (Баррон: 419).

Баррон тщательно прорабатывает структуру не-человеческого в своем романе: почитатели культа, которые по сути представляют из себя больных и калек, наделяются здесь хтоническими чертами, присущими их объекту почитания. Обобщая, можно сказать, что образ, присутствующий у Бирса как частная метафора мясорубки войны, превращается у Баррона в полновесный элемент мифологической картины мира. Мифологизм в случае «Инициации» является определяющим для понимания текста. Но здесь также нужно понимать, что это не мифологизм, свойственный первобытному человеку. Одной из ключевых функций архаического мифа является гносеологическая, что означает необходимость осмыслиения и описания мироустройства вокруг человека, определения его места во всей этой системе (например, об этом пишет Б. Л. Борисов [1]). Уже в искусстве рубежа XIX–XX веков все настойчивее звучат идеи, свидетельствующие о кризисе антропоцентризма как такового [3]. Человек принципиально не способен понять мир

вокруг, потому что он мыслит его только в **своих** категориях, в то время как мир этим не исчерпывается. Соответственно, миф переходит в иную стадию своего существования, и здесь, конечно, важнейшей фигурой становится Г. Ф. Лавкрафт (Howard Phillips Lovecraft), влияние которого на творчество Баррона безусловно и подтверждается самим автором.

Многими последователями и подражателями Лавкрафт воспринимается как безумный гений, чье воспаленное сознание породило таких демонических существ, как Азатот, Ктулху, Дагон и др. Однако эти существа не являются демоническими по своей сути. Лавкрафт привносит в культуру и искусство такое понятие, как «космологический ужас», и на него постоянно в своих интервью ссылается сам Баррон.

Космологический ужас – это осознание неспособности человеческого разума связать воедино все, что этот мир в себя включает (Лавкрафт: 101)<sup>3</sup>.

От этого человек ощущает себя в универсуме лишь временным обитателем. Первостепенным для современных авторов в Лавкрафте становится не то, что он попытался представить новую мифологическую картину мира, но что через миф и ужасное он реализует в своем творчестве сложную философскую концепцию мира-в-себе – иного, не-человеческого мира, непознаваемого, не состоящего с ним ни в каких отношениях. В нем не существует категорий времени и пространства (они субъективны, оттого присущи только человеческому сознанию). Мир-в-себе принципиально отличен от человеческого и неравноположен ему, в осознании этого и есть величайшая трагедия человеческого бытия. Так, в конце романа Баррон предоставляет заинтригованному читателю финал сказки о Румпельштильхене:

Сквозь время и пространство, вопреки неустойчивости реальности, Дон наконец-то безошибочно опознал его, как опознавал всегда (Баррон: 420).

Герой романа Дон Мельник сливается со своим сказочным предком, так же как узнает в зловещем карлике из древней сказки близкого друга своей семьи в настоящем – бесконечный круг бытия не замыкается, а лишь реализует себя в каждой конкретной точке на пути своего безостановочного движения, и за счет этого герои существуют одновременно в двух локусах, в двух временах и вместе с этим – вне времени вообще. То есть, если архаическое представление о времени как о круге подразумевает именно цикл, непрекращающийся переход из одной стадии в другую, то в данном случае мы говорим о круге как о замкнутой цепи равноположенных звеньев, то есть переход из одной стадии в другую формален, когда по сути мы остаемся в пределах одной точки. Таким образом, разрушается, конечно, и понятие сказочного пространства, представленного преимущественно движением

героя из своего, домашнего, мира в мир иной, враждебный ему. Следуя логике Лавкрафта, Баррон отмечает инаковость мира как такового – он чужероден человеку изначально, он весь холоден и безразличен к нему, поэтому понятие о «своем – чужом» в романе полностью разрушается. Но тогда логично задаться вопросом, зачем было использовать в качестве исходной точки более чем известную сказку? Если присмотреться к тексту «Румпельштильцхена» (сохранившемуся в варианте братьев Гримм), можно обнаружить, что он существенно отличается от типологически родственных ему других волшебных сказок: многими исследователями было отмечено, что части достаточно жесткой структуры здесь смешаются, функции персонажей асимилируются. Более того, в ее семантической основе кроме понятия инициации, по мнению В. Я. Проппа, свойственного любой волшебной сказке [6], оказывается и архаическое представление о сакральности имени, заключающееся в том, что происходит неразличение предмета и слова, его обозначающего, соответственно эти явления находятся в неразрывной взаимосвязи, а значит, через имя магическое воздействие на человека оказать столь же легко, как через любую другую часть его тела (этому посвящена целая глава известной работы Дж. Фрэзера «Золотая ветвь. Исследование магии и религии» [8]). Обладание именем карлика, владеющего магическим знанием, делает дочь Мельника по сказке его властителем и его разрушителем. Именно поэтому в оригинальной концовке Румпельштильцхен не просто исчезает (по некоторым версиям, проваливается сквозь пол или землю), а разрывает себя на две половины, самоуничтожается. Здесь же стоит сказать, что само его магическое умение – пряжа золота – также является очень древним семантическим слоем сказки, поскольку оно говорит о его обладателе как о пришельце из потустороннего мира, мира мертвых. Золото в архаическом представлении соотносится с инициацией, со смертью, поскольку добывается из земли, которая одновременно является и прародительницей, и могилой всему живому (об этом пишет в своей работе «Исторические корни волшебной сказки» В. Я. Пропп

