

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БАЛТИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. И. КАНТА»**

На правах рукописи



БЕЛЕЙ Мария Александровна

**ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЦИКЛОВ
ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ РОМАНОВ БЕРНАРА ВЕРБЕРА
«ОБ АНГЕЛАХ» И «О БОГАХ»**

10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(западноевропейская и американская)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор педагогических наук,
профессор И.Ю. Иеронова

Калининград

2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. Типология постмодернистского романа и место прозы Б. Вербера в литературном процессе Франции конца XX начала XXI вв.....	12
1.1. Теория, история и современное состояние постмодернизма.....	12
1.2. Французский постмодернистский роман и его жанровая эволюция.....	20
1.3. Место творчества Б. Вербера в жанровой эволюции постмодернистского романа.....	26
1.4. Трансформация и синтез жанровых моделей романа в постмодернистской прозе Вербера	34
1.4.1. Роман-путешествие.....	41
1.4.2. Роман воспитания.....	44
1.4.3. Научно-фантастический роман.....	48
1.4.4. От романа-утопии к роману-антиутопии.....	52
1.4.5. Жанровый синтез в творчестве Б. Вербера: феномен «витроромана».....	58
Выводы	63
ГЛАВА 2. Принципы поэтики романов Б. Вербера в контексте религиозной и научной картины мира.....	66
2.1. Мифопоэтика и неомифологизм в постмодернистском романе	66
2.2. Политеизм антропософской мифопоэтической картины мира в постмодернистской прозе Вербера	74
2.3. Своеобразие интердискурсивности в постмодернистском романе: синтез элементов научного и псевдонаучного дискурса.....	79
2.4. Вставные конструкции в поэтике постмодернистской прозы.....	90
2.5. Постмодернистская специфика организации хронотопа в романах Вербера	94

2.6. Креативная роль читателя в жанрообразующей авторской стратегии.....	106
Выводы.....	110
ГЛАВА 3. Жанровый полиморфизм и рекомпозиция в циклах романов Б. Вербера «Об ангелах» и «О богах»	113
3.1. Пространство смерти и поэтика сна в контексте постмодернистской трансформации жанра романа-путешествия в творчестве Вербера	113
3. 2. Бестиарий как аллегорическая жанровая модель романа-утопии и антиутопии в неомифологической поэтике романной прозы Вербера.....	128
3.3. Мифопоэтика чисел и геометрических фигур в контексте жанровых особенностей романа воспитания в прозе Вербера.....	140
3.4. Инновационные черты жанра научно-фантастического романа в творчестве Вербера.....	157
Выводы.....	166
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	169
БИБЛИОГРАФИЯ.....	174

ВВЕДЕНИЕ

Каждая эпоха имеет свой индивидуальный язык и стиль коммуникации, который сформирован доминирующими экспликативными системами. Вторая половина XX и начало XXI века характеризуется как *эпоха постмодернизма*, проявившаяся в качестве основного направления философии, литературы, искусства и науки.

Процессы глобализации, развития информационных технологий определили вектор тяготения искусства, культуры, науки и литературы к кросс- и мультикультурности и, как следствие, — к полидискурсивности. Растущая потребность в новых формах эстетического осмысления нового времени повлекла за собой поиск путей преодоления сложившихся (в том числе и этнических) стереотипов художественного мышления. Отказ от «концепций, притязающих на универсальный охват и толкование реальности как целостного феномена, подчиненного определенным законам» [Зверев 2005: 334], ощущение разнородности, принципиальной «невыстроенности» мира, открывающего бесчисленные вариации возможностей его интерпретации, ни одна из которых не может претендовать на окончательность суждения, гетерогенность языков и концепций стимулировали появление широкого направления под названием *постмодернизм* в литературе, искусстве и науке. Постмодернизм с присущим ему жанровым синкретизмом, фрагментарностью структуры текста, мягкой и невоинственной тактикой деконструкции, рекомпозиции и переосмысления опыта прошлых эпох распространился по всему миру. Отечественный теоретик постмодернизма И. П. Ильин утверждает, что «увлеченность идеями постмодернизма стерла грани между философией, наукой, эстетикой и литературой. Изощренная стратегия языковых игр, многообразие этнокультурных кодов, релятивность истины, эклектичность, пастишизация, цитатность, аллегоричность и символизм выражения, ризоматичность, интертекстуальность и использование элементов различных традиционных и жанровых форм характеризуют появление постмодернистских литературных произведений» [Ильин

1998: 10]. В качестве философской категории постмодернизм получил распространение с появлением теоретических трудов Ж. Дерриды, Ж. Батая и в еще большей степени – книги Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерна» [Bataille 1972, Derrida 1993, Lyotard 1979].

Потребность современного литературоведения в изучении жанрового своеобразия постмодернистского романа привела к повышению заинтересованности в исследовании проблемы места постмодернистского романа в современной литературе различных стран, в том числе в литературе Франции. Феномен постмодернизма во французской литературе нашел свое отражение в трудах зарубежных исследователей Р. Барта, Ж. Бодрийара, Р. Грийе, И. Хасана, Ж.Ф. Лиотара, Ж. Дерриды, Ч. Пирса, М. Фуко, У. Эко, а также отечественных филологов И. П. Ильина, Н. Б. Маньковской, И. С. Скоропановой, М. Эпштейна¹. Наиболее известные представители постмодернистской прозы (А. Робб -Грийе, Н. Саррот, М. Симон) определили своеобразие этого феномена во французской литературе XX века. На рубеже XX –XXI веков современная проза пополнилась новыми именами, такими, как Фредерик Бегбедер, Жан Жене, Мари Даррьёсек, Амели Нотомб. Среди современных французских писателей-постмодернистов видное место принадлежит Бернару Верберу. Его произведения пока не получили системного изучения, что определяет растущий интерес отечественных учёных к творчеству этого писателя. Среди отечественных филологических исследований, посвященных творчеству Б. Вербера, можно назвать кандидатские диссертации лингвопоэтологической направленности А. В. Агеевой «Иноязычная лексика французского происхождения в русском языке новейшего периода» [Агеева 2008], А. В. Глазковой «Шрифтовое варьирование как инструмент продуцирования наррации в романе Бернара Вербера "Les fourmis"» [Глазкова 2013], О. В. Курских «Языковые средства выражения категории "точка зрения" в современном французском нарративном тексте» [Курских 2013], А. И. Томиловой «Теоретические и прикладные

¹ Библиографические данные работ перечисленных авторов см. в списке литературы.

аспекты явления межъязыковой псевдоэквивалентности: на материале французского и русского языков» [Томилова 2011].

Несомненный интерес для изучения поэтики прозы Б. Вербера представляет ряд литературоведческих публикаций, в том числе статей Е. Э. Васильевой, Н.В. Русиновой [Васильева, Русинова 2015], О. С. Семенец [Семенец 2014], Ю. В. Бутко [Бутко 2019], В. М. Кулькиной [Кулькина 2014], О. А. Мелинчук [Мелинчук 2013], Г. А. Сорокиной [Сорокина 2010].

Вместе с тем, несмотря на мировую известность Б. Вербера как писателя, его творчество не нашло широкого отклика у зарубежных исследователей. Примечательными с точки зрения литературоведческого анализа романного творчества Б. Вербера являются статьи Матана Шеломи «Муравьи и люди, которые их любят: Трилогия «Муравьи» Бернара Вербера («Ants and the Humans Who Love Them: Bernard Werber's Les Fourmis Trilogy») [Shelomy 2013] и Нила Александера, посвящённая исследованию романа «Отец наших отцов» [Alexander 2010].

С точки зрения изучения бестиария в произведениях Б. Вербера несомненный интерес представляет статья Люси Десблэш «Бестиарий современного французского романа» («Bestiaire du roman contemporain d'expression française») [Desblache 2002].

Особого внимания заслуживает кандидатская диссертация Оксаны Муштафиной «Влияние литературы на реальную жизнь» (L'influence de la littérature sur la vie réelle), написанная на французском языке и защищённая в Париже в 2010 году [Mustafina 2010].

Вместе с тем в перечисленных выше работах не были изучены важные для характеристики поэтики прозы Б. Вербера проблемы жанровой деконструкции и рекомпозиции, являющиеся знаковыми как для постмодернистской литературы, в целом, так и для творчества Б. Вербера, в частности.

Таким образом, **актуальность** диссертационного исследования, посвящённого жанровому своеобразию постмодернистского романного творчества, обусловлена культурологической, теоретической и практической значимостью

самого феномена постмодернизма, а также недостаточной разработанностью проблем жанра и поэтики романов французского писателя Б. Вербера.

Объектом диссертационного исследования являются жанровые особенности постмодернистских романов из циклов «Об ангелах» и «О богах» Б. Вербера, в которые вошли романы «Танатонавты», «Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов», «Энциклопедия относительного и абсолютного знания», а **предметом** выступает изучение художественных механизмов жанровой деконструкции во французском постмодернистском романе на примере творчества современного французского писателя Б. Вербера.

Теоретической и методологической базой исследования послужили работы зарубежных и отечественных теоретиков постмодернизма Ф. Арьеса, Р. Барта, Ж. Батая, Ж. Бодрийара, П. Брюнеля, Дж. Ваттимо, А. Робб-Грийе, Ж. Делёза, Ж. Дерриды, Ф. Джеймсона, Ч. Дженкса, Ж. Дюрана, Ж. Женетта, Ю. Кристевой, Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Липовецки, Р. Паннвица, Р. Рорти, Л. Саржана, М. Фуко, И. Хассана, У. Эко, Б. В. Аверина, С. С. Аверинцева, Н. Г. Бабенко, Н. Г. Владимировой, Н. В. Гладилина, Д. В. Затонского, И. П. Ильина, Н. В. Киреевой, Н. Б. Маньковской, Г. П. Павленко, И. М. Поповой, Д. В. Руднева, О. М. Фрейденберг, Л. Е. Хворовой, М. Эпштейна, труды по дискурсу Н. Д. Арутюновой, Р. Лахманн, филологические труды А. Ф. Лосева, Ю. М. Лотмана, а также работы по литературоведению, поэтике и лингвостилистике М. М. Бахтина, В. В. Виноградова, Т. Н. Марковой, И. С. Скоропановой, А. Н. Таганова.

Целью исследования является установление особенностей жанрового своеобразия прозы Б. Вербера, рассматриваемой в типологическом контексте французского постмодернистского романа.

Достижение указанной цели предполагает решение следующих **задач**:

- раскрыть проблему деконструкции жанра в постмодернистском романе;
- выявить особенности трансформации традиционных жанров романа (романа-путешествия, романа воспитания, романа-утопии и романа-

антиутопии) и определить их место в полижанровой палитре постмодернистской прозы;

- определить жанровую специфику постмодернистского «витроромана»;
- проанализировать жанрообразующие типологические и индивидуально-авторские приемы создания постмодернистского романа, в том числе художественные механизмы неомифологизации действительности, переосмысление традиционных религиозных концепций, внедрение элементов псевдонаучной интердискурсивности, фрагментарность и роль вставных текстов и эпизодов;

- выявить особенности постмодернистского хронотопа, проанализировать поэтику сна и пространство смерти в постмодернизме в связи с актуализацией жанра романа-путешествия в произведениях Б. Вербера «Танатонавты», «Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов»;

- рассмотреть бестиарную семиотику неомифологизма в качестве жанроопределяющей основы романа-утопии и антиутопии;

- выявить символическую особенность контента чисел и геометрических фигур;

- проследить инновационные особенности жанра научно-фантастического романа в творчестве Б. Вербера.

Методы исследования. Диссертация опирается на фундаментальные отечественные и зарубежные исследования в области лингвистики и поэтики текста, а также теории языка, истории литературы и литературной критики, семиотики, культурологии, психологии, философии. Междисциплинарный подход к анализу французского постмодернистского романа обусловил применение в диссертационной работе методологического инструментария вышеуказанных гуманитарных наук, а также методов культурно-исторического, лингвопоэтологического, герменевтического, компаративного, контекстуального и когнитивно-дискурсивного анализа, что позволило рассмотреть творчество Б. Вербера с точки зрения жанровой деконструкции, рекомпозиции и конструирования нового жанра постмодернистской литературы – «витроромана».

Материалом исследования послужили оригинальные тексты романов Б. Вербера «Танатонавты», «Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов», «Энциклопедия относительного и абсолютного знания» в объеме 2554 страниц, а также интервью Б. Вербера.

Научная новизна диссертационного исследования состоит в том, что в нем впервые системно изучена жанровая природа романного творчества Бернара Вербера, раскрыта его взаимосвязь с философско-эстетической теорией постмодернизма, произведен анализ полиморфной жанровой структуры романов Вербера в единстве традиционных разновидностей романного жанра (роман-путешествие, роман воспитания, роман-утопия, роман-антиутопия, научно-фантастический роман) и в образовании «витроромана» как синтетического жанрового феномена.

Теоретическая значимость диссертационной работы заключается в том, что ее материалы и выводы вносят вклад в систематизацию представлений о деконструкции литературных жанров в постмодернизме с точки зрения жанрового полиморфизма, а также характеристики «витроромана» как синтетического жанрового явления и анализа его характерных особенностей. Также вносится определенный вклад в систематизацию жанрообразующих авторских приемов создания постмодернистского романа.

Практическая ценность диссертационной работы состоит в возможности использования полученных результатов исследования в вузовских курсах по теории литературы, истории зарубежной литературы, философии языка, филологического анализа художественного текста.

Полученные в результате исследования данные позволяют сформулировать следующие положения, выносимые на защиту:

1. Жанровая сущность романного творчества Б. Вербера определяется общими типологическими свойствами постмодернистского романа, среди которых основную роль играют пастишизация, установка на интертекстуальность и гипертекстуальность, ризоматическая организация текста.

2. Жанровая специфика анализируемых романских циклов связана с особенностями их полиморфной структуры, в которой определяющую роль играют жанровые модели романа-путешествия, романа воспитания, романа-утопии, романа-антиутопии и научно-фантастического романа.

3. Жанровое новаторство творчества Вербера и его установка на эксперимент связаны с попыткой синтеза, т.е. с попыткой создать из «осколков» традиционных жанров единое целое. Продуктом данного синтеза является феномен «витроромана», сочетающий естественнонаучную метафорику (искусственность, внеприродность нового жизнепорождения) и интермедийальные коннотации (связь романов Вербера с изобразительным искусством, «витражная» организация текста).

4. Поэтика постмодернистских «витророманов» Б. Вербера определяется экспериментами с хронотопом, систематическим использованием вставных структур, а также монтажно-коллажной спецификой, дающей возможность сопряжения религиозно-мифологической и научной картины мира.

5. Художественное своеобразие постмодернистских «витророманов» Б. Вербера определяется установкой на инновационность, обуславливающую структурную трансформацию традиционных моделей романного жанра.

6. Постмодернистские «витророманы» Б. Вербера направлены на развитие креативности и рефлексивности читательского сознания, стимулируя стремление читателя не только к самостоятельному поиску информации, но и к ее самостоятельной интерпретации.

Апробация работы. Основные положения диссертации и результаты исследования обсуждались на заседаниях кафедры лингвистики и лингводидактики Института социально-гуманитарных технологий и коммуникации БФУ им. И. Канта, а также на региональных и международных конференциях: ежегодных научных студенческих конференциях БФУ им. И. Канта (Калининград, 2012 – 2015), XXI международной научно-практической конференции «Модернизация научных исследований» (Горловка, 2012), международной научно-практической конференции «Наука, образование, бизнес: проблемы, пер-

спективы, интеграция» (Москва, 2013), международной научной конференции «Современные проблемы и пути их решения в науке, транспорте, производстве и образовании» (Одесса, 2013), международной научной конференции «Творчество Даниэля Кельмана в ракурсе междисциплинарности» (Калининград, 2014), научной конференции с международным участием «НОМО LO-QUEENS: логика-язык-культура» (Калининград, 2019), международной научной конференции «Process Management and Scientific Developments» (Бирмингем, Великобритания, 2020). Результаты исследования отражены в коллективной монографии «Художественное слово в пространстве культуры: интермедальность в контексте исследований зарубежной литературы» (Иваново, 2017) и в 11 статьях, 3 из которых опубликованы в рецензируемых научных журналах, включенных в перечень ВАК РФ.

ГЛАВА I. ТИПОЛОГИЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО РОМАНА И МЕСТО ПРОЗЫ Б. ВЕРБЕРА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ ФРАНЦИИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

1.1. Теория, история и современное состояние постмодернизма

Постмодернизм зарождался в эпоху идеологического и эстетического плюрализма на почве неприятия традиции, а вместе с ней и преемственности, ставшими весьма узнаваемыми приметами послевоенного мирового культурного ландшафта конца 50-х годов XX века. Н. Б. Кириллова в связи с этим отмечает закономерно возникшее отрицание универсальных норм, утверждение адогматичной относительности взглядов на искусство [Кириллова 1999: 4]. В отличие от прежних мировоззренческих систем постмодернистское мышление настолько адетерминистично, антииерархично, плюралистично, что оно отказывает искусству в возможности выразить абсолютную истину.

Как показывают теоретические исследования И. П. Ильина, постмодернистскому мировоззрению свойственна «эпистемологическая неуверенность», «представление о мире как о хаосе, порожденном кризисом ранее существовавших ценностей» [Ильин 1998: 12]. Возникает специфическая форма мировоззрения, отрицающая все системы ценностей и приоритетов. Способом выражения подобного мировоззрения может быть десакрализация, релятивизм адетерминизм, ироничность трактовок, пародирование, пастиш.

В контексте вышесказанного важным представляется мнение видного отечественного филолога и историка культуры С.С. Аверинцева о вторичности постмодернистской литературы. «Мы, – указывает ученый, – живем в эпоху, когда все слова уже сказаны, поэтому каждое слово, даже каждая буква в постмодернистской культуре – это цитата» [Аверинцев 2001: 192]. Следствием этого является отсутствие в ней структурированной модели мира и четких морально-этических принципов и оценок. Интерес постмодернистов, как справедливо отмечает Н. С. Гребенникова, сосредоточен на «хаотичном, разорван-

ном сознании личности, которое «наиболее адекватно отражает процесс ассоциативно-рефлекторного восприятия мира» [Гребенникова 1999: 46]. Данная художественная практика стремится к поиску универсального художественного языка; в литературных направлениях и жанрах можно заметить центробежное сближение и гибридизацию. Совокупность поэтологических приемов и средств, свойственных разнообразным течениям в литературе, их сращение и полиморфизм представляют собой базис постмодернизма как основного культурного и эстетического феномена, знакового для второй половины XX века и начала XXI века.

Принято считать, что номинация постмодерн вошла в научный оборот в 1917 году [Pannwitz 1987: 24]. В период Первой мировой войны немецкий исследователь Р. Паннвиц в своем труде «Кризис европейской цивилизации» впервые использовал термины *постмодерн* и *постмодерный* для описания современного человека, занимающего, по его мнению, «промежуточное положение между декадентом и варваром» [Там же]. Терминологический оттенок лексема *постмодерн* приобрела в работе А. Тойнби «Изучение истории», где этот феномен был определен в качестве современного этапа развития западноевропейской культуры, существенный признак которой – «переход к политике, учитывающей современное явление глобализации» [Тойнби 2001: 12].

Онтологический статус термин получил в конце 1970-х годов в трудах французского философа-постструктуралиста и теоретика литературы Ж.-Ф. Лиотара, который перенес дискуссию о постмодерне в русло философии. В концепции Ж.-Ф. Лиотара постмодернизм предстает в виде определенного типа умозрения, чувствования. В труде «Состояние постмодерна» (1979 г.) он характеризует постмодернизм как «*состояние* культуры после изменений мировоззренческих парадигм, которые повлияли на развитие науки, литературы и искусства» [Лиотар 1998: 87]. По мнению исследователя, «любое общепризнанное мнение или научную доктрину следует рассматривать как потенциальную опасность, поскольку, принимая их на веру, человек тем самым становится на путь «зомбирования» своего сознания очередной системой устарев-

ших традиционных ценностей» [Там же: 88]. Вследствие этого, с точки зрения Лиотара, главной особенностью постмодернизма является «эклектизм», который следует считать «нулевой» степенью культуры [Там же: 89]. В то же время художественный постмодернизм не ограничивается исключительно интертекстуальностью как принципом цитатности рождающегося произведения. Его отличительная черта – «игра выбора, эстетика возвышенного» [Ильин 2001: 228], представление непредставимого, изображение неизобразимого. Тем не менее, при всей своей кажущейся элитарности искусство эпохи постмодернизма не чуждо эстетике массовой культуры общества потребления. Потребительскому отношению к искусству, по мнению Лиотара, во многом «способствуют информатика и массмедиа. В данных условиях возможна лишь одна перспектива — деконструкция «языковых игр», позволяющая понять «фиктивный характер языкового сознания» и дающая возможность выявить отсутствие организующего центра в любом повествовании» [Лиотар 1998: 95]. Отсюда, согласно концепции Лиотара, вытекает специфичность постмодернистского искусства, которое «ищет новые способы изображения, но не с целью получить от них эстетическое наслаждение, а чтобы с еще большей остротой передать ощущение того, что нельзя представить» [Там же: 96]. Постмодернистский художник, писатель работают без правил, поэтому их произведения, к которым также относятся современные инсталляции, пастиши и перформансы, обладают характером события.

Таким образом, согласно теории Лиотара, постмодернизм – скорее, определенный «тип мироощущения», состояние сознания, чем новый стиль, приходящий на смену модернизму. У. Эко, И. Хассан и Д. Лодж считают постмодернизм «типологическим явлением, неизбежно возникающим в искусстве на протяжении всей истории человечества в периоды его духовного кризиса» [Эко 2000; Hassan 1993; Lodge 1981]. Так, по мнению И. Хассана, постмодернизм – это «искусство молчания, пустоты и поверхностности, создающее свой язык «недоговорок», двусмысленности, словесной игры» [Hassan1993: 14]. Философия постмодернизма противопоставляет себя, прежде всего, фило-

софии Гегеля, видя в ней воплощение рационализма и логоцентризма. В этом смысле ее можно определить как антигегельянскую. Гегелевская философия, как известно, основывается на таких категориях, как «бытие, единое, целое, универсальное, абсолютное, истина, разум и т. д. Постмодернистская философия подвергает все это резкой критике, выступая с позиций релятивизма» [Фролов 2003: 215].

Постмодернизм стал выступать в качестве концепции, выражающей неповторимость и невыразимость культурной ситуации последних десятилетий XX века. Однако единый взгляд на постмодернистский феномен так и не был выработан. Постмодернизм чаще всего трактуется как «символ эпохи постиндустриального общества и глубинных трансформаций современного социума», как порождение «усталой, энтропийной культуры» [Лапина 2006: 169]. Большинство исследователей используют в качестве характерологических такие дефиниции, как плюрализм, адогматизм, алогизм, отсутствие первосимвола, ироничное отношение к предшествующим культурным ценностям. В постмодернизме стираются границы прекрасного и безобразного, утрачивается смысл противопоставление центра и периферии высокого и низкого, элитарной и массовой культуры. По мнению У. Эко, «постмодернизм – это ответ модернизму: поскольку прошлое невозможно, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности» [Эко 1989: 462].

Постмодернистская культура не претендует на сотворение абсолютно нового, она обращается к прошлому – к самым ранним и разным эпохам, ее примета – стилистический плюрализм. Так, постмодернистская эстетика не фетишизирует «новое» или «старое», растворяя эти понятия друг в друге, переплетая их или меняя местами, исходя из убеждения, что «мир децентрирован, основан на бесконечности переходов и комбинаций и представляет собой безграничный культурный текст» [Усовская 2003: 39]. Цитируемый исследователь также утверждает, что необходимо переосмыслить наследие человечества, вернуть культуре «стихию игры», вытесненную некогда прагматизмом новоевропейской истории [Там же]. Отмеченные черты и особенности пост-

модернизма находят свое проявление и в духовной культуре – религии, науке, искусстве и философии. Особое место постмодернизм занимает в современной литературе.

В исследованиях, посвященных философии постмодернизма, как отмечает теоретик постмодернизма Н. Б. Маньковская, выделяется два этапа, связанных с формированием его принципов и позиций [Маньковская 2000: 12]. Первый этап – развитие постепенно приведших к постмодернизму идей постструктуралистов, постфрейдистов. На формирование философии и эстетики постмодернизма решающее влияние оказали следующие факторы:

- идеи Ж. Лакана (концепция воображаемого и символического, критика «философии субъекта», учение о языке);
- теория деконструкции Ж. Дерриды и ее применение к эстетике;
- постмодернистские концепции искусства Ж. Делёза и Ф. Гваттари;
- концепция «ризомы» Ю. Кристевой (исследования страха и смерти как феноменов жизни, литературы, искусства, философии);
- метод «беспорядочного энциклопедизма» в применении к истории науки, философии, искусства;
- критика гносеологической модели философии и науки модерна;
- синергетический подход к познанию;
- теория межкультурной коммуникации как «новый синтез науки, искусства, философии М. Серра» [Serres 2009: 6].

Второй этап – развитие постмодернизма в собственном смысле. За последние десятилетия, как указывает Н.Б. Маньковская, сложился круг исследователей, посвятивших себя изучению различных аспектов постмодернизма в философии, эстетике, культуре и искусстве. Наиболее известные из них – Ж. Бодрийяр, Р. Барт (Франция), Дж. Ваттимо (Италия), Ф. Джеймсон, Ч. Дженкс, Р. Рорти, И. Хассан (США).

Известный американский теоретик постмодернизма Ихаб Хассан выделяет главные принципы и ценности эпохи постмодернизма:

– неопределенность, неясность, пробелы, культурные лакуны как основные принципиальные черты поэтики постмодернистских произведений искусства и философских концепций. Отказ от логического и монологического мышления в пользу адетерминистского воображения приобретает в постмодернизме решающий смысл;

– структуру произведения определяет тотальная фрагментарность, тяготение к коллажу, произвольному монтажу, «вырезкам» и «врезкам», деконструкции и рекомпозиции;

– постмодернизм опровергает традиционные литературные каноны, выступает против конвенциональных авторитетов. В литературе это условно означает «смерть автора», т.е. утрату его власти над читателем и создаваемым художественным миром, утрачивающим гармонию и единство;

– постмодернизм возвещает о «смерти субъекта», «опустошает» традиционное «Я», которое перестает быть центром мысли и переживания, лишается своей мнимой «глубины»;

– ирония – одна из главных постмодернистских установок, подразумевающих игру, пастиш, аллегорию;

– «гибридизация» эпохи постмодернизма, подразумевающая смешение, скрещивание привычных жанров искусства, проницаемость жанровых границ, заимствование одними жанрами творческих стилей и методов других жанров [Hassan 1993: 276];

– «карнавализация» (М.М. Бахтин) релятивность вещей и событий, подчиненных тотальному игровому началу (игра игрой), «перспективизм», «имманентность смеха», разнообразие авторских масок и др.

Суммируя эти признаки, И. Хассан добавляет, что, взятые вместе, они образуют нечто «иррациональное», абсурдное, незавершенное. По его словам, «не существует альтернативы тому, чтобы понятие постмодерна оставить открытым для истории, хотя сам постмодернизм уже принадлежит истории» [Там же: 273].

По мнению Г. П. Павленко, «для постмодернистской парадигмы характерно нарочитое разрушение традиционных представлений о целостности, стройности, законченности эстетических систем, размывание всех стабильных эстетических категорий, отказ от табу и границ» [Павленко, Электронный ресурс / URL: <http://www.gennadij.pavlenko.name/blog/archives/2630> (дата обращения: 12.04.2019)]. Таким образом, сложно говорить о своде правил организации постмодернистского текста. Тем не менее, попытки выделить основные признаки постмодернистского произведения предпринимались многократно. Среди них следует указать определенные характерные особенности поэтики постмодернизма, к которым, согласно мнению теоретиков постмодернизма, относятся:

- деканонизация и ироническая переоценка ценностей;
- размытость интерпретации традиционных дихотомий;
- относительность истины;
- «жанровая деконструкция и рекомпозиция» и, как следствие – появление новых «гибридных» жанровых форм [Деррида 2000: 101], использующих жанровые коды как массовой, так и элитарной литературы, сочетающих в себе осколочные черты, или переформатирование традиционных литературных жанров романа-путешествия, авантюрного романа, романа воспитания, фантастического романа, романа утопии и антиутопии;
- «карнавализация» текста [Бахтин 2000: 26];
- игровое освоение текста как «управляемого хаоса» [Деррида 2000: 102];
- метаязыковая игра, игра с читателем, гипертекстуальность, использование системы гиперссылок;
- интертекстуальность, «витражность» и цитатность постмодернистского повествования; опора на историю мировой культуры, мифологию, ее гибридность и переосмысление [Барт 1994: 215];
- плюрализм культурных кодов: языков, эпох и художественных стилей;

- многоуровневая организация текста, рассчитанная на элитарного и массового читателя одновременно;
- сочетание развлекательности и сверхэрудированности, научности и псевдонаучности;
- выражение плюралистического типа мышления (синтез мифологического, религиозного, научного, фантастического и философского мышления);
- ориентация на множественность интерпретаций текста;
- ношение авторской маски («пастиш»), «смерть автора» и «смерть субъекта» [Фуко 1977: 116];
- принцип «читательского сотворчества», создание нового читателя креативного типа [Барт 1994: 211];
- универсализирующий принцип изображения – фрагментарность, эклектизм, ирония и пародирование;
- использование типичных постмодернистских философских символов, к которым относятся «сопоставление мира с текстом книги, словарем, тезаурусом, энциклопедией, библиотекой и лабиринтом человеческого сознания» [Деррида 2000: 112];
- принципиальная «асистематичность, незавершенность и открытость конструкции» постмодернистского произведения;
- использование принципа «ризомы», т.е. отсутствие связующего центра, стремления к структуризации произведения [Делёз, Гваттари 2010: 21].

Вслед за Д. В. Рудневым, мы полагаем, что главным объектом постмодернизма является *Текст* с большой буквы [Руднев 2000: 18]. В постмодернизме господствует смешение культурных и языковых кодов, одним из его главных принципов стала литературная, шире – «культурная опосредованность», или цитатность, наряду с этим вариативность истины; на смену понятийному мышлению приходит клиповое, которое существенно влияет на художественное мышление и воплощается в новом жанре, который мы квалифицируем как «витророман».

1.2. Французский постмодернистский роман и его жанровая эволюция

В традиционном понимании литературный жанр – это исторически сложившаяся группа произведений, объединенных общими признаками содержания и формы: романы, повести, поэмы, элегии, рассказы, фельетоны, комедии и т.д. В литературоведении нередко используется и более широкое понятие – «литературный вид» [Литературный энциклопедический словарь, электронный ресурс https://literary_encyclopedia.academic.ru/5971]. В этом случае роман будет считаться видом художественной литературы, а жанрами – различные разновидности видов романа, например, приключенческий, детективный, психологический, роман-притча, роман-антиутопия. Тем не менее, видные отечественные литературоведы В. В. Кожинов, Д. С. Лихачев, Н. Д. Тмарченко полагали, что жанр – это не произведение, а принцип создания произведения [Кожинов 1964, Лихачев 1986, Тмарченко 2001]. Следует отметить, что исходная жанровая реализация всегда определенным образом деформируется «живым» текстом, поэтому жанр – это не произведение и не теоретическая схема, это принятая в литературоведении «установка творчества», то четкая, то размытая. Жесткие жанры, как пишет Д. С. Лихачев, «оказываются более «ломкими», поэтому они редко переживают свое время (например, обрядовые песни фольклора)» [Лихачев 1986: 112]. Напротив, «более гибкие жанры имеют тенденцию к постоянному изменению, они способны приспосабливаться к новым условиям, поэтому постоянно или время от времени проявляют себя в культуре» [Там же]. К такому гетерогенному и эклектичному жанру, на наш взгляд, следует отнести постмодернистский роман, в котором господствует плюрализм художественных взглядов.

Постмодернистский роман характеризуется интердискурсивностью, подменой художественного текста риторическим дискурсом, комментарием, выхолащиванием живой творческой энергии абстрактной рефлексией, игрой,

различными интеллектуальными концептами и парадигмами, поиском универсального художественного языка.

Как полагает В. М. Дианова, для постмодернизма «характерно именно то, что его содержание ни в коем случае не ново и не может быть таковым. Постмодернизм обозначает не новизну, а плюрализм» [Дианова 1999: 24].

Р. Барт в беседе с Морисом Надо в 1973 г. высказывался по поводу кризиса в современном романе: «Кризис бывает тогда, когда писатель вынужден либо повторять то, что уже было сделано, либо перестать писать» [Барт 2009: 82].

Однако середина XX века отмечена во Франции появлением жанра так называемого «нового романа» или «антиромана», авторы которого отказываются от конкретно-исторического изображения реальности и традиционных героев, интриги и сюжета. Они разрабатывают новые повествовательные структуры, которые характеризуются нарушением причинно-следственных связей, фрагментарностью, нелинейностью, цикличностью, вариативностью повествования. Авторы «антироманов» провозглашают постмодернистский культ текста. К таким произведениям, в которых переплелись тенденции «нового романа» и национальные традиции психологической прозы, относят творчество Натали Саррот (Nathalie Sarraute, псевд. Натальи Ивановны Черняк). Писательница в своем произведении «Тропизмы» (Tropismes, 1938 г.) провела исследование «психического элемента в чистом виде», рассматривая «Тропизмы» как совокупность анонимных универсальных психических реакций, стремясь зафиксировать душевные движения, которые предшествуют словесным откликам на воздействие окружающей среды и ее обитателей. При этом автора интересовал не столько индивидуум, сколько личность как категория.

Роман Натали Саррот «Золотые плоды» (Les Fruits d'or, 1963 г.), где жесткой критике подвергается унифицированная косная среда и индивидуальный «аутентичный» взгляд, характеризуется отсутствием интриги и персонажа как субъекта высказывания.

Ален Робб-Грийе (Alain Robbe-Grillet) создает эстетику «нового романа», акцентируя внимание на жанровом переходе от «шозизма» (вещизма) к игровой модели. «Шозизм» рассматривался им как абсолютизация описания предметов объективной реальности. Поэтика романа «В лабиринте» (*Dans le labyrinthe*, 1959 г.) создает эффект «распадающейся реальности», «завораживающего созерцания детали», отчуждения человека в мире вещей.

Новый тип пространственно-временных отношений запечатлен в «новом романе» Мишеля Бютора (Michel Butor) «Изменение» (*La Modification*, 1957 г.), где автор экспериментирует с повествовательными формами и использует прерывистый хронотоп.

Неомифологизмом и поэтичностью пронизан художественный мир произведений Мишеля Турнье (Michel Tournier). Автор предпринимает поиск нового художественного языка с целью создания утраченной жанровой целостности «нового романа». Писатель использует модели универсальной диалектической дихотомии в качестве основного принципа повествования в романе «Пятница, или Зеркало Лимба» (*Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, 1967 г.), описывая «столкновение и слияние двух цивилизаций». Многослойность неомифа находит свое отражение в романах «Лесной царь» (*Le Roi des Aulnes*, 1970 г.) и «Элеазар, или Источник и куст» (*Eléazar ou la Source et le Buisson*, 1996). Автор поднимает проблему образа и подобию в романах «Каспар, Мельхиор и Бальтазар» (*Gaspard, Melchior et Balthazar*, 1980 г.) и «Золотая капля» (*Goutte d'or*, 1985 г.), экспериментируя с нарративом как с основным способом деконструкции «вечных» сюжетов и образов постмодернистской прозы.

Сказочно-аллегорическое начало присутствует в романах-притчах Сильви Жермен (Sylvie Germain) «Янтарная Ночь» (*Nuit d'Ambre*, 1987), «Дни гнева» (*Jours de colère*, 1989), «Дитя медузы» (*L'Enfant Meduse*, 1991 г.), в которых тесно переплетаются мифология, история и библейские аллюзии в новом прочтении.

Промышленная революция в Европе 20-х годов XX века послужила катализатором развития литературы общества потребления. Кризис индивиду-

альности в «потребительском обществе» повлек за собой унификацию человеческой личности, стандартизацию духовных потребностей, манипулирование сознанием человека средствами рекламы и СМИ. Эти процессы нашли свое критическое отражение в творчестве Эльзы Триоле (Elsa Triolet, псевд. Эллы Юрьевны Каган), возродившей и модернизировавшей жанр «романа нравов» в литературе второй половины века в произведении «Нейлоновый век» (*L'Age de nylon*, 1959–1963 гг.).

По схожему пути пошел Жорж Перек, который провозгласил обезличивание индивидуальности в мире тотального господства вещей в романе «Вещи» (*Les choses*, 1965 г.), изобилующем симулякрами. Идеология общества потребления описывается в романе-притче Веркора (Vercors, псевд. Jean Marsel Bruller) «Квота, или Сторонники изобилия» (*Quota ou les Plethoriens*, 1966 г.).

Нравственный кризис личности и общества вскрывается в романе Симоны де Бовуар (Simone de Beauvoir) «Прелестные картинки» (*Les belles images*, 1966 г.).

Французская литература рубежа XX–XXI веков характеризуется реабилитацией сюжета и интриги, свободным сосуществованием факта и вымысла (феномен «реального вымысла»), эстетикой «гибридных форм» (синтезом жанров, использованием приемов массовой литературы, полистилистикой), повествовательными экспериментами. В произведениях современных французских писателей находит свое отражение актуализация «альтернативной истории» и феномен «реального вымысла» в жанровых формах «вымышленных авто- и биографий» (Ж. Эшноз «Равель» (*Ravel*, 2006 г.), исторических псевдомемуаров (Ф. Шандернагор «Королевская аллея» (*L'Allee du Roi*, 1981 г.). Писатели обращаются также к эпистолярным и дневниковым формам повествования (М. Уэлльбек, Э.-Э. Шмитт, М. Барбери).

К классическим романским жанрам обращаются П. Киньяр и П. Мишон. Ж. Руо, М. Уэлльбек, А. Нотомб, Б. Вербер. Отсюда заимствование характер-

ных черт разнообразных литературных жанров, их смешение и переосмысление, иронизирование и пародирование.

Э. Н. Шевякова отмечает «особый тип жанровой трансформации романа: деструкцию традиционных жанров, вплоть до концепции «смерти романа» и формирования новых форм романного мышления, многоуровневых и многомерных» [Шевякова 2009:12]. Как указывает исследователь, современный роман вступает в «разноуровневые диалогические связи с читателем, внутри системы жанров (синтез и обновление традиционных романских жанров; новые формы психологического повествования); вне жанровой системы романа («вбирая» философию, психологию, эссеистику, литературную критику); на границах эстетических систем (романтизм – реализм – модернизм – постмодернизм)» [Там же: 12].

В современном постмодернистском романе можно обнаружить и черты научно-фантастического романа, романа-утопии и антиутопии, романа-путешествия, авантюрного романа и романа воспитания, которым присущи следующие характерные особенности:

1. Тяготение к уменьшению объема исходного текста. Таким образом, минимизируя форму, авторы не «умалют» содержание, но зашифровывают его, отсылая к ранее накопленному культурно-историческому опыту.

2. Стремление к синтезу, к «гибридизации» с другими жанровыми формами.

3. Создание уникальных авторских жанровых форм как результата взаимодействия «документального» и «фикционального» повествования.

4. Возникновение «стилистической трехмерности», обусловленной диалогической природой слова, обогащенного ценностным контекстом предшествующей традиции. «Хронотоп незавершенного настоящего» сохраняет свою значимость, усиливающуюся тем, что произведение, созданное на рубеже XX – XXI веков, включается в непрерывный поток исторического времени, благодаря своей цитатной природе.

5. Образ героя современного романа, который формируется в «зоне контакта» автора и читателя, усложняется, благодаря тому ценностному багажу, который проясняется с помощью интертекстуальных отсылок [Бахтин 2000: 13].

Мы разделяем точку зрения Н. Г. Владимировой, определяющей интертекстуальность как «наличие межтекстовых связей» [Владимирова 2016: 8]. По ее справедливому мнению, «суть интертекста как специфического приема создания современного арт-произведения заключается в сознательном использовании его автором цитат из других текстов или реминисценций других текстов, смысловых отсылок к ним» [Там же].

Видный отечественный литературовед Н. Т. Пахсарьян пишет о том, что «не случайно литературоведы стремятся выделить те или иные варианты, модификации постмодернизма в литературе, чтобы согласовать общие теоретические положения с пестротой и разнообразием литературной практики» [Пахсарьян, электронный ресурс <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-franciya/pahsaryan-teoriya-postmodernizma.htm>]. Причем, выявить собственно постмодернистскую практику возможно «не столько через совокупность художественных приемов (поскольку они заведомо, сознательно заимствованы, эклектичны и плюралистичны), сколько через определенную работу над понятиями автора, происхождения, оригинальности и повторения, над ценностями постмодернизма» [Там же]. Безусловно, правомерной представляется точка зрения Н. Т. Пахсарьян о том, что «конкретные формы новой интерпретации постмодернистских категорий субъекта/объекта, внутреннего/внешнего, оригинала/копии, в свою очередь, дают очень широкий спектр жанровых вариаций и трансформация романного жанра в современной литературе не ведет к размыванию его константных структур, выделенных М. М. Бахтиным» [Там же].

Среди названных нами французских писателей-постмодернистов, романам которых свойственна гибридизация жанровых форм, игра с литературной классикой, интертекстуальность и интердискурсивность, поиск новых основа-

ний для диалога с читателем, видное место занимает Бернар Вербер. Органической частью общей эволюции постмодернистского романа во Франции является его авторская модификация романного жанра, которая, отражая в себе типологические признаки постмодернистского романа, придает ему качественно новое своеобразие. Становление этого особого жанрового феномена необходимо проследить в контекстуальной взаимосвязи с основными фактами жизненного и творческого пути Вербера, с проблемно-тематическим и жанровым спектром его романной прозы, а также с основными принципами его поэтики.

1.3. Место творчества Б. Вербера в жанровой эволюции постмодернистского романа

Французский писатель Бернар Вербер – один из самых загадочных авторов современности, который привлекает к себе внимание самых различных читателей от интеллектуалов, считающих его романы легкомысленной и развлекательной беллетристикой, до модной публики, черпающей из его книг оригинальные идеи. В них можно найти оригинальный синтез научной фантастики, приключений, научных гипотез и философских эссе. По мнению критиков Ф. Бюснеля, Н. Дюфура, Д. де Мёса, его имя уже сейчас можно поставить в один ряд со значительными писателями XX века. Б. Вербер является одним из немногих лауреатов литературной премии Жюль Верна. Книги Вербера издаются во многих странах, но особенно он гордится тем, что его произведения любят в России – стране, которую он считает не просто родиной своих предков, но и носительницей великой культуры.

Б. Вербер родился в Тулузе 18 сентября 1961 года. Его предками были русские помещики, переехавшие во Францию после революции 1917 года. Стоит отметить, что будущий писатель в детстве демонстрировал не очень хорошие успехи в обучении, он с трудом заучивал цифры, формулы и тексты наизусть. Проблема с памятью и попытки ее творческого решения привели со временем к созданию оригинального произведения – «Энциклопедии абсо-

лютного и относительного знания», в которой научные сведения смешиваются с псевдонаучными: физика с метафизикой, математика с каббалой и мистикой. «Энциклопедия относительного и абсолютного знания» занимает в творчестве Вербера особое место. Это своеобразный постмодернистский манифест автора, где в сочетании несочетаемого и в деконструкции и рекомпозиции романного жанра возникает гармоничное и яркое постмодернистское произведение, в котором реализуется принцип культурфилософской постструктуралистской символики «мир – текст – книга – словарь – энциклопедия – библиотека – лабиринт» [Руднев 2000: 18], свойственный ризоматичной постмодернистской парадигме.

Ссылки на «Энциклопедию относительного и абсолютного знания» часто встречаются в романах Вербера – именно оттуда его герои и черпают всевозможные знания, из которых впоследствии делают глубокомысленные выводы. «Энциклопедия относительного и абсолютного знания» – единственная нехудожественная книга Вербера. В ней собраны и обобщены все упоминаемые в других книгах необычные факты и добавлены новые – те, что, вероятно, лягут в основу будущих произведений. Статьи «Энциклопедии абсолютного и относительного знания» как постмодернистский текст не подчиняются ни алфавитному порядку, ни какой-либо иной структуре, поэтому начинать читать ее можно с любого места. Бесполезно искать в этой книге черты замысловатой архитектоники «Хазарского словаря» – это своего рода сборник забавных сведений и занятных историй, подчиненных принципам поэтики постмодернизма [Вербер. URL:<http://www.rsl.ru/ru/s7/s409/2013/20137783>].

В 1994 году Вербер публикует роман «Танатонавты» – первую книгу дилогии «Об ангелах», посвященную жизни человека после смерти.

В центре сюжета – два героя, Рауль Разорбак и Мишель Пэнсон, с раннего детства заинтересовавшиеся пространством смерти, а, повзрослев, возглавили проект по исследованию загробного мира. Роман «Танатонавты» является ироническим изображением постмодернистского общества потребления, где можно приобрести путевку даже на «континент мертвых».

В 2000 году был опубликован второй роман из цикла «Об ангелах» – «Империя ангелов», который является логическим продолжением романа «Танатонавты». Книга представляет собой самостоятельное произведение, знакомиться с которым можно независимо от прочтения первой части дилогии. «Империя ангелов» имеет свою собственную тональность, отличную от «Танатонавтов», – Вербер становится более вдумчивым, на страницах книги больше размышлений, сама она более насыщена философской проблематикой. Сюжет романа достаточно прост и в то же время весьма оригинален. «Империя ангелов» – устройство рая, по версии Вербера. Главный герой книги погибает, падает на небо и становится ангелом, получая «под свое начало» три души, принадлежащие еще не рожденным людям. На протяжении всего романа читатель следит за судьбой каждого из этих людей и одновременно наблюдает за попытками их ангела-хранителя добиться роста, развития вверенных ему душ. Концепция рая, предложенная Вербером, оказывается очень привлекательной для читателя: по версии автора, ада не существует и каждая душа может сделать много попыток стать лучше. Сразу же, как только ей это удастся, она выходит на новый уровень развития, после чего цикл повторяется. Никаких наказаний, «понижений в должности», изгнаний из рая – в романе доминирует атмосфера сплошного спокойствия и благоденствия.

Следующая книга Бернара Вербера, «Мы, боги», открывает новый романтический цикл «О богах». Ей посвящено около двухсот восторженных рецензий в центральной французской прессе. «Мы, боги» – логическое продолжение романа «Империя ангелов». Сам писатель считает книгу началом новой увлекательной трилогии «О богах». Во Франции книга стала национальным бестселлером.