[6]). Нужно сразу же оговориться, что в мифологическом сознании смерть является синонимом инициации, другой форме существования и не наделяется положительной или отрицательной коннотацией, она существует равноположенно с жизнью и является ее естественным продолжением, а значит, и герой Румпельштильцхен не соотносится с какой-то одной категорией добра или зла. То есть данный контекст не позволяет говорить о «Румпельштильцхене» как о сказке более поздней, подвергшейся «шлифовке» христианской этики: сам карлик не является злым духом, он скорее **внеморален**, как и все герои архаических мифов, а его мотивация остается непонятной современному человеку, мыслящему в категориях морального и аморального. Получается, что изначально текст сказки настолько открытый и мифологически глубокий, что он сам подталкивает своего читателя к интерпретации. Поэтому Баррон ломает в своем романе горизонт ожиданий: читатель ждет однозначного торжества хороших сил над плохими или наоборот, в то время как это принципиально невозможно. Румпельштильцхен Баррона оказывается близок своему сказочно архаичному предку – это персонификация чего-то не-человеческого, иного порядка и свойства, что человек в силу особенности и определенной ограниченности своего восприятия просто не способен понять и даже погасить.

Таким образом, продолжая традиции американской новеллистики XX века и развивая идею мифологизма в новом, философском ключе, Баррон приближает нас к разгадке парадокса болезненного искусства (вопрос о том, почему человека, несмотря на первичную реакцию отторжения, привлекает произведение искусства, воздействующее на него через негативные эмоции – страх, печаль). В «Инициации» Баррон создает сложнейшую метатекстуальную систему – оперируя, казалось бы, известными художественными единицами, он подталкивает читателя по-новому ее осмыслять вне текста. Получается, что, выстраивая авторскую мифологическую картину мира, он заставляет каждого при прочтении удостовериться в единстве и постоянстве процесса мифомышления в современном мире.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- Баррон Л. Инициация. М.: АСТ, 2017. 446 с. В тексте в круглых скобках указана фамилия и через двоеточие страницы.
- Бирс А. Заколоченное окно. Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1989. 272 с. В тексте в круглых скобках указана фамилия и через двоеточие страницы.
- Лавкрафт Г. Ф. Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука, 2014. 880 с. В тексте в круглых скобках указана фамилия и через двоеточие страницы.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Борисов Б. Л. Технология рекламы и PR: Учебное пособие для вузов. М.: Фаир-Пресс, 2001. 624 с.
- Ефимова Н. И. Миф и сказка в «тексте» компьютерной игры // Национальные коды в европейской литературе XIX–XX веков: Коллективная монография. Н. Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2016. С. 645–651.
- Кадыров А. М. Культурология. Мировая и отечественная культура: Учеб. пособие. Уфа: УГАТУ, 2011. 532 с.
- Королькова Я. В. О соотношении литературной сказки и фэнтези // Вестник ТПГУ. 2010. № 8 (98). С. 142–144.