В 2005 году была опубликована вторая книга трилогии Б. Вербера – «Дыхание богов», которая является продолжением цикла «О богах». В ней мы снова встречаем главного героя Мишеля Пэнсона. Заключительный роман «божественной» эпопеи – «Тайна богов». Данное произведение, задуманное писателем, чтобы по-своему рассказать историю человечества, и вышедшее в

2007 году, содержит ответ на поставленный в первом романе, «Мы, боги», вопрос: «Что такое быть богом?». В поисках истины главному герою – Мишелю Пэнсону – предстоит стать бессмертным среди смертных и смертным в сонме бессмертных. На долгом пути главный герой встретит старых друзей и врагов. Ему придется пройти свой путь до конца, чтобы узнать смысл всей постмодернистской Игры. Роман выражает парадоксальность постмодернистского мышления автора.

На вопрос читателей, считает, ли он себя популяризатором научных идей, Вербер отвечает, что для него «не существует границ между воображением и наукой. Каждое человеческое существо остается молодым, пока оно любопытно. Как только появляется уверенность в чем-либо, оно стареет. Наука не может объяснить все, поэтому ей необходимо воображение, духовность не может объяснить все, поэтому ей нужна наука. По мнению автора, эти категории во Франции рассматриваются параллельно и антиномично и данная стратегия ошибочна» [Вербер. URL: <http://www.fastcult.ru/491810.html>].. Писатель полагает, что «необходимо создать «мост» между наукой и духовностью, между левым и правым полушариями нашего мозга» [Там же]. Поскольку, по мнению Б. Вербера, «люди созданы из поэзии и математики, они не представляют собой противоположности, они друг друга дополняют» [Там же]. Что же касается интертекстуальности его романов и автоцитирования своих произведений, то Б. Вербер заявляет, что «во Франции, чтобы фразу запомнили, ее нужно повторить много раз на разный лад, а он предпочитает ссылаться на собственные работы, нежели на других авторов» [Там же].

Автор также не очень доверяет людям, которые говорят с чужих слов. Писатель полагает, что у читателей достаточно воображения, чтобы придумать собственные формулировки. В прозе Вербера звучит сквозной лейтмотив его творчества: «Любовь как шпага, юмор как щит». Еще одно авторское кредо выражается в тезисе «Если действовать вместе, можно достичь гораздо большего, чем, идя по пути простого прибавления индивидуума к индивидууму».

Здесь можно четко проследить корреляцию авторских идей с парадоксальными концепциями экзистенциалистов Ж. П. Сартра и А. Камю. «Один плюс один равно три»: данную тактику Б. Вербер называет «закреплением пройденного» [Вербер. URL: <http://www.fastcult.ru/491810.html>].

Исследуемые романы «Танатонавты», «Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов» объединены общими персонажами: это Мишель Пэнсон и его антипод Рауль Разорбак. Автор разделил романы на два цикла: цикл «Об ангелах» («Le cycle des anges»), в который он включил романы «Танатонавты», «Империя ангелов», – и цикл «О богах» («Le cycle des dieux»), включающий романы «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов». В качестве связующего центра всего романного творчества Б. Вербера выступает «Энциклопедия относительного и абсолютного знания». В ней автор реализует свои постмодернистские идеи в формах цитатного, клипового, мифологического, религиозного, научного, псевдонаучного и фантастического мышления.

Одним из важных аспектов мировоззренческой концепции Вербера является идея разоблачения бесконечно повторяемой иерархии отношений во Вселенной. Человек считает себя выше, умнее, развитее всех тварей на земле, заводит домашних питомцев, использует их для научных экспериментов, тогда как сам он, по мнению Вербера, вполне, может быть таким же объектом манипуляции и эксплуатации других существ, будь то инопланетяне или языческие божества разных народов (религиозный аспект здесь оказывается не важен). Боги высших измерений, в свою очередь, играют с «молодыми богами» язычников так, как те играют со смертными. И так бесконечно. При этом поведенческая модель человечества и его умственный потенциал, воспринимаемые «высшими существами», ничем не отличаются от поведения и уровня развития животных и насекомых, увиденных глазами исследователей.

По мнению Вербера, некоторые виды животных и насекомых, например, такие, как муравьи, ошибочно воспринимаются учеными как примитивно развитые существа. Мир людей – это проекция мира животных. Поэтому человечество не может присваивать себе те права в отношении их, какие определили

сами для себя люди: у его «молодых богов-учеников» тоже есть свои заповеди: «Охранять жизнь. Все формы жизни. Ни одна не должна стать важнее другой, а также: Не позволять человеку играть роль бога» [Werber 2002: 30]. Согласно авторской концепции, усиленной отсылкой к интертекстуальному протексту Мэри Шелли, все «доктора Франкенштейны» должны быть уничтожены своими созданиями» [Там же: 32].

Что касается интертекстуальности и гипертекстуальности романов Б. Вербера, то здесь необходимо отметить следующие особенности авторской постмодернистской поэтики:

- параллельные сюжеты («Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов»);
- мифопоэтику: легенды и мифы народов мира («Танатонавты», «Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов»);
- документальный вставной жанр досье на своих персонажей («Танатонавты», «Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов»);
- интердискурсивные включения: личные философские антиутопические размышления автора («Танатонавты», «Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов»);
- соединение в ноуменальном дискурсе научных и псевдонаучных фактов («Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов»).

Каждый из персонажей романов Б. Вербера создан для выражения концептуальных идей автора, который дает своим героям даже «право» на авторство книг. Здесь мы имеем дело с пастишизацией и так называемой «смертью автора». Автором «Танатонавтов», согласно Б. Верберу, является Мишель Пэнсон, главный герой исследуемых романов циклов. Эдмонд Уэллс, герой книги «Империя ангелов» с примечательной интертекстуальной фамилией, напоминающей о великом писателе – научном фантасте Герберте Уэллсе, фактически является художественно условным «автором» «Энциклопедии относительного и абсолютного знания» и цикла романов «О муравьях».

Среди характерных особенностей в построении сюжета произведений Б. Вербера следует, прежде всего, отметить использование писателем в качестве персонажей романов реально существующих известных людей и/или их однофамильцев с целью создания поэтологического эффекта языковой игры в ассоциации. Вышеназванный наставник Мишеля Пэнсона Эдмонд Уэллс, как уже отмечено, – однофамилец писателя-фантаста Герберта Уэллса, перед творчеством которого Б. Вербер преклоняется. Ангел Лукреция Немро – аллюзивное имя, напоминающее о Лукреции Борджиа, Улисс Пападопулос – отсылает к древнегреческой Одиссее. Среди реально существовавших персонажей, носящих прецедентные имена, – Мата Хари, Лао-цзы, Мэрлин Монро, Ж. Верн, Винсент Ван Гог, Мария Кюри, Сара Бернар и др. Имя главного персонажа, Мишель, имеет иудейские корни и переводится как «подобный Богу». И действительно, данный герой, проходя ступенчатое эволюционное развитие, становится своеобразным постмодернистским божеством.

Наличие подобных образов расширяет персонажную систему произведений Вербера, создавая единство вымышленных и исторически реальных героев, выполняя в романе не только просветительскую функцию, но и создавая единство мира вымышленного – ирреального и достоверно существующего – реального. Автор, а вслед за ним и рефлексирующий читатель, наделяет персонажей характерами, присущими той или иной известной личности.

Для обострения внимания читателя к своим идеям автор включает в текст различные загадки, понимание которых создает условия для возможности усилить интеллектуальный потенциал восприятия смысла романа, понимания главного замысла автора – создать картину амбивалентности и ризоматичности постмодернистской картины мира. Ярким примером использования такого приема являются фрагменты из его романа «Империя ангелов»:

«Pourquoi dis-tu « des dieux » et non pas « d'un
dieu » ?

Visiblement, il y a beaucoup réfléchi.

– En hébreu, Dieu se dit « EL » et pourtant, dans les textes, il est écrit « ELOHIM », ce qui est la formule au pluriel.

Nous faisons semblant de marcher debout en agitant les jambes au ras du pseudo-sol, comme nous faisons jadis sur Terre [Werber 2000: 68].

«А почему ты говоришь о «богах», а не о «боге»?

Видно, он долго размышлял над этим вопросом.

На иврите бог называется «EL», а в текстах он нем, однако, пишут «ELOHIM», а это множественная форма.

Мы как будто ходим, переступая ногами над псевдоповерхностью, словно мы на Земле»².

«Souviens-toi de l'énigme que tu soulevais dans «Les Thanatonautes» : comment dessiner d'un seul trait un cercle sans lever le stylo ? Une simple énigme enfantine a priori. Tu fournissais la solution : plier la pointe de la feuille, l'envers servant de passerelle entre le point et le cercle. Dès lors, il suffit de tracer une spirale. En fait, avec ta petite énigme, tu résolvais la plus grande énigme entre toutes. Pour évoluer, il faut changer de plan [Там же: 437].

«Вспомни загадку из твоих «Танатонавтов»: как нарисовать одним движением круг, не отрывая ручки? Детская загадка. Ты предлагал решение: загнуть угол листа, тогда обратная сторона станет переходом от точки к кругу. Теперь достаточно просто нарисовать спираль. В действительности, решив эту маленькую загадку, – ты решил самую большую из всех загадок. Чтобы измениться, нужно изменить измерение».

Книги Б. Вербера расходятся многомиллионными тиражами и переведены более чем на 30 языков мира. Автор имеет многочисленные литературные премии, множество почитателей во всем мире. Однако он так и не снискал признания у французской критики. В последние годы Вербер намеренно приурочивает публикации к 1 октября – периоду присуждения большинства престижных французских премий, словно бросая всем вызов: «Не нужны мне ваши регалии, мои книги и так расходятся сотнями тысяч». Среди творческих

² Здесь и далее перевод с французского языка наш.

планов писателя – экранизация его романов [Вербер, URL:<http://www.rsl.ru/ru/s7/s409/2013/20137783>].

Творчество писателя актуально для изучения французского постмодернизма с точки зрения жанрового синтеза ранее сложившихся романских моделей, их перекомбинирования и трансформаций в процессе жанрового взаимодействия, характерный пример которых представляют романские циклы Б. Вербера «Об ангелах» и «О богах» («Танатонавты», «Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов»).

1.4. Трансформация и синтез жанровых моделей романа в постмодернистской прозе Вербера

Деконструкция – одно из основных понятий постмодернистской эстетики, введенное в научный оборот известным французским философом, литературоведом и теоретиком культуры Ж. Дерридой и разработанное М. Фуко и Ю. Кристевой. Деконструкция, по мнению Ж. Дерриды, является своего рода «структурным психоанализом» философии языка, одновременной «деструкцией и реконструкцией», «жанровой разборкой и сборкой текста с целью создания нового произведения эпохи постмодернизма» [Деррида 2000: 112].

Ж. Деррида полагает, что термин *деконструкция* связан не столько с разрушением, сколько с реконструкцией и рекомпозицией с целью проникновения в истинную суть произведения, которая для каждого человека вариативна [Там же: 113]. Такого рода деконструкция порождает явление, терминологически описываемое как *витрокультура*, предполагающее перекомбинирование осколков прошлых культур с целью порождения качественно нового целого.

Вслед за Н. Б. Маньковской, характеризующей деконструкцию как весьма продуктивный прием постмодернизма, можно отметить, что деконструкция подразумевает расставание с универсальным художественным языком и порождение новых «гибридных» жанровых форм [Маньковская 1995: 164].

Для эстетики и искусства постмодернизма идея деконструкции контекста стала знаковой. Исходя из неизбежной вариативности контекстов чтения и письма, Ж. Деррида отмечает, что «любой элемент художественного языка может быть свободно перемещен в другой исторический, социальный, политический, культурный, эстетический контекст либо процитирован вне всякого контекста. Открытость не только текста, но и контекста, вписанного в бесконечное множество других, более широких контекстов, стирает границу между текстом и контекстом, языком и метаязыком» [Деррида 2000: 113]. Ученый исследует проблемы деконструкции различных видов и жанров искусства, и нельзя не согласиться с точкой зрения И. С. Скоропановой по поводу того, что провозглашенная Дерридой «текстуализация» реальности ведет к «стиранию границ между различными языками культуры и, прежде всего, между философией и литературой» [Скоропанова 2001: 25].

Ж. Деррида отказывает философии в статусе «верховой науки», констатирует сближение современной философии с литературой, разрушая, вслед за Ф. Ницше, границы между поэзией и философией. Как и Ницше, Деррида считает, что литература и искусство непосредственно связаны с жизнью и с процессом становления. В литературе его привлекают многомерный, спонтанно-нелинейный способ мышления, многозначность, способность ускользать от окончательных, «единственно верных ответов» [Деррида 2000: 115].

Труды теоретика постмодернизма И. Хассана позволяют сделать вывод о том, что литература постмодернизма, по сути, является «антилитературой», так как преобразует бурлеск, гротеск, фантастику и иные литературные формы и жанры в «антиформы», несущие в себе заряд насилия, безумия, апокалиптичности и превращающие космос в хаос [Hassan 1993: 172].

В числе наиболее важных художественных приемов и художественно-поведенческой тактики художников-постмодернистов при создании текста следует назвать «двойное кодирование», авторскую игру с несколькими разными смыслами, из которых неподготовленный зритель или читатель воспринимает лишь «верхний», самый очевидный и доступный; преодоление разного

рода границ и условностей, как жанровых, так и мировоззренческих; ироничность; прямое и скрытое цитирование; повышенное внимание к знанию контекста. Речь идет о преодолении традиционных дихотомий: «правильно – неправильно»/ «хорошо – плохо», а значит, и о попытке выхода за пределы бинарной логики как таковой.

По мнению И. М. Поповой и Л. Е. Хворовой, ценность герменевтической интерпретации текста постмодернистского произведения состоит не только в «деконструкции» и «реконструкции» литературного текста и последовательном согласовании исторического контекста с контекстом литературного произведения, но и в расширении осведомлённости читателя [Попова, Хворова 2004: 52]. Отсюда можно сделать вывод, что важной особенностью такого рода герменевтики является то, что разумное толкование способствует более глубокому пониманию читателем излагаемого материала, происходящих вокруг событий, и, как следствие, – воспитанию читателя рефлексивного типа.

Новый тип постмодернистского произведения, предлагаемый Ж. Дерридой, основан на нелинейном принципе его организации и характеризуется асимметричностью, объединением в единое целое несоединимых, казалось бы, элементов. В такой книге инкорпорирована множественность голосов, полифония, «dissemination смыслов» [Деррида 2000: 24]. Тем самым, по мысли философа-постмодерниста, подрывается тотальность, которую несет в себе литературное произведение традиционного типа.

Видный белорусский теоретик постмодернизма И. С. Скоропанова также заявляет о деконструкции «современной модели книги», полагая, что размыкание структуры, тенденция к сближению и взаимодействию различных языков культуры побуждают постмодернистских авторов к поиску новых форм организации текста, которые противостояли бы тотальному построению самой книги. Таким образом, можно говорить, как полагает И.С. Скоропанова, о художественной форме «книги как круга» (или, уточним, ленты мёбиуса), когда произведение выступает в виде некоторого замкнутого, закрытого, завершенного мира [Скоропанова 2001: 26].

Ярким примером подобного произведения может служить роман Б. Вербера «Танатонавты», действие которого начинается и заканчивается одинаковыми «датами для запоминания».

Также стоит отметить, что к характерным особенностям постмодернистской деконструкции относится жанровая эклектичность, или своего рода «витражность» постмодернистских произведений.

Гибридизация и деконструкция как приемы постмодернистской литературы подразумевают смешение, скрещивание привычных жанров искусства, заимствование («плагиаризм») одними жанрами творческих стилей и методов других жанров в рамках современной витрокультуры, где можно встретить обилие новых жанровых форм, к которым относятся, согласно исследованиям Э. Н. Шевяковой, такие метафорически номинированные новые романские формы, как «роман-калейдоскоп», «роман-эссе», «роман-миф» «роман-дневник», «роман-открытая притча», «роман-джаз», «кино-роман», «роман-трагифарс», «роман-дознание», «роман-опера», «роман-крик», «роман-метафора», «роман-транскрипция классического произведения», «игровой роман», «лирический роман», «роман-медитация», «роман-субъективная эпопея», «лирический роман-сказка для взрослых», «роман-вопрошание», «роман-транзит», «роман-современная философская сказка», «роман-поэма» и т.д. [Шевякова 2009: 12].

Данный подход представляется нам наиболее продуктивным, поскольку в его рамки органично вписывается новый жанровый феномен, характерный для Вербера, – постмодернистский «витророман», который создается из осколков прошлых эпох и характеризуется жанровой деконструкцией сложившихся моделей и рекомпозицией составляющих их элементов.

Писатели-постмодернисты не отказываются от традиционных жанров, к которым относятся роман-путешествие, роман-воспитание или роман-антиутопия; они переосмысляют и по-своему комбинируют жанровые составляющие выше перечисленных жанров, создавая новый тип повествования.

Ведущими признаками постмодернистской литературы, как было указано нами выше, являются ирония, цитатное мышление, интертекстуальность, гипертекстуальность, пастиш, коллаж и принцип игры. Многочисленные постмодернистские художественные произведения характеризуются сознательной установкой на ироническое сопоставление разных эпох, жанров, стилей, художественных течений. Постмодернистское произведение – это всегда иронизирование над предыдущими формами эстетического опыта.

С постмодернистским цитатным мышлением связано такое понятие, как интертекстуальность. Теоретик постмодернизма Ю. Кристева отмечает, что каждый текст представляет собой «мозаику» цитат, «любой литературный текст является продуктом деконструкции и рекомпозиции какого-либо другого, более раннего текста» [Кристева 2000: 458]. Французский филолог Р. Барт писал о том, что текст существует лишь в силу межтекстовых отношений и «интертекстуальности». Ему же принадлежит каноническое определение понятий «интертекст» и «интертекстуальность»: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на разных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предыдущей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [Барт1994: 215]. Интертекст в искусстве постмодернизма – основной способ построения текста, который заключается в том, что текст строится из цитат различных произведений.

Понятие гипертекста неразрывно связано с компьютерными виртуальными реальностями. Современным гипертекстом выступает компьютерная литература, которую можно читать на мониторе электронного устройства, изменяя по своему разумению конец произведения и пользуясь системой гиперссылок.

Таким образом, в аспекте интертекстуальности каждый новый текст рассматривается как некая реакция на уже существующие тексты, а существующие могут использоваться как элементы художественной структуры новых текстов. Основными маркерами, т. е. языковыми способами реализации кате-

гории интертекстуальности, в любом тексте могут служить цитаты, аллюзии, афоризмы, иностилевые вкрапления.

В постмодернистских произведениях писатели используют различные приемы жанровой деконструкции, среди которых особое место занимает пастиш.

Пастиш (от итал. «опера», составленная из отрывков других опер, смесь, попури, стилизация) [Словарь культуры XX века 1997: 287] – это своего рода вариант пародии, «ношение авторской маски», которая видоизменяется в постмодернизме. В произведениях постмодернистов пародия приобретает иное обличие и выполняет иную функцию, чем в традиционной литературе. Так, Ч. Дженкс говорит о «двойном кодировании», под которым понимает присущее постмодернизму пародийное сопоставление двух (или более) «текстуальных миров» [Дженкс 1985: 14]. Это специфическое свойство пародии и получило название «пастиш». По мнению И. П. Ильина, пастиш – одновременно и «фантазия», и пародия, либо «автопародия» [Ильин 2001: 287]. Важно и то, что если классическое литературное произведение ясно дает понять, где автор говорит серьезно, а где иронизирует, то в постмодерне эта граница размыта и читатель, как правило, остается в недоумении – где пародия, а где искренний, подлинный текст.

Литература эпохи постмодернизма по своей природе является фрагментарной, дискретной, эклектичной. Отсюда вытекает такой его признак, как коллажность. Постмодернистский коллаж может показаться новой формой модернистского монтажа, однако он существенно отличается от него. Как утверждает голландский критик Т. Дан, «в модернизме монтаж, хотя и был составлен из несопоставимых образов, все-таки объединен в, несомненно, целое единством стиля, техники; он был «аранжирован» как уравновешенная и продуманная композиция, передавал ощущение «симультанности», видя одну и одну и ту же вещь с разных точек зрения» [Dan 2003: 14]. В постмодернистском коллаже, наоборот, разные фрагменты собранных предметов остаются неизменяемыми, нетрансформированными в единое целое, каждый фрагмент,

как кусочек витражного стекла, сохраняет свою стилистическую окраску и индивидуальность.

Важен для постмодернизма и принцип игры. По утверждению Ф. Ницше, классические морально-этические ценности переводятся в игровую плоскость, по его мнению, наша эпоха «не живет традиционными духовными ценностями, она в них играет» [Ницше 1990: 38].

В постмодернизме текст не отображает действительность, а создает новую гиперреальность, где читатель также выступает творцом собственной виртуальной реальности. Наиболее распространенными образами-метафорами постмодернизма являются витраж, карнавал, морская раковина, лабиринт, ризома, библиотека, сумасшествие. Эти образы находят свое отражение в произведениях французских писателей-постмодернистов Р. Мерля («Охраняемые мужчины»), М. Турнье («Золотая капля»), П. Констана («Банановый парадиз») и Б. Вербера («Танатонавты», «Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов», «Энциклопедия относительного и абсолютного знания»).

Как образно замечает В. Руднев, постмодернизм чем-то похож на «обломки разбитого зеркала тролля, которые попали в глаза всей культуре, с той лишь разностью, что обломки эти никому не нанесли особый ущерб, хотя многих сбили с толка» [Руднев 2000: 23]. Здесь стоит отметить, что «витражность» постмодернистского произведения не только авторский замысел, но и процесс креативного восприятия авторской интенции читателем.

1.4.1. Роман-путешествие

Путешествие – литературный жанр, в основе которого находится описание странствий героя. Это могут быть сведения об увиденных путешественником странах, народах в форме путевых дневников, заметок, очерков. Основная задача такого рода произведений, прежде всего, познавательная, но автор может ставить философские, публицистические, психологические и другие зада-

чи. Это могут быть также повествования о вымышленных, воображаемых странствиях (утопия, антиутопия, фантастика).

Корни жанра романа-путешествия следует искать в мифологии и фольклоре, где странствие героя становится для него испытанием. Данное умозаключение можно представить структурно: миф (фольклор) – тотем (герой) – странствие (испытание).

С точки зрения изучения внешнего композиционного плана изложения, странствующий герой активно перемещается в пространстве и предстает перед читателями в качестве наблюдателя чужого мира, о котором он затем повествует. Например, Марко Поло в «Книге о разнообразии мира» (1298 г.) пишет о путешествии на Восток, Афанасий Никитин в «Хождении за три моря» (XV век) – об индийских впечатлениях, Тур Хейердал в «Путешествии на Кон-Тики» (1950-е гг.) создает роман-путешествие, повествующий о культуре острова Пасхи.

При изучении внутреннего плана повествования, при восприятии читателем литературного путешествия его внимание направлено на чувства и переживания странствующего, при этом внешние элементы перемещения в пространстве не играют решающей роли. Путешествие воплощает идею духовного поиска, мотив странствия становится одним из способов раскрытия характера героя и во французской литературе. Так, например, М. Пруст в романе «В поисках утраченного времени» рассматривает путешествие как своего рода побег от реальности в поисках себя.

Стоит отметить, что литературное путешествие может выступать в качестве объекта пародии. Так, «Дон Кихот» М. Сервантеса – пародия на рыцарское путешествие, в произведении В. Ерофеева «Москва – Петушки» мотив путешествия реализуется через идею правдоискательства.

Свободное повествование также свойственно как классическому роману-путешествию, так и постмодернистскому роману. Оно может включать в себя письмо и дневник, повесть и автобиографию, новеллу и исповедь, авторские размышления и поток сознания героя. Свобода жанра практически не знает

границ, поэтому он столь притягателен для авторов и читателей и столь любим современными писателями-постмодернистами.

Постмодернистский роман-путешествие следует рассматривать в контексте теории открытого произведения, предполагающей интерпретационную многозначность и открытость текста, которые достигаются в ходе использования автором постмодернистских принципов письма. Современный философ, семиотик и писатель У. Эко называет открытым такое произведение, которое определяется «полем» различных интерпретационных возможностей, представляется как некая конфигурация стимулов, наделенных принципиальной неопределенностью, так что человек, его воспринимающий, вовлекается в целый ряд «прочтений», всегда изменчивых. Наконец, это произведение является некой структурой, «созвездием» элементов, которые могут вступать в различные взаимоотношения [Эко 2005: 171-172]. Однозначность толкования, присущая притче, абсолютно неприемлема для поэтики открытого произведения.

Теория и практика постструктуралиста Р. Барта в контексте «путешествия» читателя по постмодернистскому произведению преследовали четыре основные цели:

- 1) «способствовать «рождению читателя» (читателя нового типа – не пассивного, а творчески деятельного, активного, духовно свободного, отвергающего «твердый», «окончательный» и однозначный смысл, приобщающегося к множественности культурных языков, равноправных между собой);

- 2) дать новый импульс развитию гуманитарных наук и, прежде всего, литературоведения (раскрывая ограниченность научного метаязыка, вовлекая в путешествие «сквозь письмо», призывая к разрушению границ между литературоведением и литературой);

- 3) указать путь преодоления ангажированности литературы (отказ от ее социологической завербованности, линейного типа мышления) и ее стандартизованности;

- 4) получить возможность свободно «играть литературой», как угодно» [Барт 2009: 67].

Постмодернистский роман, осваивая форму путешествия-странствия по текстам мировой литературы, стал художественной точкой отсчета в освоении феномена «лабиринтовой поэтики» современного постмодернистского «путешествия-поиска» информации в Интернете и игрового пространства произведения. Примерами подобного жанра могут служить романы У. Эко «Путешествие в гиперреальности», «Имя розы» и эссе Х.Л. Борхеса «Сад расходящихся тропок». Ироничное изображение общества потребления находит свое отражение в путешествии на «континент мертвых» в романе Б. Вербера «Танатонавты». Автор был вдохновлен мотивами путешествия, реализуемыми в «Божественной комедии» Данте и в романе «Двадцать тысяч льё под водой» Ж. Верна.

Потребность в «блуждании» в пространстве и времени вызывает к жизни лейтмотив странствия и организуя многообразный разнородный материал в единое композиционное целое. В отличие от классического жанра романа-путешествия, в постмодернистских произведениях данный лейтмотив представляет собой духовное странничество, покрывая собой и направляя все другие виды путешествий, о которых идет речь. Современные писатели-постмодернисты черпая вдохновение в традиционных жанровых формах, переосмысливают их, реализуя идеи клипового мышления, коллажа, монтажа и пастиша. Примерами подобных произведений могут служить романы Б. Вербера «Танатонавты» (пастиш, коллаж), «Империя ангелов» (пастиш, клиповое мышление), «Мы, боги» (пастиш, коллаж), «Дыхание богов» (пастиш, коллаж) и «Тайна богов» (пастиш, коллаж), а также ризоматическое произведение «Энциклопедия относительного и абсолютного знания» (пастиш, коллаж, монтаж), что будет наглядно проиллюстрировано во второй и третьей главе нашего исследования.

1.4.2. Роман воспитания

Проблема воспитания подрастающего поколения занимала умы писателей и читателей, начиная с Античности, и она не перестает быть актуальной до сегодняшнего дня.

По мнению М. М. Бахтина, существует особая разновидность романного жанра, носящая название «роман воспитания»³ [Бахтин 2000: 131].

Прежде всего, в жанре романа воспитания необходимо выделить мотив становления человека. М. М. Бахтин отмечает, что «часто в романном жанре все изображенные в произведении события и приключения перемещают героя в пространстве и времени. События меняют его судьбу, меняют его положение в жизни и в обществе, но сам он при этом остается неизменным» [Там же: 132].

Наряду с этим господствующим, массовым типом традиционного литературного произведения стоит иной, несравненно более редкий тип романа, дающий образ и процесс становления человека. Сам герой, его характер становятся переменной величиной в формуле этого романа. Изменение самого героя приобретает сюжетное значение, в связи с чем в корне переосмысливается и перестраивается весь сюжетно-фабульный строй романа. Время вносится внутрь человека, входит в самый образ его, существенно изменяя значение всех моментов его судьбы и жизни. Такой тип романа можно обозначить в самом общем смысле как роман становления человека или роман воспитания личности.

Становление человека может быть весьма различным. Все зависит от степени освоения реального исторического времени.

³ В этой же работе ученый, как известно, выделяет и другую важнейшую разновидность – «роман испытания», сюжетные элементы которой также присутствуют в произведениях Б. Вербера. Однако специфические особенности «романа испытания» не стали определяющими в романной поэтике постмодернизма и по этой причине остаются за пределами нашего внимания.

М.М. Бахтин выделяет четыре подтипа романа воспитания, характеризующих степень освоения исторического пространства-времени (хронотопа):

– «путь человека от детства через юность и зрелость к старости с раскрытием всех тех существенных внутренних изменений в характере и воззрениях человека, которые совершаются в нем с изменением его возраста) (Гиппель, Жан-Поль, Стерн)» [Бахтин 2000: 133];

– «типически повторяющийся путь становления человека от юношеского идеализма и мечтательности к зрелой трезвости и практицизму, где осуществляется изображение мира и жизни как опыта, школы, через которую должен пройти всякий человек и вынести из нее один и тот же результат — протрезвление с той или иной степенью резиньяции (Гете, Виланд, Вецель)» [Там же].

– «биографический (автобиографический) тип. Становление здесь является результатом всей совокупности меняющихся жизненных условий и событий, деятельности и работы. Создается судьба человека, а вместе с ней и он сам, его характер (Филдинг, Диккенс)» [Там же];

– «дидактико-педагогическая разновидность романа-путешествия. Здесь изображается педагогический процесс воспитания в собственном смысле слова (Ксенофонт, Фенелона, Руссо, Гете, Рабле, Флобер)» [Там же].

Роман И. В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» является общепризнанным ярким примером романа воспитания

Классическими образцами воспитательного романа в литературе XIX века считаются роман Ч. Диккенса «Дэвид Копперфильд», «Воспитание чувств» Г. Флобера, «Обыкновенная история» И. А. Гончарова, «Неточка Незванова», «Подросток» Ф. М. Достоевского.

К приключенческим романам воспитания стоит отнести «Остров сокровищ» Р. Л. Стивенсона, «Отважные капитаны» Р. Киплинга, «Приключения Гекльберри Финна» М. Твена, «Два капитана» В. А. Каверина.

Отечественный литературовед А. В. Теличко выделяет «роман становления личности художника» [Теличко 2013: 152]. Примерами подобного жанра

являются «Портрет художника в юности» Д. Джойса, «Жизнь Арсеньева» И. А. Бунина, «Дар» В. В. Набокова.

К философским и литературным предпосылкам и традициям жанра романа воспитания, несомненно, относятся труды философов-просветителей и гуманистов. Роман-трактат Ж. Ж. Руссо «Эмиль, или О воспитании» содержит идеи французского философа о формировании свободной мыслящей личности. Стоит также отметить полемику Ф. Шлегеля с И. Гёте в романе Шлегеля «Люцинда», проблемы свободы и внутренней гармонии личности в романе Ф. Гельдерлина «Гиперион», фигурализм как элемент поэтики в романе Жан-Поля (Рихтера) «Титан», мистификацию реальности и контрапункт идей у Новалиса (Фридриха фон Гарденберга) в романе воспитания «Генрих фон Офтердинген». Значимыми представляются дуалистические изыскания Э. Т. А. Гофмана, где можно обнаружить фантастическое единение реального и идеального. Блестящим образцом романа воспитания является его гротескно-пародийное произведение «Житейские воззрения кота Мурра». К антитоталитарным романам воспитания стоит отнести некоторые творения Томаса Манна, в которых можно проследить концепцию «нового гуманизма» как средства обновления жанра романа воспитания («Волшебная гора», «Иосиф и его братья»).

Также следует отметить появление жанра антироманов воспитания, где с помощью отрицательных примеров дается установка на развитие и становление личности через боль и страдание (де Сад «Злоключения добродетели», «Философия в будуаре»).

По мнению М. М. Бахтина, «становление человека в романе воспитания совершается в «реальном историческом времени» с его необходимостью, полнотой, с его будущим, с его глубокой хромотопичностью. Меняются устои мира, и человеку приходится меняться вместе с ними» [Бахтин 2000: 140–142].

Согласно теории Н. В. Гладилина, словосочетание *постмодернистский роман воспитания* можно употреблять в двух различных смыслах. С одной стороны, в значении романа воспитания в условиях постмодернистской социо-

культурной парадигмы, а с другой – романа воспитания, созданного по канонам специфической постмодернистской эстетики. Данная эстетика может быть выражена ироничным повествованием, которое лишено назидания [Гладилин. 2011: 15]. Можно наблюдать травестийное снижение классических образов, мультикультурность ценностей, игру с аллегориями, ироническое осмеяние современного общества потребления материальных ценностей, витражность. В постмодернистском романе воспитания стираются границы между писателем и читателем. Примерами современных французских романов воспитания могут служить «Жизнь: способ применения» Ж. Перека, «Вы слышите их?», «Детство» Н. Саррот, «Улица Темных лавок» П. Модино.

В романах Б. Вербера из циклов «Об ангелах» и «О богах» можно обнаружить черты романа воспитания: все они связаны одним главным героем Мишелем Пэнсоном. Читатель может проследить становление его личности с раннего детства до смерти и его реинкарнацию в загробной жизни. В отрочестве Мишель впервые сталкивается со смертью и отказывается бояться её, напротив, он начинает изучать данный феномен. Его личность с возрастом, опытом, общением с его главным антагонистом Раулем Разорбаком и незримым учителем Эдмоном Уэллсом претерпевает значительные изменения, он становится мудрее, человечнее. Искренними и трогательными являются отношения, связывающие героев исследуемых романов циклов Мишеля Пэнсона и Эдмонда Уэллса. Примечательной также является модель эволюционного развития, предложенная Б. Вербером в романе «Империя ангелов»: «Ноль – пустота, единица – минерал, двойка – растение, тройка – животное, четвёрка – человек, пятёрка – духовный человек (Мудрец), шестёрка – ангел» [Werber 2004]. Цифра семь же, по Верберу, символизирует Бога, или, по меньшей мере, – ученика Бога. Человек, по его мнению, может встать на любую из данных ступеней развития в цикле своих реинкарнаций, стать подобным богу, или же, напротив превратиться в минерал.

Созданная таким образом игровая гипертекстуальная реальность, с одной стороны, и мораль классической литературы, с другой – показывают тен-

денции развития французского постмодернистского романа воспитания в контексте сохранения обществом этической направленности литературы.

В поисках интерпретации постмодернистской авторской интенции читатель ищет свой ответ на поднятые автором проблемы. Обращаясь к образцам романов воспитания эпохи Просвещения и романтизма, постмодернистский роман воспитания переосмысливает вечные ценности, выражая к ним долю уважения, обеспечивая преемственность литературной традиции.

1.4.3. Научно-фантастический роман

Фантастическая литература существует уже с незапамятных времен, она всегда привлекала и привлекает к себе повышенный интерес читателей. У истоков этого жанра стоял такой гигант французской литературы, как Франсуа Рабле (роман «Гаргантюа и Пантагрюэль»). Во Франции существуют старые традиции фантастической литературы. Одним из первых в когорте великих отцов-основателей научно-фантастического жанра стоит знаменитый дуэлянт Сирано де Бержерак, произведения которого прекрасно вписываются в столь характерные для французской литературы традиции мифов, народных легенд, волшебных сказок и историй о невероятных путешествиях. Французский критик и литератор Жан Клод Дюньяк видит в Сирано де Бержераке – и не без оснований – «подлинного предтечу не только французской, но и общемировой научной фантастики» [Dugnyach 2003: 2]. Его роман «Путешествия в государства и империи Луны и Солнца», опубликованный в 1643 году, представляет собой собрание фантастических идей и научных гипотез.

Необходимо отметить, что если одни гипотезы Сирано выглядят достаточно экстравагантно даже с современной точки зрения, то другие, которые вызывали в своё время недоумение, насмешки или возмущение, оказались пророческими. Так, у Сирано де Бержерака можно найти описание говорящих машин, парашюта, летательного аппарата, использующего подъёмную силу горячего воздуха. Одним из первых Сирано описал космическое путешествие с

помощью многоступенчатого ракетного аппарата. Среди других оригинальных идей – мысль о существовании иных обитаемых миров, похожих на нашу планету. Поражает способность Сирано не только придумывать удивительные технические новинки, но и весьма реалистично описывать свои выдумки. Разумеется, несмотря на все эти моменты, мы не можем назвать его произведения научной фантастикой – такого жанра в XVII веке просто не существовало.

Из более поздних писателей-фантастов XVIII – XIX вв. необходимо назвать Жана-Луи Кастильона, Ретифа де ля Бретонна, Луи Себастьяна Мерсье, Этьена Кабе, Шарлеманя Дефонтене, Жана-Мари Вилье де Лиль-Адана и других. Все они – предшественники не только французской, но и мировой научной фантастики. Даже сейчас их идеи не кажутся наивными или примитивными (хотя литературные достоинства вызывают споры). К примеру, детальное описание далёкой планеты впервые было приведено в романе Шарлеманя Дефонтене «Стар, или Пси Кассиопеи» (1854 г.), а описание андроида появилось задолго до Айзека Азимова – в романе Вилье де Лиль-Адана «Ева будущего», опубликованном в 1886 году.

В XIX веке такие французские писатели, как Жюль Верн («Двадцать тысяч льё под водой», «Путешествие к центру Земли», «Таинственный остров»), Луи Буссенар («Десять тысяч лет в ледяной глыбе», «Тайны господина Синтеза», «Господин Ничто или необыкновенные похождения человека-невидимки») и другие, создали литературу, которую можно назвать чисто фантастической. Стоит также отметить таких французских писателей-фантастов XX столетия, как Пьер Буль («Планета обезьян»), Франсис Карсак, («Робинзоны космоса», «Бегство Земли»), Жозеф Рони-старший, автор «доисторических романов» «Борьба за огонь» и «Пещерный лев». В конце XIX – начале XX века фантастическая литература становится во Франции гораздо более популярной. К ней порой обращаются даже писатели-реалисты: Анатоль Франс, Гастон Леру, Клод Фаррер, Ги де Мопассан. Впрочем, для них, по мнению Ж.К. Дюньяка, «фантастика служит лишь средством выражения своей социальной позиции» [Dugnyach 2003: 7]. Появляются также авторы, для которых

фантастика становится главным жанром. Можно назвать практически неизвестных в России Макса Бегуэна («Когда вернулись мамонты»), Гюстава ле Ружа («Принцесса воздушного пространства», «Пленник планеты Марс»), Жана де ла Ир («Огненное колесо», «Подводный корсар»), Альфреда Жарри и Андре Лори («Убью король и другие произведения», «Властелин бездны»).

После Первой мировой войны культурная ситуация меняется. Если в США в период между двумя войнами наблюдается повышенный интерес к жанру научной фантастики, то во Франции царит тишина. Немногочисленные попытки публиковать фантастику наталкиваются на резкое неприятие издателей и читателей [Там же: 13].

Тем не менее, нескольким франкоязычным авторам удалось заявить о себе. Среди них необходимо упомянуть Жана Рэя, автор большого количества «чёрных» рассказов, среди которых можно обнаружить научно-фантастические), Жака Шпица, французского автора романа «Война мух», его соотечественника Тео Варле. Тогда же, в 1935 году, во Франции появилась и первая специализированная книжная серия «Гипермиры». Однако стоит отметить, что большинство писателей того периода забыты не только у нас, но и в самой Франции.

Известный литературный критик Жерар Диффло заметил, что «во Франции научная фантастика никогда не воспринималась с таким энтузиазмом, как в США, в Великобритании или России» [Difflo 2014: 32]. В наши дни Франция утратила ведущую роль в научном прогрессе, потеряла место, которое она занимала ещё в начале века. Поэтому авторы французской научной фантастики зачастую пренебрегают описанием новейших достижений в области науки и техники. Интеллектуальную публику привлекает не столько научный, сколько чисто фантастический аспект того или иного произведения. Большей популярностью, чем научная фантастика, пользуются «странная» литература, ужасы и мистика. По мнению Ж. Диффло, для французской фантастики характерен также отчётливо выраженный пессимизм. Французским писателям будущее видится отнюдь не в таких радужных красках, как многим фантастам

США, а достижения технического прогресса не вызывают общенародного энтузиазма, как это когда-то было в СССР [Там же: 34].

Кроме научной фантастики, на Западе выделяется в настоящее время, по крайней мере, еще две основные разновидности – приключенческая фантастика, которую во Францию называют также героической (Пьер Бордаж), и фантастика, основывающаяся на мифологии, легендах, фольклоре, разумеется, в новом, современном осмыслении (Клод Синьоля, Давид Кальво, Фабрис Колин, Лорен Клотзер, Ксавье Момежан, Катрин Дюфур, Бернар Вербер).

Интерес к фантастической литературе на Западе сейчас очень высок. Во Франции популярность этого жанра не так давно значительно увеличилась.

Среди современных французских писателей-фантастов необходимо отметить первую очередь Клода Синьоля, который использует фольклор, народный сказ, а подчас осовременивает старинные французские легенды, в которых имеются элементы фантастики. Его произведения уже переведены на многие иностранные языки. Фольклорные темы использует также Ф. Лэме. Примечательным в отношении исследования мировой мифологии и фольклора в фантастических произведениях представляется творчество Филиппа Кюрваля, Сержа Брюссоло, Жан-Пьера Андревона, Пьера Пело, Айердаля, Пьера Бордажа, Ролана Вагнера, Мориса Дантека, Сержа Лемана, Бернара Вербера.

Фантастику Франции нередко рассматривают как продукт субкультуры, как неполноценную литературу и беллетристику. Тем не менее, первой в истории литературы Гонкуровской премией в 1903 году был награждён фантастический роман Джона Антуана Но «Враждебная сила». Стоит также отметить, что один из предшественников научной фантастики во Франции, Жозеф-Анри Рони-старший, много лет был членом престижной Гонкуровской Академии, а Борис Виан, один из наиболее своеобразных и популярных авторов XX века, был поклонником фантастического жанра в литературе и переводил Рэя Бредбери.

Фантастика во Франции непрерывно меняется, развивается, переосмысливает классику, ищет новые темы и выразительные приёмы. К таким выводам

приходит известный специалист по фантастике Роже Бозетто, озаглавивший одну из своих статей «Французская фантастика: обновление» (1999 г.). По его словам, «французская научная фантастика сегодня находится на пороге больших событий. Она может стать фундаментом для появления новой общеевропейской фантастической литературы» [URL:http://tarranova.lib.ru/FR_SF/history/vozrozhdenie.htm].

Французская научная фантастика основывается на фантастических допущениях (вымысле, спекуляции) в области науки, включая как точные, так естественные и гуманитарные науки. «Данный жанр описывает вымышленные технологии и научные открытия, контакты с вездесущим разумом, возможное будущее или альтернативный ход истории, а также влияние этих допущений на человеческое общество и личность. Действие научной фантастики часто происходит в будущем, что роднит этот жанр с футурологией» [Там же].

В творчестве современного французского писателя Бернара Вербера жанр научной фантастики приобрёл новое звучание. Автор, используя научную и псевдонаучную терминологию (*танатонавт, ДНК, танатодром, хромосомы, ракетные ускорители*), создает свою гипертекстуальную реальность, населённую мифическими существами, ангелами и богами (*Земля 17, Земля 18*) – альтернативные планеты из цикла романов «О богах» «Мы, боги», «Тайна богов», «Дыхание богов»).

1.4.4. От романа-утопии к роману-антиутопии

Новейшие достижения литературоведения актуализировали проблему соотношения исторического развития жанра антиутопии на рубеже XX – XXI веков с тенденциями современного литературного процесса.

Понятие «утопия» означает «прекрасное, но невыполнимое будущее с элементом социальной мифологии» [Фрай1998: URL <http://azbuka.gif.ru>].

Современные гуманитарные науки всё чаще трактуют утопию как общепознавательный дискурс, содержание которого выявляется через опериро-

вание понятиями «миф», «ритуал» [Кесседи 1992; Сорель 2013; Фрай 1976], «эсхатология» [Бубер 1995; Поппер 1992; Свентоховский 2012], «идеология» [Мангейм, 1996; Фрай, 1976]. Особо стоит указать на трактовку утопии как интенции, имманентной человеческому сознанию в качестве мечты, желания [Блох 1991; Ортега-и-Гассет 1991; Тиллих 1995].

Утопическая мечтательность – форма ностальгии: великие утописты прошлых веков – Платон, Томас Мор, Уильям Моррис – не случайно были защитниками уходящих реальностей классической античности, христианства до эпохи Реформации, доиндустриальной цивилизации. Однако неизведанность мира придавала утопии в те времена форму фантастического путешествия, сновидения. XX век, будучи веком освоенных пространств, стал эпохой научно-технической революции, в которой порой сложно отличить фантастику, научно-фантастическую фикциональность от достоверности.

Утопия как литературный жанр – это абстрактная модель идеальной социальной системы, которая отвечала представлениям писателя о гармонии человека и общества. Данный жанр уходит своими корнями в фольклор, Библию и философские трактаты мыслителей-гуманистов.

Утопия развивалась сначала как публицистический и научный трактат. Примерами подобных произведений могут служить «Государство» Платона, «Утопия» Т. Мора, «Город Солнца» Т. Кампанелла, «Новая Атлантида» Ф. Бэкона, «Макария» С. Хартлиба, «Закон свободы» Дж. Уинстенли, «Океания» Дж. Харрингтона, «Исследование о политической справедливости» У. Годвина.

Начиная с XVIII века, утопия трансформировалась в художественный жанр утопического романа. В этой связи можно упомянуть Д. Дефо «Робинзон Крузо», Л.-С. Мерсье «2240», Дж Свифта «Путешествия Гулливера», Е. Беллами «Через сто лет», В. Морриса «Весть из ниоткуда». Утопические взгляды писателей находят своё отражение в таких классических произведениях, как роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, пьеса У. Шекспира «Буря».

Фантастические романы конца XIX и XX века – М. Шелли «Франкенштейн», Дж. Оруэлл «1984», Г. Уэллса «Машина времени», О. Хаксли «О дивный новый мир» – наметили новые тенденции в мировой утопической литературе и предвосхитили появление нового литературного жанра – романа-антиутопии.