5. Н а у м ч и к О. С. Принципы мифологизации в романе Нила Геймана «Американские боги» // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2016. № 7-1 (160). С. 105–108.
6. П р о п п В. Я. Исторические корни волшебной сказки [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://lib.ru/CULTURE/PROPP/skazki.txt\\_with-big-pictures.html#I](http://lib.ru/CULTURE/PROPP/skazki.txt_with-big-pictures.html#I) (дата обращения 22.11. 2018).
7. Т а к е р Ю. В пыли этой планеты. Ужас философии. Т. 1. Пермь: Гиле Пресс, 2017. 240 с.
8. Ф р э з е р Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М.: Академический проект, 2017. 799 с.
9. Ш а р ы п и н а Т. А. Античность в литературной и философской мысли Германии первой половины XX века. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1998. 134 с.
10. Ш а р ы п и н а Т. А. Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX–XX вв.: Материалы спецкурса. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1995. 114 с.
11. Ш а р ы п и н а Т. А. Рецепция античного мифа в романе Ю. Брезана «Крабат, или преображение мира» // Литературные связи и традиции в творчестве писателей Западной Европы и Америки XIX–XX вв.: Межвуз. сб. Горький, 1990. С. 67–77.
12. Э л и а д е М. Аспекты мифа. М.: Инвест-ППП, 1996. 240 с.

Poluyakhtova I. K., Lobachevsky State University (Nizhni Novgorod, Russian Federation)  
Demenyuk V. M., Lobachevsky State University (Nizhni Novgorod, Russian Federation)

### THE RECEPTION OF THE *RUMPELSTILTSKIN* FOLK TALE IN THE NOVEL *THE CRONING* BY LAIRD BARRON

The article discusses Laird Barron's novel *The Croning* as an example of deconstruction of the folk tale about Rumpelstiltskin. It analyzes the genre of the novel: Barron breaks the domination of space above time, which is inherent for the original folk tale; moreover, he makes the representation of time as an endless circle the central image of the novel. The author also ruins the archetypal “familiar – stranger” opposition and makes the category of horror the semantic center of the narration. The article also discusses the connection between the novel and the legacy of H. P. Lovecraft and Ambrose Bierce. Just like his forerunners, Laird Barron uses mythological images to directly affect the subconsciousness of the readers and therefore offers a specific solution for the paradox of painful art. Leaning on the works of H. P. Lovecraft and Ambrose Bierce, Barron creates his own conception of human being, where a subjective perspective limits a person, and that is why he or she is unable to understand the real meaning of things and life.

Key words: reception, folk tale, Laird Barron, *The Croning*, *Rumpelstiltskin*, paradox of painful art

#### REFERENCES

1. Б о р и с о в Б. Л. Technology of advertising and PR: Textbook for universities. Moscow, 2001. 624 p. (In Russ.)
2. Е ф и м о в а Н. И. Myth and tale in the “text” of a computer game. *Natsional'nye kody v evropeyskoy literature XIX–XX vekov*. N. Novgorod, 2016. P. 645–651. (In Russ.)
3. К а д ў р о в А. М. Culturology. World and native culture: Textbook. Ufa, 2011. 532 p. (In Russ.)
4. К о р о л ' к о в а Я. В. Relationship between literary tales and fantasy. *Vestnik TPGU*. 2010. No 8 (98). P. 142–144. (In Russ.)
5. Н а у м ч и к О. С. Principles of mythologization in Neil Gaiman's novel *American Gods*. *Proceedings of Petrozavodsk State University*. 2016. No 7-1 (160). P. 105–108. (In Russ.)
6. П р о п п В. Я. The historical roots of the fairy tale. Available at: [http://lib.ru/CULTURE/PROPP/skazki.txt\\_with-big-pictures.html#I](http://lib.ru/CULTURE/PROPP/skazki.txt_with-big-pictures.html#I) (accessed at 22.11.2018). (In Russ.)
7. Т а к е р Е. In the dust of this planet. Horror of philosophy. Vol. I. Perm, 2017. 240 p. (In Russ.)
8. Ф р а з е р Дж. The golden bough: a study in magic and religion. Moscow, 2017. 799 p. (In Russ.)
9. Ш а р ы п и н а Т. А. Antiquity in the literary and philosophical thought of Germany in the first half of the twentieth century. N. Novgorod, 1998. 134 p. (In Russ.)
10. Ш а р ы п и н а Т. А. Problems of mythologization in foreign literature of the XIX and the XX centuries: Study materials for the special course. N. Novgorod, 1995. 114 p. (In Russ.)
11. Ш а р ы п и н а Т. А. The reception of the ancient myth in Jurij Brézan's novel *Krabat or the Transfiguration of the World*. *Literaturnye svyazi i traditsii v tvorchestve pisateley Zapadnoy Evropy i Ameriki XIX–XX vv.: Mezhvuzovskiy sbornik*. Gorkij, 1990. P. 67–77. (In Russ.)
12. Э л и а д е М. Aspects of a myth. Moscow, 1996. 240 p. (In Russ.)

Поступила в редакцию 20.11.2018