Опираясь на достижения отечественного и зарубежного литературоведения [Clayes 2017, Sargent 1981, Ланин 1993, Чаликова 1991, Чамеев 2007], необходимо отметить, что жанровое содержание антиутопии строится на основе государственного устройства, противоречащего принципам гуманизма. Отсюда основной конфликт антиутопии – столкновение личности с системой насилия. Сюжетно-композиционные особенности жанра обусловлены ситуацией испытания человека, попавшего в условия тотального давления со стороны социума. Испытанию подвергаются и общечеловеческие ценности – любовь, семья, нравственность, свобода и др. По мнению Г. Й. Давиденко, антиутопия вскрывает не только «несовершенство существующего миропорядка, но и опасность развития реальных тенденций в будущем. Узнаваемость социально-исторических примет, тесная связь с действительностью и вместе с тем ее художественное прогнозирование являются существенными признаками антиутопии» [Давиденко 2009: 3].

Следует отметить особую роль и своеобразие фантастики в антиутопии, которая имеет, прежде всего, прогностический характер. Фантастика служит вскрытию глубинных противоречий общества и обнажению духовных процессов, происходящих во внутреннем мире личности. В отличие от утопии, которая связана с мифами разного рода, антиутопия направлена на освобождение от ложных мифов, утопизма общественного сознания. Поэтому объектом критического исследования в антиутопии наряду с реальными явлениями становятся и утопические идеи. Большую роль в антиутопии эпохи постмодернизма играет широкий спектр категории комического (ирония, сатира, гротеск, пародия и др.), которые обеспечивают обличительный пафос жанра. В антиутопии выражен протест против насилия, абсурдного государственного устройства,

бесправного положения личности. Этой задаче подчинена поэтика антиутопии, вся система изобразительных средств, среди которых важное место занимают такие понятия, как хронотоп, язык («новояз» Дж. Оруэлла), символика и др.

Антиутопия – это неоднозначный и динамичный жанр, который находится в постоянном обновлении и развивается вместе с движением литературного процесса. Таким образом, в настоящее время особенно актуальной является проблема изучения конкретно-исторических форм антиутопии, что позволит определить, какие признаки остались в ней неизменными, традиционными («ядро» жанра), а какие жанр приобрел на современном этапе. Согласно исследованиям С. Ф. Денисова и Л. В. Денисовой, «классическая антиутопия представляет собой повествование о смерти человека под воздействием технологий, порожденных развитием механики» [Денисов, Денисова 2017: 19–26], в то время как в «в неклассической антиутопии, в основе которой лежит отрицательная оценка трех основных технологий, – информатизации и автоматизации производства, приводящей к роботизации» [Там же]. Исследователи отмечают, что «постнеклассическая антиутопия своей центральной темой делает смерть человека, что роднит ее с предшествующими видами антиутопии, однако и трансформированные люди не только демонстрировали своим существованием гибель человечества, но и сами жаждали смерти» [Там же].

Общеизвестен интерес современной критики к антиутопии. Глубокие исследования посвящены художественному анализу антиутопии начала XX века [Арсентьева 1993, Геллер 1994, Золотоносов 2013, Б. Ланин 1993, Васильев 1988, Лазаренко 1997, Зверев 1999, Каракан 1992, Шайтанов 2004, Роднянская 1999, Гальцева 1991, Семенова 2014, Матич 2008, Воробьева 2006 и др.]. В последнее десятилетие заметно возросло внимание к утопическому проекту соцреализма [Гройс 2003, Берг 2007, Эпштейн 2004, Эткинд 2002, Паперный 2007, Гюнтер 2012, Липовецкий 2008, Чегодаева 2011 и др.]. Изучение народного утопизма актуализировалось в 1960-е годы в трудах [Клибанова 1977] о народных социальных утопиях и [Чистова 2003] об утопических народных легендах. Кроме уже названных работ, следует отметить труды по изучению

жанровых особенностей утопии [Геллер 1994, Мамфорд 1992, Морсон 1991, Sargent 1981], а также фундаментальные исследования по истории утопии А. Свентоховского и В. Святловского [Свентоховский 2012, Святловский 1923].

Конец XX века ознаменован апокалипсическими настроениями, десемантизацией истории, в то время как начало XXI века характеризуется футурологическим, утопическим ощущением времени. Постмодернизм – фиаско веры в утопию, что, впрочем, ещё не гарантирует преодоление утопического дискурса. Скептико-ироническая позиция постмодернизма акцентирует демиургические претензии искусства на создание новой художественной реальности, вытесняющей и заменяющей действительность. О двойственном влиянии науки на общество говорит, в частности, один из наиболее известных современных социологов Ю. Хабермас. Он не отрицает значения созданной благодаря инновационным технологиям комфортной жизни, но вместе с тем обращает внимание и на появившуюся вследствие этого зависимость человека не только от технических средств, но и от аппарата управления. Основная проблема, по его мнению, заключается в том, что «техника превращается в идеологию» [Хабермас 2003: 102]. Таким образом, «наука и техника составляют основу легитимации господства в современном обществе» [Там же: 104]. В литературе прогнозы негативного развития цивилизации на основе технического прогресса реализуются, прежде всего, в антиутопиях.

Основной темой романов-антиутопий часто становится вопрос существования личности в условиях модифицированного в соответствии с достижениями научно-технического прогресса тоталитарного режима, принимающего форму технотронного тоталитаризма. Авторы волнует проблема априори невозможного комфортного сосуществования бездушной компьютеризованной среды и естественного, наделенного эмоционально-психологическими качествами человека. По мнению Е. Ю. Селивановой, «стихийная неконтролируемая компьютеризация угрожает установлением диктатуры машины, а соответственно, стиранием индивидуальности, уничтожением личности и как результат – вырождением всего человечества» [Селиванова 2013: 10].

Научная фантастика составляет основу поэтики антиутопии, но не любое фантастическое произведение является антиутопией. Фантастика в жанре антиутопии имеет две функции. Так, фантастические ситуации, с одной стороны, помогают раскрыть несовершенство существующего порядка, а с другой – призваны показать негативные последствия тех или иных общественных процессов.

Также необходимо отметить, что жанр антиутопии не смог бы полностью реализоваться вне связи с реальностью и социальной проблематикой.

Антиутопия в данном смысле – это критическое изображение государственной системы, которое противоречило принципам подлинного гуманизма. В антиутопии выражен протест против насилия, абсурдности существующего строя, несправедливого положения личности. Авторы антиутопий, опираясь на анализ реальных общественных процессов, с помощью фантастики пытаются предсказать их развитие в будущем, предупредить тем самым об опасных последствиях существующего порядка.

Таким образом, утопия и антиутопия имеют общие черты, прежде всего, в своем генезисе, их объединяет комплекс социально-политических проблем, таких, как человек и общество, личность и государство, свобода и насилие, и других философски окрашенных вопросов. Существенной особенностью утопии и антиутопии является то, что они моделируют определенный тип государственного устройства. Утопия и антиутопия как художественные модели ориентированы на исследования социальной системы государственного устройства, на изучение состояния человека и отношений между людьми в тех или иных условиях.

В эпоху постмодернизма происходят существенные изменения не только в эстетике, но и в самой классической научной картине мира, что обуславливает существенные постмодернистские сдвиги в жанрах научной фантастики (научной беллетристики – по терминологии Ю.В. Ковалева), утопии и антиутопии. Н.Б. Маньковская отмечает влияние известного физика и философа И. Пригожина и его школы на фантастку эпохи постмодерна. Отказ «от тоталь-

ного детерминизма и каузальности, – пишет Н.Б. Маньковская, – связанных с единственной моделью действительности и ее становлением во времени», а также критика квантово-релятивистского классического естествознания» привели к утверждению представлений о постнеклассическом научном и художественном творчестве как **вероятностных** [выделено нами. – М.Б.] систем с низким коэффициентом вероятности...» [Маньковская 2000: 200]. Исчезновение приоритета критериальности оценок истинности и объективности научного познания открыло путь к синтезу утопии, антиутопии, научной беллетристики и вышерассмотренных жанров в постмодернистском повествовании, которое отличается высоким коэффициентом экспериментальности, воображения, господства симулякров. Постмодернистский дискурс, как и наррация, не предполагают существования границы между миром мыслимым, воображаемым и условно-реальным, действительным (постмодернизм декларирует: «Реальность окончательно не обнаружена»). Соответственно, в постмодернистском романе стираются и границы научно-фантастического, утопического, антиутопического и действительного миров, подчиненных играм разума, не разделяющего искусство, науку и мифологию.

Романы из циклов «Об ангелах» и «О богах» французского писателя-постмодерниста Б. Вербера можно отнести одновременно как к жанру романа-утопии, так и к жанру романа-антиутопии, что и будет проиллюстрировано примерами в третьей главе настоящего диссертационного исследования.

1.4.5. Жанровый синтез в творчестве Б. Вербера: феномен «витроромана»

В условиях «медиатизации» современного мира изменились не только содержание и направленность коммуникации, но и формы общения людей. В связи с переходом к информационному обществу, увеличением масштабов и усложнением содержания и структуры информационных потоков и всей информационной среды многократно усиливается ее влияние на человека.

Современный человек – это «медиа-субъект», живущий в информационном пространстве, где знак, по мысли Ж. Бодрийяра, «существует сам по себе, не отсылая более ни к референту, ни к реальности» [Бодрийяр 2015: 12].

Согласно концепции Ж. Бодрийяра, не только закончилась история, но сама реальность уступила место тотальной ее симуляции (имитации) [Там же]

По формулировке Ж. Делеза и Ф. Гваттари, человечество живет в век «частичных объектов», «кирпичей цивилизации», которые были разбиты вдребезги. Философы-постмодернисты верят в «миф о существовании фрагментов, которые, подобно обломкам античных статуй, ждут первого, кто подвернется, чтобы их заново склеить и воссоздать ту же самую цельность и целостность образа оригинала» [Делёз, Гваттари 2010: 21]. Они больше не верят в «первичную целостность» или «конечную тотальность», ожидающую нас в будущем [Там же].

Мы разделяем литературоведа Е. П. Коротченко о том, что «современное общество конституируется как общество тотальной зрелищности – так называемая витрокультура (ср. ницшеанскую констатацию «исторической болезни» европейской цивилизации, собирающей в своих музеях осколки прошлых культур», высказанное Е. П. Коротченко в Энциклопедии Постмодернизма под редакцией А. А. Грицанова, М.А.Можейко [Коротченко URL: <http://www.infoliolib.info/philos/postmod/giperreal.html>]. Если обратиться к термину *витрокультура* с точки зрения лингвистики, то необходимо отметить, что этимологически слово *витро* восходит к латинскому *vitrum*, итальянскому *vetro* и французскому *verre*, что переводится как *стекло* [Электронный ресурс URL: <https://classes.ru/all-italian/dictionary-russian-italian-universal-term-44215.htm>].

Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка, А. Н. Чудинова и Ф. Ф. Павленкова дает следующее толкование слова *витро*: «ВИТРО – Живопись по стеклу и цветная стеклянная мозаика» [Электронный ресурс URL: <https://classes.ru/all-russian/dictionary-russian-foreign2-term-8343.htm>].

Поскольку классический витраж состоит из множества цветных разрозненных стеклянных фрагментов, которые вместе составляют целостную сюжетную или фигуративную картину, также можно говорить о деконструкции и рекомпозиции с целью создания готового произведения искусства.

С другой стороны необходимо заметить, что истоки происхождения термина *витрокультура* или *культура in vitro* лежат в биотехнических науках, где под ними понимается «гибридизация соматических клеток (межвидовая и межродовая) и их роль в селекционном процессе» [Гавриленко 1999: 3]. Мы полагаем, что целесообразно ввести данное понятие в литературоведческую терминосферу для описания жанрового полиморфизма, реализуемого в творчестве Б. Вербера. С термином *витрокультура* связана вводимая нами жанровая номинация «*витророман*», отражающая, с одной стороны, тенденции жанрового синтеза, с другой стороны, образования фрагментарных структур, проявляемых в технике «витражности» произведения, которое создается «из осколков прошлых эпох» [Коротченко, Электронный ресурс URL: <http://www.infoliolib.info/philos/postmod/giperreal.html>].

По справедливому утверждению Т. Марковой, ввод новых жанровых номинаций является закономерной особенностью литературного процесса на современном этапе. По мнению исследователя, в неканонических номинациях отражаются «жанровые трансформации конца XX – начала XXI века», осуществляемые «преимущественно в двух направлениях: к расширению границ и скрещиванию жанров (это путь гибридации) либо к сужению семантического поля, редукции» [Маркова 2011: 282]. Особенностью вводимой нами жанровой номинации «*витророман*» является то, что она одновременно предполагает и стремление к синтезу, и стремление к фрагментарности современного постмодернистского романа. Номинация «*витророман*» также соответствует «тенденции к метафоризации всех уровней повествования» [Маркова 2011: 287], отмеченную цитируемым исследователем.

Феномен «витроромана» просматривается в творчестве нобелевских лауреатов в области литературы Кадзуо Исигуро в Великобритании и Генриха

Теодора Бёлля в Германии. В литературном процессе Франции специфика «витроромана» нашла свое отражение в творчестве современного французского писателя Б. Вербера. Жанровая принадлежность его произведений с трудом поддается определению, она эклектична, неоднородна, сочетая в себе фантастический роман-утопию и антиутопию, роман-путешествие наряду с романом воспитания, синтез определяющих черт которых приводит к жанровому образованию постмодернистского «витроромана», формирующего наряду с этим жанровое переосмысление, деконструкцию и рекомпозицию устоявшихся черт романских моделей – таковы его характерные особенности.

Нелинейность современного художественного мышления способствует формированию «витроромана», выступающего в качестве продукта «усталой» энтропийной литературы эпохи постмодернизма (термин И. Ильина) и реализующего идеи клипового мышления общества потребления.

Говоря о возникновении полижанровых произведений и межжанрового взаимодействия, Н. Г. Владимирова подчеркивает, что «полижанровость – определяющая черта современного романа, и отмечает, что это, однако, далеко не бессмысленное и нелогичное “нагромождение” различных элементов, а сознательное построение сложной структуры, причем, каждый автор руководствуется определенными принципами при создании такого произведения» [Владимирова 2016: 78].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что «витророман» отвечает явлению полижанровости в современной французской литературе.

Среди поэтологических особенностей жанрового феномена «витроромана» мы выделяем следующие:

- эклектичность, смешение жанров, стилей и эпох в рамках одного литературного произведения;
- «мерцающий» хронотоп (разомкнутость пространства и времени)
- «жонглирование» языковыми и культурными кодами;
- относительность истины, релятивистские взгляды на понятия добра и зла, космополитичность в трактовке этнических символов;

- полифония, полихромность и полихронность;
- ризоматичность в прочтении, возможность начать читать роман с любой страницы;
- «смерть автора» как авторитарного создателя художественного мира произведения, ведущая к появлению читателя нового – креативного и рефлексивного типа. Читатель, который, согласно концепции Б. Вербера, является «верховным божеством» и «основой мироздания», путешествует по текстам мировой литературы, конструируя свою альтернативную реальность;
- прием двойного кодирования как ориентированности одновременно на читателя – субъекта элитарной культуры, имеющего возможность интерпретировать глубинные слои гипертекстуального повествования, – и на читателя – субъекта массовой культуры, распознающего лишь постмодернистскую «поверхность» «витроромана» и ценящего его увлекательный сюжет;
- герои «витророманов», как правило, не очень эмоциональны, поскольку они живут в обществе тотальной зрелищности, у них наступает пресыщение информацией, полученной посредством современных массмедиа, их ничто уже не может удивить;
- иронизирование над иерархическим устройством общества, травестийное снижение классических мифологических образов;
- неомифологизм в новом постмодернистском прочтении;
- переосмысление и релятивность интерпретаций классических образцов литературных произведений и произведений искусства;
- использование обилия прецедентных имен, имен-символов и персонажей с «говорящими» именами с целью подтолкнуть читателя к самостоятельному поиску информации;
- антиутопичность, проявляющаяся в выраженной в занимательной форме предостережения последующих поколений от растраты материальных, природных и моральных ресурсов человечества;
- феномен сна в постмодернистских «витророманах» является своеобразной «кротовой норой» во времени и пространстве, через которую герои и

читатель совершают осознанное путешествие в виртуальные цивилизации, созданные Б. Вербером;

– граница между зооморфными и антропоморфными образами в жанровых рамках «витроромана» практически стирается. Бестиарий французского постмодернизма является проекцией человеческих образов, где далеко не всегда люди совершают более достойные и благородные поступки, чем их зооморфные прототипы.

Таким образом, в романном творчестве Вербера происходит пастишизация, деконструкция и рекомпозиция классических жанров романа-путешествия, романа воспитания, научно-фантастического романа, романа-утопии и антиутопии, в результате чего образуется «витророман» как синтетический жанровый феномен, отражающий в себе особенности постмодернистского мировосприятия.

Выводы

Рассмотрев ключевые аспекты постмодернистской теории, мы пришли к следующим выводам:

Характерными особенностями постмодернистской литературы являются ирония, «цитатное мышление», интертекстуальность, пастиш, появление новых, гибридных литературных форм, ризоматика, игра с «мерцающими» культурными знаками и кодами. Происходящая жанровая трансформация декларирует переход от классики к неоклассике и нонклассике в полиморфной жанровой стратегии постмодернизма. Данные особенности, имеющие методологическое значение, нашли свое жанровое, поэтологическое воплощение в романах современных французских писателей, в частности, в творчестве Бернара Вербера.

Жанровая деконструкция постмодернистского романа связана с вниманием к процедурам реконструкции и рекомпозиции во имя построения целостного гармоничного произведения. Такого рода деконструкция порождает феномен витрокультуры, созданной из осколков прошлых эпох, жанров и стилей.

Пастиш как основной прием жанровой эклектики в постмодернизме выступает имитацией единичного или уникального стиля, феноменом авторской стилистической маски, ироническим переосмыслением классических жанровых форм, придающим им новое звучание и актуальность.

Потребность в «блуждании» в пространстве и времени актуализирует жанр романа-путешествия, мотив странничества которого проходит через все произведение, замещая собой сюжет и организуя многообразный разнородный материал в единое композиционное целое. «Путешествие» осуществляется в трех направлениях: странствия героя во сне и наяву, жизненный путь героя и становление его личности как процесс формирования сознания; с последним связано и духовное путешествие в литературное наследие человечества с целью создания постмодернистского романа-витража из осколков прошлых эпох. «Путешествие» по текстам мировой культуры как духовное странничество открывает новые горизонты в современных постмодернистских произведениях.

Обращаясь к жанровым традициям эпох Просвещения и Романтизма, постмодернистский роман воспитания переосмысливает вечные ценности, адаптирует их к современному «обществу потребления», выражает к ним ироничное уважение, обеспечивая преемственность литературной традиции.

Французская научная фантастика основывается на фантастических допущениях (вымысле, спекуляции) в области науки, включая как точные, так и естественные и гуманитарные науки. Данный жанр описывает вымышленные технологии и научные открытия, контакты с внеземным разумом, возможное будущее, или альтернативный ход истории, а также влияние этих допущений на человеческое общество и личность.

Главной проблемой утопической литературы в XX веке и XXI веке стала проблема осуществимости – неосуществимости утопии, которая и привела к появлению жанра антиутопии. Авторы постмодернистских антиутопий, опираясь на анализ реальных общественных процессов, с помощью фантастики пытаются предсказать их развитие в будущем, предупредить человечество об опасных и непредсказуемых последствиях существующего порядка.

Наметилась новая тенденция в современной французской литературе, в которой с помощью пастишизации, деконструкции и рекомпозиции классических жанров, возник синтетический жанровый феномен – «витророман», нашедший свое воплощение в творчестве Б. Вербера.

ГЛАВА 2. ПРИНЦИПЫ ПОЭТИКИ РОМАНОВ Б. ВЕРБЕРА В КОНТЕКСТЕ РЕЛИГИОЗНОЙ И НАУЧНОЙ КАРТИНЫ МИРА

2.1. Мифопоэтика и неомифологизм в постмодернистском романе

Современные авторы эпохи постмодернизма используют при создании своих произведений широкий спектр жанрообразующих приемов и переосмысливают взгляд на традиционные ценности, вплетая в них культурное и литературное наследие различных народов. Жанрообразующим фактором в современной прозе стало мифопоэтическое и неомифологическое начало. Мифопоэтическое текстовое пространство позволяет соединять в постмодернистском произведении научные и псевдонаучные, реальные и фантастические элементы, различные, порой несовместимые жанровые и стилевые черты, создавая эклектическую, витражную, адетерминированную, внеисторическую картину мира, превращая повествование в «лоскутное одеяло» языковых экспериментальных игр. На эту специфику постмодернистского текста указывали такие видные теоретики постмодернизма, как И. Хассан, Ж.Ф. Лиотар, Ж. Деррида, Ю. Кристева, Н. Б. Маньковская и др., суждения которых приводились в первой главе.

По мнению М. И. Стеблина-Каменского, «миф стал одним из центральных понятий социологии и теории культуры в XX в.» [Стеблин-Каменский 1976: 12], и это не случайно, поскольку миф, согласно справедливому суждению А. Ф. Лосева, является «внеисторической категорией» [Лосев 1994: 12].

Значимыми являются взгляды на миф французского философа-постструктуралиста и семиотика Р. Барта, определяющего миф как «коммуникативную систему, которая пытается выдать себя за систему фактов» [Барт 1994: 74]. Согласно концепции, предложенной Р. Бартом, миф может быть словом, высказыванием, семиотической системой, концептом [Там же].

Информационное пространство, в котором пребывает современный человек, перегружено постмодернистскими химерами – *мифами-симулякрами*.

Ж. Бодрийяр указывает: «Химерное измерение является серьезной альтернативой реальной внутренней ментальности. Симулякры эпохи постмодерна «производятся при помощи архаического мифологического сознания, обладающего символической функцией» [Бодрийяр 2015: 3].

Согласно К. Юнгу, символизация представляет собой «фундаментальный механизм интеграции противоположностей, который исследователь называет трансцендентной функцией, связующей Эго и Самость» [Юнг 1996: 110]

Симулякр как метафора чаще используется в качестве обозначения семантической пустоты (именно в таком смысле этот термин используется в нашем диссертационном исследовании). Мифы, и как архетипические тексты, и как симулякры, представляют собой две крайности метаязыкового мифоструктурирования.

Современный миф, или неомиф Р. Барт трактует исключительно как химеру [Барт 2001: 31]. Оформлен он как рефлексивный *именной дискурс*, как *критическое эссе*, а не как эпическое повествование, и представляет собой метаязыковую прагматику мотивов, которые можно только констатировать и анализировать. По мнению Р. Барта, мифы служат «поддержанию ложного, отчужденного и деформированного образа реальности», являя собой «натурализацию», а не разрешение противоречий [Барт 1989: 123]. Барт обвиняет современный «мифологический дискурс в химерности и отвлеченности от реальности» [Там же: 127].

Мирча Элиаде, напротив, подчеркивает сакральную, а, следовательно, архетипическую функцию мифа, делающую пронизываемым для сознания суть бытия и придающую значимость определенным событиям человеческой жизни, объясняющую, как благодаря сверхъестественным силам она достигла своего воплощения и осуществления [Элиаде 1996: 21]. Исследователь отмечает, что миф утверждает первопричинность сверхъестественного начала, от истоков которого возникают мир и человек. К основополагающим сакральным мифологическим темам он относит «инициирующие мифы, которые воспроизводят Начало сотворения Всего» [Элиаде 2006: 52], а, согласно учению К. Юнга,

мифы и мистические ритуалы «призваны актуализировать архетипические энергии бессознательного» [Юнг 1993:18].

Жизнь в модусе приближающейся и неотвратимой смерти стала одной из «краеугольных» тем в творчестве писателей-постмодернистов.

Данной теме посвящен первый роман Бернара Вербера «Танатонавты» из цикла романов «Об ангелах». В своем произведении писатель повествует о семи «территориях» мира мертвых, описанных героями его романа – отважными исследователями-танатонавтами, вводимыми в кому с помощью специального оборудования.

Эсхатологические мифы в современном мире «рождаются с невероятной быстротой и все больше походят на научные теории» [Апинян 2005: 13]. Самыми распространенными являются мифы об экологической катастрофе, о глобальном потеплении и о смене полюсов Земли.

М. Элиаде, рассуждая об эсхатологических мифах, отмечал, что в них самым главным нужно считать не «неизбежность конца, а уверенность в новом начале» [Элиаде 1996: 112], что ярко проявляется в неомифологических романах Б. Вербера из циклов «Об ангелах» и «О богах», где главный герой вначале исследует феномен смерти, погружаясь в кому, потом погибает и становится ангелом, а затем богом-учеником.

«Бог умер», – провозгласил Ницше в 1882 году в труде «Весёлая наука», указав на освободившееся пустое место [Ницше 2011: 126]. Затем Фрейд утвердил сексуальность в качестве всеобщего знаменателя человеческой жизни, вновь оставив место Бога свободным [Фрейд 1992:19]. Философами и литературоведами выдвигались теории о «смерти автора», жанра романа, конце истории и т. д, однако трансцендентное *место* остается пустым. Бернар Вербер наполняет миры своих произведений ангелами, богами, мифологическими существами, которые живут, радуются, грустят, сражаются и умирают как обычные люди.

Неомифологизм существует только при сопряжении двух текстов, один из которых принадлежит к архаической культуре, а второй – к современной.

Он базируется на соотнесении, сопоставлении, взаимной идентификации этнически и хронологически отстоящих явлений. Парадокс неомифологизма заключается в том, что исходный текст, мифологический, присутствует априори, он апеллирует к общим схемам мифологического мышления, к общему бессознательному, предполагая соотнесенность нового текста с архетипом.

Говоря об обращении постмодернистских текстов к мифологическим образам, следует отметить, что основные приемы жанровой деконструкции постмодернизма обуславливают богатую интертекстуальность и гипертекстуальность, создавая для них предпосылки. Очевидно, что данное идейное обоснование постмодернизма как направления создает хорошие условия для широкого использования интертекста, гипертекста и переосмысления неомифа. Примером реализации механизмов интертекстуальности, гипертекстуальности и неомифологизации может служить романное творчество Б. Вербера (романы «Танатонавты», «Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов»). Неомифологизация в творчестве Б. Вербера обусловлена увеличением удельного веса античной мифологии в прозе писателя, о чем сигнализируют уже сами названия большинства его романов.

В циклах романов «Об ангелах» и «О богах» главный герой, Мишель Пэнсон, погибает в авиакатастрофе, чтобы потом возродиться в виде ангела-хранителя, а затем стать Богом-учеником. Истинным творцом неомифологических миров Б. Вербер считает читателя своих произведений, адресованных широкой аудитории, воспринимающей информацию на разных уровнях.

Неомифологизм Б. Вербера сочетается с психологизмом и продиктован современной социокультурной ситуацией. Романы писателя, удачно соединяющие миф и науку, физику и метафизику, выполняют четыре основные функции: развлекательную (массовая литература), просветительскую (мидл-литература и поп-наука), коммуникативную и функцию активизации воображения и познавательной деятельности реципиента (элитарная литература). Писатель использует в романах все формы функционирования мифологического интер-

текста (цитаты, ссылки-референции, аллюзии и реминисценции, пародирование) в тексте.

Экскурсы в античную мифологию в творчестве Б. Вербера (например, мифы об Орфее, Циклопе, Зевсе, Дионисе, Кроносе, Посейдоне, Гефесте, Одиссее, Эоле, Троянском коне, Пегасе и др.) вплетаются писателем в ткань повествования в развлекательной форме, причём герои не стесняются своей неосведомлённости в какой бы то ни было области знаний и часто ищут нужную информацию в Интернете. Этот приём позволяет сократить дистанцию между главными героями и читателем, который соотносит себя с первыми, получает информацию и не испытывает таких трудностей, как при рецепции произведений элитарного искусства. Б. Вербер таким образом заполняет лакуны в гуманитарных знаниях читателя, поднимая его на более высокий интеллектуальный уровень и параллельно готовя свою читательскую аудиторию к более сложной рецепции другого сюжета.

Остановимся на постмодернистском прочтении мифа об Орфее в романе Б. Вербера «Танатонавты». Для романтиков XIX века была актуальна сюжетная линия Орфея и Эвридики как идеалов верности в любви и жертвенности. XX век воплотил в образе Орфея концепт искусства и пытался решить проблему предназначения художника в этом мире. То есть «каждый аспект античного мифа становился актуальным, когда находил отклик возможного читателя» [Эко 2005: 178]. Социокультурные коды, разделённые тысячелетиями, соприкасались, накладывались, оставляя без внимания иные грани мифа. Б. Вербера интересует наиболее архаическая функция Орфея, которая была актуальна и для древних греков. Здесь стоит отметить, что, перенеся действие романа в 2062 год, то есть, повествуя о возможном ходе событий в будущем, Б. Вербер заключает с читателем «акт приостановки недоверия» [Werber 1994: 7] и приглашает его к сотворчеству. Писатель рассчитывает на высокую «интертекстуальную компетенцию» (У. Эко) реципиентов, отсылая их к поэме Аполлония Родосского «Аргонавтика».

Среди героев античного мифа о путешествии Ясона с командой за золотым руном одним из главных является Орфей, поэт и музыкант, искусство которого обеспечило успех предприятию аргонавтов. Разноплановый образ Орфея становится продуктивным и для выражения авторских идей в романе «Танатонавты». Древние греки рассматривали мифического героя как основателя эзотерического учения, повлиявшего, в соответствии с легендой, на учение Пифагора и Платона. «Орфеем» «Танатонавтов» в романе Б. Вербера становится Мишель Пэнсон. Его вклад в танатонавтику, пионером и идеологом которой он являлся, неоценим, поскольку с его помощью была раскрыта тайна смерти, что повлекло за собой изменения мировоззренческой модели всего общества. На то, что именно Мишель, а не его соратник и руководитель экспедиции Рауль, стал современным Орфеем, автор указывает читателю путём множества семантических экспликаций, решающей из которых становится аллюзия на историю Орфея и Эвридики. Мишель, потеряв любимую жену Розу из-за фатального несчастного случая, отправляется за ней в потусторонний мир и успешно возвращает ее обратно к живым.

Особенностью художественной организации неомифологического текста Б. Вербера, помимо цитат, реминисценций и аллюзий на мифотекст, становятся научно-познавательные экскурсы. Детальные описания с использованием отраслевой профессиональной лексики органично сочетаются в романе с фантастическим мифологическим сюжетом. Все эти черты – свидетельство своеобразия неомифологического мышления писателя, мастерски соединяющего физику и метафизику, рациональную науку и миф.

Неомифы являются в произведениях Вербера культурной доминантой, а его постмодернистское произведение «Энциклопедия относительного и абсолютного знания» – универсальным шифр-кодом, помогающим обогатить классическими нарративами мозаичные, витражные миры его романов.

Неомифологические сюжеты, их новое жанровое прочтение и преломление в условиях современной витрокультуры нашли свое отражение в таких

французских романах, как «Пятница, или Зеркало Лимба» и «Лесной царь» М. Турнье, а также в произведении «Дитя Медузы» С. Жермен.

Философская фантастика эпохи постмодерна строится на продолжении традиций антиутопии в мировой литературе (Дж. Оруэлл, О. Хаксли, Б. Вербер и др.) и содержит в себе черты притчи, фантастики, мифа. Особую роль играют разнообразные формы вторичной художественной условности, приемы гротеска и пародии.

«Мифологизм» и «неомифологизм» – характерные явления литературы XX века. Они ярко проявились и в драматургии, и в поэзии, и в романе; в последнем наиболее отчетливо выражена специфика новейшего мифологизма.

Вполне обоснованным, на наш взгляд, является мнение Е.М. Мелетинского, согласно которому пафос неомифологизма XX века состоит «не только в обнажении измельчания и уродливости современного мира с точки зрения поэтических высот, сколько в выявлении неких неизменных, вечных начал, позитивных или негативных, просвечивающих сквозь поток эмпирического быта и исторических изменений. Неомифологизм также повлек за собой выход за социально-исторические и пространственно-временные рамки» [Мелетинский 1976: 362]. Это могло проявляться и в известной релятивистской трактовке времени, и в частичной специализации, обеспечивающей произведению хронотопическое своеобразие.

Литература XX–XXI веков характеризуется устремленностью к классическим сюжетам, что ставит перед литературоведением не только проблему дальнейшей разработки теории мифа, но и проблему понимания поэтики мифа и неомифа как интертекста в литературе постмодернизма.

Согласно предложенной Ж. Женеттом классификации, могут быть выделены следующие типы взаимодействия текстов:

- собственно «интертекстуальность как сопричастие в одном тексте двух и более различных текстов» (цитата, плагиат, аллюзия и др.);
- «паратекстуальность как отношение текста к своей части» (эпиграфу, заглавию, вставной новелле);

– «метатекстуальность как соотношение текста со своими предтекстами»;

– «гипертекстуальность как пародийное соотношение текста с профанируемыми им иными текстами»;

– «архитекстуальность как жанровые связи текстов» [Женетт 1998: 322].

Основными маркерами, т. е. способами реализации категории интертекстуальности Б. Вербера в широком понимании в любом тексте могут служить цитаты, аллюзии, реминисценции, иностилевые вкрапления.

В конце XX – начале XXI века неомиф стал высоко интеллектуализированным продуктом эпохи постмодернизма, содержащим в себе «авторerefлексию» и «самоописание», синтез философии, науки и искусства и при этом всегда тесно связанным с реальностью, лишь слегка измененной фантастическим допущением [Барт 1994: 76]. К неомифологии неоднократно обращались Дж. Джойс, Т. Манн, Ф.Кафка и Г. Гарсия Маркес. При этом они прибегали и к использованию традиционных мифов с резким преобразованием их смысла, и к мифотворчеству, то есть к созданию оригинального языка поэтических символов.

Анализ классических мифокритических работ, посвященных соотношению понятий «миф» и «литература» (А. А. Потебня, А. Н. Веселовский, А. Ф. Лосев, О. М. Фрейденберг, Е. М. Мелетинский, Д. В. Затонский) и новейших (Ж. Дюран, П. Труссон, П. Брюнель), свидетельствует о неугасающем интересе современных исследователей к способам функционирования мифа в художественном произведении. Использование каркаса мифа рассматривается с разных точек зрения: и как трактовка мифологического сюжетно-образного материала, и как форма «витрокультурного» письма, в котором миф выступает интертекстом, и как фактор проявления приемов мифопоэтики и мифотворчества.

В современной литературе неомифы дегероизируются, развенчиваются и переосмысляются. Они умышленно дегероизируются автором, который зачастую придает им бытовую окраску. Реализация интертекстуальности данных

произведений осуществляется в виде явных цитат, аллюзий (своеобразных намеков, фраз, прецедентных имен, которые легко декодируются современным читателем), а также в виде отдаленных реминисценций. Примерами подобных произведений могут служить неомифологические романы «Улисс» Дж. Джойса, «Сойди, Моисей» У. Фолкнера, «Кентавр» Дж. Апдайка.

Постмодернистский роман, обращаясь к мифу, отказывается от его идеализации, демонстрируя деканонизацию и дегероизацию мифологического интертекста. Неомифологические произведения приобретают иронический оттенок и демонстрируют театральность современной культуры. Наблюдается смешение и деконструкция жанров, высокого и низкого, стилевой синкретизм. Немалую роль мифологические интертексты играют в переосмыслении уже сложившихся устоев, в активном участии читателя во время восприятия произведения.

Подводя итог вышесказанному, необходимо отметить, что миф, переживший трансформацию в литературе постмодернизма, приобретает новое значение, что, во-первых, свидетельствует о его универсальности и, во-вторых, подтверждает основной принцип идеологии и поэтики постмодернизма, заключающийся в отторжении им всего привычного и устоявшегося.

2.2. Политеизм антропософской мифопоэтической картины мира в постмодернистской прозе Вербера

Обращаясь к проблеме религиозных воззрений в постмодернистском тексте, необходимо отметить, что проникновение постмодернистского стиля в сферу религии, идеологии или науки приводит к масштабным заимствованиям, отсылкам к традиционным текстам, научным идеям и религиозным учениям при общем неприятии традиционных форм их существования и развития. Согласно концепции М. С. Уварова, «мозаичность» структуры, эклектика, «деструкция», релятивизм (относительность истины, добра и зла), широчайшее использование готовых форм (вне их смысла и исторического контекста) яв-

ляются отличительными чертами, которые позволяют охарактеризовать это течение как постмодернизм в религии» [Уваров 2006: 8].

Отторжение постмодернистской литературой традиционных жанров и форм дает в распоряжение читателю огромное количество «материала» (идей, авторитетных источников, техник, артефактов) разных традиций, культур и эпох. И это изобилие подводит нас к основной идее в религиозном мышлении постмодернизма – свободе интерпретации известного материала в соответствии со своей картиной мира и набором ценностей как важной форме индивидуального творчества и самореализации. С точки зрения поэтики религиозного мышления в современной французской литературе прослеживаются две основные тенденции: с одной стороны, можно говорить о концепции мира и человека, комплексной идентичности, толерантности и веротерпимости на границе культур, религий, языков. Так, примерами романов, демонстрирующих общечеловеческие ценности и их национальную специфику, могут служить «Аллах не обязан» и «Врата Леванта» А. Курума и «Теракт» Я. Хадра. С другой стороны, можно говорить о противоположном течении в религиозном мышлении современных французских писателей-постмодернистов, которые подвергают сомнению любые религиозные убеждения. Примерами воплощения ироничного отношения к традиционным религиозным ценностям, их трагического снижения могут служить роман Ф. Бегбедера и Ж.-М. Фалько «Я верую – Я тоже нет». Данное произведение представляет собой диалог между епископом и нечестивцем. В нем поднимаются вопросы освещения религии в современном мире, присутствует популяризация религиозной, философской и научной проблематики. Роман характеризуется публицистичностью, эпатажностью, диалогичностью и амбивалентностью повествования. Необходимо назвать и роман Ф. Бегбедера и Б.-А. Леви «Враги общества», где рассматриваются проблемы писателя в бездуховном постиндустриальном социуме.

Религиозные воззрения эпохи постмодернизма уникальны именно тем, что представляют собой не цельное и стройное учение, а своего рода «набор-конструктор» или же мозаику из разрозненных фрагментов. При этом вполне

допускается возможность пополнения этого набора любыми другими произвольно избранными кусочками. Что касается добавления материала, свобода постмодернистского автора почти безгранична, поле для его творчества беспредельно. Теоретически каждый может придумать «своего» бога (и быть его пророком), «свою» космогоническую и космологическую модель, как бы выкладывая мозаику идей, фактов, субъективных ощущений. Это находит яркое отражение в творчестве Б. Вербера, особенно в его романах из цикла «О богах».

Общеизвестен факт, что современная эпоха является эпохой информации, однако есть нюанс, который позволяет взглянуть на это явление немного иначе. В отличие от ряда традиционных систем у религиозного мышления постмодернистского толка практически нет ограничений по используемому материалу, что, конечно, дает достаточно свободы хорошо образованному и эрудированному человеку. Постмодернистское религиозное мышление предполагает отрицание рамок, деструкцию, «нестрогое» мышление, стиль интеллектуальной игры, релятивизм. Именно в выборе техник интерпретации и стиля мышления заключается интеллектуальная свобода религиозного мышления в постмодернистском тексте.

Если говорить о явлении смерти, тесно связанном с религиозными воззрениями в постмодернистском тексте, стоит вспомнить работы М.К. Мамардашвили и его высказывание о том, что символ смерти в культуре возникает тогда, «когда появляется нечто, не зависящее от своего собственного содержания [Мамардашвили 1992: 128].

По мнению М. С. Уварова, постмодернистское «отрицание традиции» оборачивается «маской приятия любой традиции», если только она претендует на замещение традиции классической [Уваров 2006: 9], в то время как по теории Ж. Делёза, *Бог* и божественная логика производны, являются результатом игры смысла и нонсенса [Делёз 1998: 223].

С этими вопросами связан устойчивый мотив французского постмодернистского романа – приравнивание человека (или человечества в целом) к Бо-

гу. Подобный статус героя создает, по мнению Р. Барта, «новый тип испытания – между человечностью, причастностью к людям прошлого и божественным всезнанием и всеведением» [Барт 2009: 136].

Особенности постмодернистского религиозного мышления находят свое отражение в образах ангелов и богов, созданных в романах Б. Вербера «Танатонавты», «Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов». Вербер предлагает в своих произведениях постмодернистскую модель религиозного мышления.

Примером космополитичности религиозных воззрений Б. Вербера может служить отрывок из его романа «Танатонавты»: *«Каждому танатодрому — свою религиозно-культурную специализацию. Африканцы отправлялись в церемониальных покрывалах под гром тамтамов. В качестве эмблемы у них были слоны, гепарды и попугаи. Жители Ямайки предпочитали рэггей и марихуану. Русские уважали православные песнопения и водку. Перуанцы жевали листья коки и вылетали под чарующие мелодии свирелей. На их эмблемах красовалась посмертная маска Великого Инки»*⁴ [Werber 1994: 273].

Ироничное отношение к традиционным буддийским верованиям также отражено в романе Б. Вербера «Танатонавты». Апофеозом общества потребления служит ношение так называемого «кармографа», указывающего количество грехов и добрых дел.

«Нам было известно с момента публикации интервью со смертным, что требовалось шестьсот очков, чтобы положить конец циклу реинкарнаций и стать чистым духом. Новая беседа Святого Петра с Амандиной дала уточненные сведения. Амандина сообщила ставки по официальному тарификатору кармографа.

Отказ от собственного ребенка: от — 100 до — 820 очков

Отказ от родителей: от — 100 до — 910 очков

Жестокость по отношению к животным: от — 100 до — 1370 очков

Жестокость по отношению к человеку: от — 500 до — 1450 очков

⁴ Здесь и далее перевод с французского и курсив наш.

Преступление, повлекшее за собой смерть: от — 500 до — 1510 очков

Рецидив: штрафной тариф с коэффициентом 1,5

(Количество вычитаемых баллов варьируется от случая к случаю, согласно степени нанесенного ущерба, удовольствия от причинения зла, безответственности и эгоизма, послуживших мотивировкой действия или бездействия).

ПРЕМИАЛЬНЫЕ ОЧКИ

Подарок в личных интересах: от + 10 до + 50 очков

Чистосердечный подарок: от + 10 до + 90 очков

Доставление радости окружающим: от + 10 до + 100 очков

Помощь животному в опасности: от + 50 до + 120 очков

Помощь человеку в опасности: от + 100 до + 270 очков

Создание шедевра искусства: от + 100 до + 410 очков

Оригинальная идея, способствующая прогрессу: от + 100 до + 450 очков

Самопожертвование ради других: от + 100 до + 620 очков

Обеспечение хорошего образования ребенку: от + 150 до + 840 очков

Мультипликативный коэффициент: премиальный тариф на 1,2» [Там же: 379].

Грехи и добрые дела в мире, созданном Б. Вербером, измеряются не человеческой совестью, а специальным прибором, с помощью которого человек, прибывший на Страшный Суд, оправдывает свою возможность стать ангелом на небе, пророком на Земле или вновь переродиться в теле другого человека, животного или растения.

В постмодернистском ризоматическом произведении «Энциклопедия относительного и абсолютного знания» Вербер так видит образ Бога: «*Бог, по определению, вездесущ и всемогущ. Если он существует, значит, он присутствует везде и может все. Но если он может все, может ли он создать мир, где его не будет, и в котором он будет бессилен?*» [Там же: 20].

Писатель обращается к пантеизму, язычеству, буддизму, даосизму, древнегреческим, ацтекским, скандинавским верованиям, вплетая в них христиан-

ские идеи и символы. Суть его постмодернистских религиозных воззрений состоит в космополитичности, релятивности в трактовках истины и веротерпимости. Необходимо отметить, что в своем интервью Б. Вербер на вопрос о своей вере в Бога, ответил вполне определенно: «Я представляю Бога как некую всеобщую любовь – Бог не родитель, он не судит людей, а, безусловно, их любит. Но для того чтобы Бог тебя наполнил, необходимо быть пустым, свободным от устоявшихся представлений о Боге. Я предпочитаю Бога, который предпочитает агностиков» [Вербер. URL:<http://www.rsl.ru/ru/s7/s409/2013/20137783>].

2.3. Своеобразие интердискурсивности в постмодернистском романе: синтез элементов научного и псевдонаучного дискурса

Особенностью современной прозы является ее тяготение к метатекстовости, что не осталось вне поля зрения и писателей постмодернистского направления. «Европейский роман, – пишет Н.Г. Владимирова, – строится как интертекстуальный философский, исторический, эстетический и естественно-научный многослойный дискурс – современный усложненный текстовый палимпсест...» [Владимирова 2016: 137]. Расширение коммуникации эстетического объекта с научным, отражая характерную особенность современной прозы, своеобразно реализуется в постмодернистском тексте. Иное, нехудожественное, научное вкрапление вступает в игровые отношения с художественным целым. Таким образом, постмодернистская ситуация **включает** в сферу своих интересов не только культуру, эстетику и искусство, но и науку.

Однако постмодернизм изменил отношение к науке и к одной из центральных тем современной западной эпистемологии. Согласно концепции Н.Б. Маньковской, «постнеклассическая рациональность, с которой и ассоциируется постмодернизм в науке, характеризуется повышением субъективности, гуманистичности, самокритичности научного познания, пересмотром таких его классических критериальных оценок, как объективность, истинность.

Постнеклассический тип рациональности соотносит знания об объекте не только со средствами, но и с ценностно-целевыми структурами деятельности. Специфика постнеклассической науки стимулировала интерес к междисциплинарным исследованиям и в первую очередь к изучению взаимовлияний между постмодернизмом в науке и эстетике» [Маньковская 1995: 271].

Одним из первых западных эстетиков, поставивших проблему корреляции эстетики постмодернизма и постнеклассической науки, был Ж.-Ф. Лиотар. В работе «Постмодернистская ситуация. Доклад о знании» он выдвинул гипотезу об изменении статуса познания в контексте постмодернистской культуры и постиндустриального общества. Научный, философский, эстетический, художественный постмодернизм связывается им с «кризисом метафизики» и универсализма» [Lyotard 1979: 123].

По мнению Н. Б. Маньковской, «катализатором» этого процесса оказалась постнеклассическая наука с ее «неопределенностью, неверифицируемостью, парадоксальностью. Исследования энтропии, плюрализма, прагматизма языковой игры вытеснили традиционные учения о диалектике, просвещении, антропологии, и герменевтике. Соотнесение научных открытий с вопросами этики и политики высветило опасность превращения нового знания в информационный товар – источник обогащения и инструмент власти» [Маньковская 1995: 275]. В постмодернистском обществе потребления информации стираются границы добра и зла, снижается моральная ответственность ученого за плоды своих научных изысканий. Тем самым новое научное знание, иногда становясь средством спекуляции, переходит из разряда научного в так называемое «псевдонаучное» знание.

Обращаясь к проблеме научного и псевдонаучного, необходимо отметить, что псевдонаучное знание в рамках постмодернистского текста практически неотличимо от собственно научного. При этом стоит отметить, что псевдонаука обладает свойствами мимикрии под подлинное знание, стремится быть похожим на него. Согласно определению В. С. Степина, «псевдонаучное знание трактуется как форма интерпретации реально изучаемых наукой собы-

тий и явлений, но еще не получивших в ней адекватных объяснений в соответствии с принятыми в науке логико-методологическими стандартами и эталонами» [Степин Электронный ресурс URL <https://razumru.ru/pseudo/stepin.htm>]. Например, феномены внеземных цивилизаций, НЛО, лохнесское чудовище и др.

Девиантная наука, или анормальное знание, обычно определяется как такая познавательная и когнитивная структура в науке, которая еще не получила всеобщего признания в научном сообществе и не одобрена в соответствии с доминирующими в ней парадигмальными образцами и методологическими стандартами. Примером может служить релятивистская физика А. Эйнштейна, квантовая механика в период научной революции в конце XIX – начале XX века.

Паранаука не является простым и сознательным упрощением сложных научных теорий, иными словами репродукцией профессионального знания в общедоступных для понимания формах, например, с целью продвижения «науки в массы». Паранаучные изобретения давно и широко известны во всем мире. Создатели данных изобретений стремились к получению собственной выгоды: «дать человеку то, что он хочет» [Хаббард 2001: 21]. Между тем именно в эпоху постмодернизма, люди, жаждущие наукоцентристского мира и утратившие веру в традиционные ценности и религию, охотно воспринимали все псевдонаучные концепции и разработки, если те подкреплялись якобы научными фактами. Религиозные верования под воздействием общественных тенденций перевоплощаются в наукообразную форму и порождают движение сайентологии, являющей собой стремление к познанию человеческого разума

Познавательная парадигма псевдонауки вошла в жизнь. Некоторые ученые видят в ней новое социокультурное веяние, новый тип культуры, другие ратуют за её искоренение по причине негативной реакции на постулаты традиционного научного познания, третьи радуются её позитивному влиянию на мировоззрение поколения, где инвариантность типов знания считается двигателем прогресса. Тем не менее, никто не стремится закреплять за псевдонау-

кой статус «легитимной» [Калинина 2012: 97]. Напротив, псевдонауку скорее относят к попытке субъективно-альтернативного взгляда на культуру и мир, новую мыслительную стратегию, в то время как наука являет собой твердь «истинного знания». Иными словами, псевдонаука – способ мыслить, наука – способ знать.

Псевдонаучные тексты модернизируют функции научного текста с целью воздействия на адресата, которое достигается с помощью:

- подчёркнутой правдоподобности и аргументированной логичности изложения;
- апелляции к неverified научному знанию;
- использования исторического экскурса;
- научных и псевдонаучных терминов;
- стилистической окраски текста, уподобляемого научному стилю изложения, отражающему причинно-следственные отношения.

Элементы научного и псевдонаучного в романах Б. Вербера выполняют эстетическую функцию, в то время как научные элементы органично сочетаются с нейтральным авторским повествованием и разговорной речью. Значимые элементы научного дискурса соединяются в его произведениях с мозаичностью, интертекстуальностью, псевдонатуралистичностью, ироничностью и игровым принципом организации текста.

Так, в романе «Танатонавты» автор дает научное толкование фантастическому псевдонаучному термину «танатонавтика»: «des tha-na-to-nautes. Du grec, thanatos, la mort, et nautês, navigateur. Des thanatonautes. Joli mot en vérité. Thanatonaute. – Il répéta encore. – Thanatonaute : un mot de la même famille, donc, que cosmonaute ou astronaute. Cela va devenir la dénomination générique de référence. Nous avons enfin inventé le terme. Nous utilisons des thanatonautes pour faire de la tha-na-to-nautique» [Werber 1994: 71].

....Потом лицо его просветлело: – ... та-на-то-нав-ты. От греческого "танатос ", смерть, и "наутес ", мореплаватель. Танатонавты. Вот хорошее слово. Танатонавт.

И он еще раз повторил:

– Танатонавт. Слово той же группы, что и космонавт или астронавт. Это будет их общим названием. Наконец-то мы изобрели настоящий термин. Мы используем танатонавтов для занятий... та-на-то-нав-ти-кой.

Далее Б. Вербер описывает погружение танатонавта в искусственную кому, придавая ей псевдонаучное звучание:

«À force d'expériences, nous disposions quand même à présent de plusieurs certitudes :

1. Le corps restait sur place. Seule l'âme voyageait.
2. En s'échappant, l'âme prenait la forme d'un ectoplasme blanchâtre, capable de passer au travers de toutes les matières et de voler au moins à la vitesse de la lumière.
3. Au moment de la mort, l'ectoplasme s'élevait dans le ciel jusqu'à rejoindre un entonnoir bleu s'achevant par une lumière.
4. L'ectoplasme était relié à l'enveloppe charnelle par un cordon ombilical argenté.
5. Si le cordon était coupé, tout retour à la vie devenait impossible.
6. À coma plus vingt et une minutes», il y avait un mur.

Des journalistes scientifiques divulguèrent ces quelques informations et on se mit à compter par milliers les bricoleurs qui tentèrent le décollage en usant de boosters plus ou moins artisanaux. Certains se shootaient au thiopental, d'autres au chlorure. Mais ils ignoraient les doses justes. Chaque semaine apportait son lot d'accidentés de la thanatonautique. Certains s'envoyaient dans l'au-delà avec des barbituriques et même du désherbant» [Werber 1994: 173].

Благодаря накопленному опыту, мы на данный момент с определенностью установили следующее:

- 1. Тело остается на своем месте. Только душа путешествует.*
- 2. Отделяясь от тела, душа принимает вид беловатой эктоплазмы, способной проникать сквозь любые материальные предметы и летать со скоростью света.*

3. В момент смерти, эктоплазма, притягиваемая светом, поднимается в небо, пока не попадает в светящуюся голубую воронку.

4. Эктоплазма соединена с телесной оболочкой серебристой пуповиной.

5. Если пуповина оборвется, возврат в жизнь становится невозможным.

6. На рубеже «кома плюс двадцать одна минута» возвышается стена.

Журналисты-научковеды, опубликовавшие данные сведения утверждают, что тысячи любителей пробовали стартовать, пользуясь «доморощенными ракетоносителями». Одни «выстреливались» на тиопентале, другие на хлориде. Каждая неделя приносила танатонавтике очередную порцию неудач. Кое-кто отправлялся на тот свет на барбитуратах и даже на пестицидах.

Приведенный отрывок насыщен псевдонаучной терминологией: *эктоплазма, танатонавтика, тиопенталь, барбитураты, пестициды*. С её помощью достигается эстетический эффект достоверности наукообразно описанного процесса погружения в искусственную кому.

Элементы постмодернистского научного повествования представлены в романах Б. Вербера из циклов «Об ангелах» и «О богах» следующим образом:

- использованием готовых стилистических форм-макетов оформления;
- присутствием иронии, причем двойной, связанной с попытками персонажей продемонстрировать свою образованность и даже «ученость»;
- синкретизмом языковых форм, относящихся к различным сферам употребления;
- игрой с читателем посредством мнимо научных, околонучных и псевдонаучных высказываний;
- «коккетством» – умением употреблять «умные» слова, заимствованием различных стилистических пластов, в том числе научного стиля.

Автор применяет данные приемы организации псевдонаучного текста с целью создания виртуального мира, существование которого должно казаться реальным и научно обоснованным.

Примером реализации псевдонаучного письма может служить следующий отрывок из романа Б. Вербера «Танатонавты»: «Un scientifique y explique

très bien pourquoi il est impossible de survivre à la mort. «Dès qu'un cerveau cesse d'être irrigué, il se nécrose. Dès qu'une cellule nerveuse meurt, elle perd ses facultés physiologiques, donc ses facultés de représentation et de mémorisation»... (Ссылка?)

Один ученый очень хорошо объясняет, почему нельзя пережить смерть. «После того, как головной мозг перестает орошаться, происходит его некроз. Когда погибает нервная клетка, она теряет свои физиологические свойства, а именно, способность функционировать и запоминать».

В постмодернистском произведении Б. Вербера «Энциклопедия относительного и абсолютного знания» можно встретить оригинальный иррационально-художественный взгляд на мир:

$$1 + 1 = 3$$

Это значит, что слияние талантов превосходит их простое сложение. Управляющий Вселенной союз мужчины и женщины, малого и большого, высокого и низкого дает рождение чему-то, что отличается и от первого, и от второго и превосходит их.

$$1 + 1 = 3$$

В этом уравнении выражена вера в то, что наши дети обязательно будут лучше нас. Это и есть вера в будущее человечества. Завтрашний человек будет лучше сегодняшнего [Werber 1993: 65].

Заметим, что в приведенном отрывке реализуется авторский замысел веселой и парадоксальной «ницшеанской» науки, где $1+1=3$. Просветительская задача Б. Вербера состоит в реализации коммуникативного акта между античностью и настоящим. В век стремительного развития информационных технологий, когда информация доступна всем и каждому в неимоверном объеме, общество сталкивается с проблемой отсутствия времени для потребления этой информации. Читатель потребляет лишь малую толику этой информации, и, таким образом, образуется так называемая постмодернистская «surface». Просветительская деятельность Вербера реализует основную социокультурную

задачу: не угнетая и не обременяя читателя, в занимательной форме познакомить его с основными гуманистическими идеями.

Поскольку постмодернисты связывают свое мировоззрение с традицией «веселой мудрости», идущей от софистов и скептиков через всю историю западноевропейской культуры, важно отметить присутствие парадоксальной науки еще во времена французских просветителей и немецких последователей философии жизни. Так, М. Монтень провозглашает: «Мы берем на хранение чужие мысли и знания, только и всего. Нужно, однако, сделать их собственными» [Montagne 2008: 341], «Лучшие души – те, в которых больше гибкости и разнообразия» [Там же: 339], а Ф. Ницше призывает: «Пусть художник будет волен, а наука весела!» [Ницше 2011: 227].

М. Эпштейн, размышляя о будущем гуманитарных наук, в книге «Знак пробела» дал следующее определение «технософии»: «Дисциплина, изучающая “мудрость” техники и одновременно духовная сторона самой техники как предмет изучения. Технософе, теологией, софиологией. Технософия не есть просто философия техники как один из тематических разделов философии; это теоретическая и практическая попытка соединить “техно” и “софию”, сумму теологии с суммой технологии», реализуемая в литературе с целью создания одновременно духовного и высокотехнологичного произведения, отвечающего потребностям современного читателя» [Эпштейн 2004: 672].

В интервью московским журналистам Б. Вербер признался, что «научные идеи и сама наука для него не цель, они, скорее, становятся орудием и средством». То, к чему стремится автор, его персонажи и даже все человечество, – счастье. Для французского писателя оно – «в состоянии успокоенности, ощущении того, что все, что должно было случиться, случилось. Что мы сделали все, чтобы задать себе правильное направление, выполнили все, что должны были выполнить» [Вербер. URL: <http://www.fastcult.ru/491810.html>].

Фантастическая художественно условная ирреальная реальность мира богов и мифических существ в романах Б. Вербера создается во многом за счет введения в повествование об этом мире лексики, характерной для научного

стиля. Элементы научного стиля появляются в тексте независимо от происходящих событий, которые могут никак не соотноситься с жизненными ситуациями, традиционно требующими этих элементов. Более того, контекст употребления общенаучной лексики и специальных терминов может резко диссонировать с их семантикой и стилистической окраской.

В качестве иллюстрации приведем отрывок из романа Б. Вербера «Мы, боги»:

«Poséidon nous indique comment opérer. Il suffit d'agir au moyen d'infimes impulsions de foudre sur le filament d'ADN, des impulsions si précises qu'elles sont de l'ordre de l'atome. Nous graverons ainsi le programme de l'être vivant que nous manipulerons.

Comme si nous perforions un de ces antiques rubans servant jadis de programmes informatiques. Poséidon précise qu'il importe ensuite de protéger cette mémoire par un noyau»... «Comme un garagiste les mains dans le cambouis, nous voilà plongés dans le cœur des cellules. Je burine dans les fils d'ADN comme si j'étais en train de réparer un moteur. Puis je range mes chromosomes dans des noyaux comme des fils dans un sac. Au début, toutes mes structures s'effondrent. L'enveloppe de ma cellule n'est pas assez solide, ou bien l'ADN de mon noyau est par trop improbable...» [Werber 2002: 126 – 127].

Посейдон указывает нам, что нужно делать. Достаточно малейших разрядов ангха на волокна ДНК, импульсов настолько точных, что они действуют на атомном уровне. Таким образом, мы создадим программу живого существа, которым будем управлять. Как если бы мы перфорировали одну из этих древних ленточек, когда-то служивших информационными программами. Посейдон уточняет, что важно затем защитить эту память ядром.... Как автомеханики с руками, выпачканными в грязной смазке, мы копаемся в сердцах клеток. Я роюсь в волокнах ДНК, как будто стараюсь починить мотор. Потом укладываю хромосомы в ядра, как провода в мешок. Сперва, все мои структуры неудачны. Оболочка клетки недостаточно прочна, или ДНК ядер чересчур невероятны.

Примечательным с точки зрения толкования общенаучной аббревиатуры ДНК является фрагмент из романа Б. Вербера «Тайна богов»:

«Cette énergie est décomposée en 3. Trois forces. L'Amour, la Domination, la Neutralité. A.D.N. C'est la formule secrète des atomes. Positif, Négatif, Neutre.

– Continue.

– L'ADN, c'est l'acide désoxyribonucléique. La formule secrète des noyaux des cellules vivantes.

– Continue.

– ADAN. C'est le nom d'un prototype animal avec capacité de compréhension des idées abstraites.

– Continue.

– ADN, c'est Aeden, le lieu expérimental où a été déposé ADAN, et le lieu ultime où ses petits descendants vont se préparer à comprendre l'ensemble du projet.

– Continue.

– Et vous, je crois que les Hébreux vous ont nommé jadis ADN, Adonaï. Le Dieu-Univers» [Werber 2007: 389].

Эта энергия имеет 3 движущие силы; Любовь, Доминирование, Нейтральность (здесь мы наблюдаем игру слов в аббревиатуре ADN с фр. ДНК). Это секретная формула атомов. Позитивный, Негативный, Нейтральный.

– *Продолжай*

– *ДНК-это Дезоксирибонуклеиновая кислота. Секретная формула ядер живой клетки.*

– *АДАМ (здесь опять игра слов ADN -ДНК)-имя прототипического существа, обладающего способностью мыслить абстрактно.*

– *ADN – это Эдем (здесь опять игра слов ADN -ДНК), экспериментальное место, куда поместили Адама и его потомков, которые в скором времени осознали божественный замысел.*

– *А что касается вас, я полагаю, что Иудеи называют ADN (ДНК) – онай-господа Бога.*

В приведенном отрывке можно наблюдать изысканную игру слов, тонкие аллюзии и реминисценции. Также необходимо отметить, что Б. Вербер наделяет общенаучный термин ДНК новыми смыслами.

Автор также активно использует описание или цитирование реального или вымышленного научного текста. Данный прием характерен для постмодернистского романа, вообще, и для Б. Вербера, в частности, (см.: «Энциклопедия относительного и абсолютного знания»).

В конечном итоге в романах Б. Вербера из циклов «Об ангелах» и «О богах» реализуется постмодернистская авторская интенция, поскольку в пространство художественного произведения включаются вымышленные автором научные тексты. Таким образом автор создает дополнительные обоснования для своей фикциональной действительности.

Говоря о постмодернистской интердискурсивности, необходимо выделить прием научных и псевдонаучных комментариев к тексту. Этими приемами, делающими текст более весомым и правдоподобным, активно пользуется Б. Вербер. Так, в его произведениях из циклов «Об ангелах» и «О богах» даются ссылки на вымышленную диссертацию Рауля Разорбака «Эта неизвестная смерть», а также на собрание сочинений ангела-хранителя Мишеля Пэнсона с говорящей фамилией Эдмонд Уэллс. В одном из своих интервью писатель сказал: «Никогда не забывайте, важна не доброта, а эволюция сознания. Наш враг – не зло. Наш враг – невежество» [Вербер. URL: <http://www.fastcult.ru/491810.html>].

Роман Б. Вербера «Танатонавты» является отчасти сатирой на традиционные религиозные воззрения. В этой связи важно отметить присутствие в нем авторского научного подтекста. В своем произведении писатель утверждает существование «духовной науки», согласно его концепции, у человека есть два полушария мозга: левое – это наука, правое – духовность. По мнению автора, они выступают двумя способами познания мира. «Если смотреть только с научной или только с духовной точки зрения – непонятно, кто мы. Согласно

авторскому видению, – это два взаимодополняющих измерения, без одного из них мир не полноценен» [Вербер. URL: <http://www.fastcult.ru/491810.html>].

Подытоживая вышесказанное, отметим, что научное и псевдонаучное в постмодернистском тексте не могут существовать друг без друга. В современный век развития высоких технологий вещи, которые вчера казались несбыточными фантазиями, становятся частью нашей жизни сегодня.

Псевдонаучное опирается на научное, переосмысляется и образует фантастический и научно-фантастический постмодернистский «витророман», в котором порой сложно отличить правду от художественного вымысла.

Вплетая в ткань повествования достижения современной науки и псевдонауки, усложняя, трансформируя и модернизируя матрицу классических литературных жанров, писатель успешно выполняет сразу несколько задач – интеллектуальное развлечение, развитие воображения и стимуляция познавательной активности читателя.

2.4. Вставные конструкции в поэтике постмодернистской прозы

Деконструкция – один из основных терминов постмодернистской эстетики и философии, который по отношению к конкретному тексту обозначает отход от традиционных законов гармонизированного формообразования и прочтения. Как отмечает Т.Н. Гурьева, осмысление понятия «деконструкция» связано с работами одного из ведущих философов постмодернизма Ж. Дерриды [Гурьева 2009: 80]

Н. Г. Владимирова, изучая формы текстовой организации, использует термин «вставные конструкции» [Владимирова 2016: 56], соотносимый с дефиницией «текст в тексте». Ученый выделяет значимые по объему «рассказанные и персонажные истории», а также «фрагментарные интертекстуальные включения» как маркированные цитаты [Там же: 159 – 160].

Рассказанные истории представляют собой два типа вставок. Один из них – это тексты, в которых фиктивный читатель апеллирует к созданным ав-

тором именно фиктивным произведениям, отличающимся от исходного текста сюжетом и зачастую жанром (письма, дневники, сказки, поэмы, романы и персонажей и др.), что, таким образом, реализует метазамысел. Другой тип представлен текстами, в которых «фиктивное авторство не рефлексивируется на момент их создания», фиктивный слушатель отсутствует, и поэтому такие истории не обладают никакой метафункцией. К персонажным историям принадлежат «тексты, порождаемые персонажем произведения, который де-факто не является их автором как, например, услышанная и скомпонованная им «история» [Там же: 56 – 58].

Одним из основных средств деконструкции как принципа несвязности, «внутренней противоречивости текста», «скрытых» не только от «неискушенного, «наивного читателя», «но ускользающих и от самого автора («спящих», по выражению Жака Дерриды) «остаточных смыслов», доставшихся в наследие от <...> дискурсивных практик прошлого, закрепленных ... в форме неосознанных мыслительных стереотипов...» [Ильин 2001: 56] в циклах романов Б. Вербера «Об ангелах» и «О богах» становятся вставки не связанных по смыслу повествуемых фрагментов. Деконструкция создает в тексте «так называемые «неразрешимости», то есть внутренне логические тупик, когда его автор думает, что отстаивает одно, а на деле нечто совсем другое» [Там же: 56–57]. Деконструкция текста проявляется в несовпадении границ сложного синтаксического целого и абзаца, а также в значительном количестве малых абзацев. Наиболее ярким примером расчлененности и внутренней противоречивости текста может служить ризоматическое произведение «Энциклопедия относительного и абсолютного знания» Б. Вербера. Например:

Все есть в едином (Авраам).

Все есть любовь (Иисус Христос).

Все есть секс (Зигмунд Фрейд).

Все есть экономика (Карл Маркс).

Все относительно (Альберт Эйнштейн).

А дальше? [Werber 1993: 3]

Приведенный пример служит свидетельством того, что, как полагает И.П. Ильин, деконструкция – не просто «чисто техническое средство анализа», но «своеобразный деконструктивно-негативный познавательный императив *постмодернистской чувствительности*» [курсив цитируемого автора. – М.Б.]. [Ильин 2001: 57].

Повествование в данном произведении ведется от лица ранее упомянутого вымышленного ученого с «говорящим именем» Эдмонд Уэллс. Этот персонаж является ангелом-хранителем главного героя романов циклов Б. Вербера «Об ангелах» и «О богах». По замыслу автора, собрание сочинений Эдмонда Уэллса является шифр-кодом к его произведениям, а его автор – транслятором истинной мудрости. Цель произведения Б. Вербер видит в следующем: «Собрать воедино все, что было известно в его время, – таковой была амбициозная цель профессора Эдмонда Уэллса. Перемешивая точные и гуманитарные науки, квантовую физику и кулинарные рецепты, этот странный ученый-одиночка в течение всей жизни коллекционировал удивительные, малоизвестные сведения. Одно свойство объединяет все отрывки, представленные в этой книге: они наводят на размышления, как он говорил, "заставляют искриться нейроны"» [Werber 1993: 3].

Для постмодернизма, в целом, и для творчества Б. Вербера, в частности, характерна деконструкция, затрагивающая уровень композиции, которая проявляется в исследуемых произведениях в отсутствии фабульного единства. Так, например, роман Б. Вербера «Энциклопедия относительного и абсолютного знания» обладает только формальной структурой и разбит на разнородные главы, где можно найти информацию буквально обо всем, от «кота Шрёдингера» до рецепта майонеза. Композиционно произведение представляет собой 297 глав с интригующими названиями («Книга бытия», «Крестовый поход детей», «Палиндром», «Интерференция», «Именинный торт» и. т.д.) Расположение и чередование глав в данном произведении, очевидно, подчинено авторской логике, которая отражает теорию постмодернистского хаоса. Автор

деконструирует жанр романа как такового. Таким образом, Б. Вербер в своем творчестве создает «витророманы» из разрозненных фрагментов текста.

Романы Б. Вербера из исследуемых циклов «Об ангелах» и «О богах» представляют собой произведения, подвергшиеся постмодернистской деконструкции. Большинство его романов можно читать, открыв книгу на любой странице. Такая структура текста отражает авторскую постмодернистскую концепцию превращения «хаоса в космос». Б. Вербер в своих романах делает ссылки на античную мифологию, псевдонаучные статьи, досье «небесной канцелярии» на своих персонажей, создавая многоцветное витражное полотно полижанровых языковых игр.

В нашей работе мы используем определение функций внехудожественных инотекстовых, нехудожественных включений, образующих поле риторического дискурса в тексте. С. В. Вяткина классифицирует такие функции вставных конструкций, как

- пояснение (и уточнение);
- мотивация (довод, аргумент, основание, причины);
- ссылка на источник информации (широко представлена в научных текстах);
- передача дополнительных сведений (не определяет адекватного понимания текста);
- попутные замечания (аффективно окрашенные) [Вяткина, 1987: 4].

Учитывая особенности творчества Б. Вербера, мы видим необходимость в выделении дополнительных классификационных видов вставок, в числе которых:

- передача слова персонажу (имплицитная или эксплицитная);
- метатекстовая вставка.

В исследуемых произведениях Б. Вербера содержится широкий спектр вставок всех вышеперечисленных типов. Используя их по своему усмотрению, автор жонглирует смыслами, использует разнообразные, ранее упоминавшиеся приемы постмодернистской поэтики: пастиш, симулякр, хронотоп и ризома.

Обилие разнообразных вставных конструкций порождает интертекстуальность и гипертекстуальность постмодернистских произведений французского писателя, разделяющего мнение Ж. Дерриды о том, что «Мир есть текст» [Деррида 2000: 312].

2.5. Постмодернистская специфика организации хронотопа в романах Б. Вербера

В исследованиях, связанных с предложенной М. М. Бахтиным теорией карнавала, диалога, хронотопа [Бахтин 2000: 25], именно последний оказывается наиболее важной категорией, определяющей жанровую специфику текста. Термин *хронотоп* (при всей разносторонности его трактовки) сохраняет актуальность особенно в переходные эпохи, когда его смыслы выдвигаются на первые позиции в структурном анализе произведений искусства.

По мнению А.Я. Гуревича, одного из крупных специалистов в исследовании пространственно-временного континуума в культуре, «мало найдется показателей, которые в такой же степени характеризовали бы сущность, как понимание времени. В нем воплощается, с ним связано мироощущение эпохи, поведение людей, их сознание, ритм жизни, отношение к вещам» [Гуревич 1984: 11]. Ученый подчеркивает, что понятие «время», наряду с понятиями «пространство», «измерение», «причина», «судьба», «число», принадлежит к «определяющим» категориям человеческого сознания. Как считает А.Я. Гуревич, эти универсальные понятия в каждой культуре связаны между собой, образуя своего рода «модель мира» – ту «сетку координат», при посредстве которых «люди воспринимают действительность и строят образ мира, существующий в их сознании» [Там же: 84].

Понятие хронотопа как единства пространственно-временного континуума в литературе первым использовал М. М. Бахтин, заимствовав его у А. А. Ухтомского, который в 1925 году ввел этот термин в биологии. Впервые же термин был применен в теоретической физике А. Эйнштейна (1915 г.), в мате-

матических пространственно-временных представлениях Г. Минковского (1908 г.) и в философской метафизической системе С. Александера (1920 г.).

Термин *хронотоп* М. М. Бахтин ввел в связи с созданием теории романа, определяя весь пространственно-временной комплекс в качестве доминанты анализа развития романа в историческом процессе. По справедливому утверждению М. М. Бахтина, хронотоп является «необходимой формой познания реальной действительности и в этом смысле играет значительную роль в художественном познании» [Бахтин 2000: 11].

В физике и философии категории пространства и времени в течение всего XX века рассматриваются как базовые. История науки знает несколько подходов к осмыслению данных понятий. Это – «ньютоновские абсолютное пространство и абсолютное время», самостоятельные и независимые от объектов и процессов внутри них, «подобные некоему пустому мешку (аристотелевский подход)», «понимание пространства и времени как отношения между объектами (лейбницевский подход)» [Пригожин 1987: 216]; понятие «четырехмерное пространство-время» (подход Г. Минковского) [Минковский 2002: 14] «пространственно-временной континуум как абсолют при относительности пространства и времени» (подход А. Эйнштейна) [Эйнштейн 1965: 274]; «время в качестве самостоятельной фундаментальной физической величины» (подход М. Планка) [Планк 1932: 86]; теория С. Хокинга о «мнимом пространстве-времени» [Хокинг 2001: 15]. О возможности «разнонаправленности потоков времени» говорил И. Пригожин [Пригожин 1987: 219].

Представления о пространстве-времени изменились с появлением неевклидовых геометрий Н. Лобачевского и Б. Римана, описавших пространства с отрицательной и положительной кривизной. В 1970-е годы появилась теория суперсимметрии с понятием многомерного пространства-времени. Тогда же возникла и теория суперструн (физик Г. Венецианов рассчитал формулу элементарных частиц, которые являются одномерными струнами, или петлями, вибрирующими в многомерном пространстве-времени). По мнению С. Хокин-

га, «одни пространственно-временные измерения развернуты во Вселенной, другие остаются свернутыми» [Хокинг 2001: 121].

Пространство и время являются основными категориями не только в физике, но и в гуманитарных науках, они, как указывает Вяч. Иванов, «влияют на соотношенность процессов, осмысляемых точными науками, с процессами, рассматриваемыми в искусстве слова» [Иванов 1971: 316]. При этом ученый отмечает, что «теория единства пространства и времени является простейшей формулировкой идеи драматургического хронотопа» [Там же].

А. А. Ухтомский высказывал идею о введения в нейрофизиологию различия между физическим временем и временем психологическим, в котором события жизни и эмоции могут повторно переживаться [Ухтомский 2002: 48]. Развивая идею А.А. Ухтомского, А. С. Эддингтон указывает, что «аналогия между осознанием этого различия человеческого чувства времени и событий во вселенной и его «претворением в искусстве нашего времени – разительна» [Эддингтон: 1923: 107].

Уже мифология, как отмечает М. Каган, выявляет весь драматизм отношения человека с пространством и временем. По его мнению, «именно в искусстве мышление обретает способность разрывать объективный пространственно-временной континуум и прорываться в духовный. Искусство освобождает человека от «власти» пространства и времени, позволяя ему жить в иллюзорной художественной реальности, в которой он властвует над ними» [Каган 2000: 114].

Согласно концепции З. М. Дударевой, в основе своеобразия национальной языковой картины мира той или иной этнической общности лежит «различие в общественно-историческом опыте каждого этноса, в специфике его этнической культуры» [Дударева 2005: 13]. Вполне закономерно, что люди, говорящие на разных языках и принадлежащие к разным культурам, по-разному видят и оценивают действительность и по-разному относятся к феномену времени. Также стоит отметить, что в текстах различных функциональных стилей и жанров возможна «смена точек отсчета, временных ракурсов,

временных перспектив. Изменения эти могут быть вызваны различными причинами: функциональными, композиционными, стилистическими» [Там же: 49].

Одним из первых фундаментальную базу для разработок категории художественного времени создал Д. С. Лихачев. Он выделяет художественное время в качестве явления самой «художественной ткани» литературного произведения, «подчиняющее своим художественным задачам грамматическое время наряду с его философским пониманием» [Лихачев 1979: 210]. Время в произведении определяется, прежде всего, его внутренней организацией, т. е. здесь элементы подчинены некоему внутреннему порядку, определенной последовательности, в которой они выступают как части целого.

По мнению Т. В. Котович, «структурное время произведения не есть время его механической развертки, простой смены одних «кадров» другими. Это время связано с накоплением и превращением качества, и его следовало бы сравнить со временем роста и становления организма, развития когерентного целого» [Котович 2010: 132]. Литературное произведение в понимании Т. В. Котович представляет собой «многогранную систему согласования хронотопов» различных ее уровней и элементов. Точкой *схождения* и согласования всех уровней хронотопа литературного произведения является его пространственно-пластическая система, через которую мы можем судить о параметрах хронотопа произведения, как целостности [Там же: 134].

Многоуровневой системой разобобщённых хронотопов выступает современное Интернет-пространство. Слияние общественной жизни и Интернета происходит на всех уровнях развития общества: культурном, социально-бытовом, экономическом, философском. Н. В. Громыко отмечает, что Интернет – это «квинтэссенция постмодернистского строя и стиля жизни» [Громыко, 2001: 3], это – то пространство, где «постмодернизм представлен наиболее развернуто и наиболее адекватно с точки зрения формы: войдя в Интернет, погружаешься в суть постмодернистской эпохи во всей ее философско-мировоззренческой и антропологической специфике» [Там же].

Наиболее отчетливо влияние постмодернизма прослеживается в хронотопе виртуального пространства. Пространственно-временной континуум, или хронотоп, виртуальной коммуникации существует в рамках гипертекстовой организации Интернет-среды.

Именно гипертекст и Интернет позволяют воплотить идею «ризомы», предложенную Ж. Делёзом и Ф. Гваттари, согласно которой множественные коррелирующие связи существуют не в линейно-упорядоченной форме, а в хаотично-запутанной. Каждый пользователь генерирует свой собственный текст на основе существующих гиперссылок с возможностью добавления собственного контента. Таким образом, каждый пользователь превращает неконтролируемый хаос в упорядоченное целое в зависимости от своих собственных интересов и целей. Посредством данной деятельности удовлетворяется индивидуальная потребность в получении информации и генерировании на его основе нового текста.

Обладая подобным потенциалом для созидания нового, текст теряет привычные нам физические границы. Посредством текста каждый автор становится творцом, способным реализовать свои креативные идеи.

В контексте творчества Б. Вербера хронотоп предстает как своеобразная гиперреальность человека-космополита, исследователя «континента мертвых», творца и вершителя судеб альтернативных цивилизаций. Деконструкция классических мифов греков, майя, ацтеков, индейцев, иудеев, японцев, скандинавов в романах писателя-постмодерниста сочетается со своеобразными «кротовыми норами» во времени и пространстве, в которые совершают путешествия герои его романов и его рефлексивные читатели.

В ризоматическом произведении «Энциклопедия относительного и абсолютного знания» Б. Вербер видит феномен хронотопа следующим образом: *Весь комплекс пространства-времени-места нашей Вселенной, состоявший на сто процентов из водорода, отныне является супом из кучи странных атомов, находящихся в следующей количественной пропорции:*

90% водорода;

9% гелия;
0,1% кислорода;
0,060% углерода;
0,012% неона;
0,010% азота;
0,005% магния;
0,004% железа;
0,002% серы. И это только основные химические элементы нашей Вселенной-пространства-времени [Werber 1993: 6].

Что касается отношения Б. Вербера к феномену времени, оно, по нашему мнению, схоже с пониманием времени М. Прустом, описавшим в своем романе «В поисках утраченного времени» разницу в индивидуальном восприятии времени в разных ситуациях и относительность времени в различные этапы взросления и развития человека. В подтверждение сказанного приведем цитату из романа Б. Вербера: «Империя ангелов»:

«Pour tous d'ailleurs le temps est relatif puisque chacun le perçoit différemment. Pour connaître la valeur d'une année, interroge l'étudiant qui a raté son examen. Pour connaître la valeur d'un mois, interroge la mère qui a mis au monde un enfant prématurément. Pour connaître la valeur d'une semaine, interroge l'éditeur d'une revue hebdomadaire. Pour connaître la valeur d'une heure, interroge l'amoureux qui attend son rendez-vous. Pour connaître la valeur d'une minute, interroge l'homme pressé qui vient de rater son bus. Pour connaître la valeur d'une seconde, interroge celui qui a perdu un être cher dans un accident de voiture. Pour connaître la valeur d'un millième de seconde, interroge le médaillé d'argent d'une finale olympique...» [Werber 2000: 48].

Время относительно для всех, потому что каждый воспринимает его по-разному. Чтобы узнать цену года, спроси студента, который провалился на экзамене. Чтобы узнать цену месяца, спроси мать, родившую раньше установленного срока. Чтобы узнать цену недели, спроси редактора еженедельного издания. Чтобы узнать цену часа, спроси влюбленного, ждущего на

свидание свою возлюбленную. Чтобы узнать цену минуты, спроси человека опоздавшего на поезд. Чтобы узнать цену секунды, спроси того, кто потерял близкого человека в автомобильной катастрофе. Чтобы узнать цену одной тысячной секунды, спроси серебряного медалиста Олимпийских игр.

В приведенной цитате понятие время относительно в разных жизненных ситуациях, оно течет и воспринимается по-разному. Время в авторском видении представляет собой одну из наивысших ценностей, оно неумолимо, его невозможно повернуть вспять и остановить его ход.

Мотив игры со временем и его метафорическое изображение в виде больших старинных часов прослеживается во фрагменте из романа Б. Вербера «Мы, боги», где древнегреческий титан Кронос искусственно ускоряет и замедляет ход времени: «Avec le fier sourire d'un horloger satisfait de son prototype, il place son étrange pendule sous la lumière crue d'une lampe suspendue au plafond. Apparaît alors par transparence tout un réseau de rouages, les uns crantés, les autres lisses, entremêlés de tubes contenant des liquides colorés. Au centre de cet enchevêtrement mécanique, il y a un large cadran rond et ses deux aiguilles. Le tout est surmonté de l'écran numérique affichant 2035.

Chronos ouvre avec précaution la vitre protégeant le cadran, et d'un doigt pousse la longue aiguille en avant. Un coup d'œil furtif à la planète « Terre 17 » me permet de constater que, là-bas, les voitures se transforment en bolides et que les gens courent en accéléré.

Nous reprenons tous nos ankhs pour observer l'effet sur la planète. Elle donne l'impression de clignoter...

Lumière, ténèbres, jour, nuit se succèdent à toute vitesse, cependant que sur l'écran, les chiffres défilent : 2036, 2037, 2038, 2039...» [Werber 2002: 66].

С гордой усмешкой часового мастера он ставит свои странные часы под яркий свет одной из ламп, свисающих с потолка. Становится видно целое хитросплетение колес, зазубренных, гладких, трубок с разноцветными жидкостями. В центре этого механического переплетения большой круглый циферблат с двумя стрелками. Наверху цифровой экран с числом 2035.

Кронос осторожно открывает крышку, защищающую циферблат, и пальцем толкает вперед длинную стрелку. Быстрый взгляд на планету «Земля 17» позволяет констатировать, что там машины превращаются в болиды и люди бегают в убыстренном темпе.

Мы снова берем наши кресты-ангхи, чтобы посмотреть на изменения на планете. Она как будто мигает... Свет, тень, день, ночь сменяют друг друга на полной скорости, а на экране меняются числа: 2036, 2037, 2038, 2039...

Все творчество Б. Вербера пронизано релятивизмом. Поскольку использование «мерцающего» хронотопа свойственно постмодернизму, представляется логичным рассмотреть символику цветовосприятия в мировой культуре, коррелирующую с авторским хронотопом Б. Вербера.

Понятие «цвет» является сложным культурным феноменом. Данная категория имеет множество смыслов, толкований в разных культурах, приобретает ярко выраженную аксиологическую окраску. «Цветовая картина мира» имеет свойство меняться и приобретать новую семантику в каждой эпохе. Важно отметить этноспецифичность понятия «цветовосприятие».

Классификация цветообозначений – одна из самых трудноразрешимых проблем в психолингвистике. Вопрос о том, имеют ли люди, общий цветовой «образ мира», все еще остается дискуссионным. К проблеме семантики цвета в мировых культурах в разное время обращались отечественные и зарубежных исследователи [Горошко 2001, Леонтьев 1975, Серов 2007, Таныгина 2012, Фрумкина 2012, Hurvich 1977, Rowe 1972 и др.].

Анализируя романное творчество Б. Вербера, необходимо отметить, что в его произведениях цветовосприятие и цветообозначение играют огромную роль. «С помощью цвета автор передает эмоциональное состояние героев, цвет служит описанию природы и созданной им фантасмагорической модели мира мертвых, что, несомненно, важно для понимания поэтики его творчества. Наиболее репрезентативной в данном ракурсе представляется семантика цвета

в авторской характеристике континента мертвых в романе «Танатонавты» [Белый 2013: 73].

«В данном произведении Бернар Вербер повествует о семи «территориях» мира мертвых, описанных героями его романа – отважными исследователями-танатонавтами, вводимыми в кому с помощью специального оборудования. Как писатель-постмодернист, Б. Вербер стирает грани между этноспецифическими трактовками семантики цвета в различных культурах. Писатель «жонглирует» культурными кодами, в его романах каждый из цветов приобретает космополитичную семантику. Деконструируя и по-своему интерпретируя каждый цвет, автор создает постмодернистский "витророман» [Там же].

«В цветовидении мира мертвых по концепции Б. Вербера, можно выделить семь базовых цветов: синий, черный, красный, оранжевый, желтый, зеленый и белый.

В романах из цикла «Об ангелах» «Танатонавты» и «Империя ангелов», мы находим следующую интерпретацию синего цвета» [Там же]:

Синий цвет, несомненно, играет роль «порога» на пути к самопознанию. Первая «территория» мира мертвых предстает окрашенной в сине-голубые тона. – *Ощущения: притяжение, вода, пространство. Прохлада и радость. Приятное созерцание сине-голубого цвета* [Werber 1994: 410].

Черный цвет, согласно психологической классификации, «одаривает чувством собственного достоинства и власти, однако он может служить преградой в отношениях между людьми» [Горошко, 2001: 24]. Черный цвет также обладает и защитными свойствами. По мнению К. Хурвича, «когда мы чувствуем свою уязвимость и нам нужна защита или когда мы ощущаем потребность в одиночестве, мы прибегаем к помощи черного цвета, который является противоположностью белого цвета (без тьмы нет света, инь и ян)» [Hurvich 1977: 129].

Также черный цвет, по мнению Д. Роув, часто символизирует «неизвестность, загадочность. Приношение черного животного – вызов дождя. Черный цвет – цвет ночи и смерти, цвет ведовства и черной магии, незаконных дей-

ствий, отверженности и изгнания. В пословицах и поговорках черный цвет часто ассоциируется со страхом, гневом и депрессией» [Rowe 1972: 13].

В романе Б. Вербера «Танатонавты» вторая «территория» мира мертвых окрашена в черный цвет и символизирует *холод, страх, осознание греховной природы человека. Ощущения: сумерки, страх, земля. Холодная и ужасающая зона, где усопшие сталкиваются со своими наиболее жуткими страхами и гадкими воспоминаниями. Свет виден постоянно, но от него отвлекает ужас воспоминаний о своих глубинных страхах* [Werber 1994: 410].

Красный цвет, как отмечает Н. В. Серов, часто связывается с «праздниками и весельем». Древние египтяне положили начало традиции, которая жива и по сей день: праздничные и выходные дни в календаре отмечены именно красным цветом. «Это очень сильный цвет, который непосредственно воздействует на человека и не оставляет его равнодушным» [Серов 2007: 32].

В красные тона у Б. Вербера окрашена третья территория континента мертвых. Так, красный цвет на третьей «территории» мира мертвых в романе «Танатонавты» символизирует огонь, жару, жизнь, энергию, активность, волю, борьбу, страсть, похоть, агрессию и гнев. – *Ощущения: наслаждение, огонь, тепло, влага. Столкновение с наиболее извращенными личными пороками и чувственными желаниями. Требуется взглянуть им в лицо, не позволяя, овладеть собой* [Werber 1994: 411].

«Оранжевый цвет помогает вызвать прилив жизненных сил, дает оптимистический тонус. Древние считали его цветом здоровья и творчества» [Белый 2013: 77]. Оранжевый цвет, по мнению Н. В. Серова, «прибавляет активность, но при этом дает ощущение внутреннего равновесия и душевной гармонии. Жизнерадостный, импульсивный цвет, учащает пульс, создает чувство благополучия, свидетельствует о реализме» [Серов 2004: 35].

В оранжевом цвете в романе «Танатонавты» Б. Вербера предстает перед читателем четвертая территория континента мертвых: Оранжевый цвет четвертой «территории» мира мертвых символизирует следующие: *новое восприятие времени, дает ощущение бессмертия. Символизирует столкновение со*

временем, усвоение смысла терпения [Werber 1994:269]. На оранжевой территории «континента мертвых», вероятны встречи и беседы со знаменитыми усопшими [Werber 1994:269].

Желтый цвет, по мнению Н. В. Серова, «тревожит и привлекает внимание, поскольку он является наиболее ярким из всех основных цветов спектра» [Серов 2007: 34]. «Он помогает легче воспринимать новые идеи и принимать различные точки зрения. Желтый цвет способствует лучшей самоорганизации и концентрации мысли, помогает при негативных психических состояниях: творческий блок, депрессия, заниженная самооценка, пессимизм» [Там же].

В желтый цвет окрашена пятая «территория» мира мертвых в романе Вербера «Танатонавты». По мнению автора, она вызывает такие ощущения, как «страсть, мощь, даже всеисилие» [Werber 1994: 411]: *Там открываются тайны религиозного мироздания. Мусульмане видят сад Аллаха, католики обнаруживают утраченный Рай, иудеи познают секреты каббалы, йоги открывают свой «третий глаз», даоисты узревают свой истинный путь. Желтая зона, по замыслу Б. Вербера, это страна абсолютного знания. Все, что выглядит бессмысленным, раскрывает причину своего существования. Рекомендации автора: «не останавливаться в личном самосовершенствовании и рассматривать новые знания как восхитительную пищу для ума» [Там же].*

Зеленый цвет, согласно исследованиям психолингвиста Р. М. Фрумкиной, «все смягчает, снимает остроту переживаний. Этот цвет оказывает целительное, расслабляющее действие, успокаивает, снимает боль, усталость, уравнивает, олицетворяет свежесть и естественность» [Фрумкина 2012: 32].

Зеленая территория «континента мертвых», согласно концепции Вербера, вызывает следующие ассоциации: *великая красота, пейзажи захватывающие дух, единение сна и мечты в своем совершенстве, роскошные цветы и чудесные растения, достигающие разноцветных звезд. Это зеленая страна-царство абсолютной красоты [Werber 1994: 412], но в ней автор наблюдает непредвиденное испытание через отрицание самого себя и своей обыденной*

ипостаси [Там же]. Видение абсолютной красоты влечет за собой принятие собственного несовершенства.

Белый цвет, с точки зрения современных исследователей (А. П. Василевич, Р. М. Фрумкина), – положительный цвет, содержащий в себе все цвета спектра. Белый цвет соотносится с духовностью. Согласно исследованиям С. Г. Тер-Минасовой, «белый цвет заряжает энергией и очищает» [Тер-Минасова 2000: 132].

«В цветовидении Б. Вербера белый цвет является всепрощением покаяния, смирения и духовной реинкарнации» [Белей 2013: 80]. Ключевые значения и символика белого цвета, по концепции писателя, – это *свет, покой, безмятежность, чистота, пустота, целомудрие, сосредоточенность, отрешенность и одиночество* [Werber 1994: 412].

Территория 7– Место, населенное ангелами и демонами. В центре — длинная река мертвых. В глубине возвышается светящаяся гора Последнего суда. Здесь проходит миграция душ через новые перевоплощения. Согласно авторской концепции на последнем рубеже континента мертвых человек должен быть готовым расплатиться за свои плохие поступки и искренне выбрать себе такую новую реинкарнацию, которая позволила бы исправить ошибки и недостатки, обусловленные предшествующими существованиями. Далее следует выход на гору света [Там же].

С помощью цвета Бернар Вербер создает пространство гипертекста с «ризомными образованиями», которые в контексте разных культур могут пониматься по-разному. Автор ищет вдохновение в мифах, легендах, исторических памятниках различных мировых культур, давая возможность читателям из разных стран, найти в его романах частицу наследия своих предков. Таким образом, создается полифония и полихронность текста и реализуется принцип «витражности» и коллажа, столь характерного для искусства постмодернизма, в целом, и французского постмодернистского «витроромана» Б. Вербера, в частности.

Своеобразный постмодернистский хронотоп как соотношение многоцветного пространства и «искаженного» времени также стоит отнести к одному из основополагающих жанрообразующих авторских приемов создания «витророманов», которые нашли свое воплощение в творчестве французского писателя Б. Вербера.

2.6. Креативная роль читателя в жанрообразующей авторской стратегии

Вопрос о жанрообразующих авторских стратегиях относится к наиболее дискуссионным в теории литературы. Причину дискуссии сформулировал У. Эко, по мнению которого, «спор ведется в основном по двум положениям: надо ли выявлять в тексте то, что хотел сказать автор, или же текст сам говорит, независимо от интенций его автора» [Эко 2005: 128].

С точки зрения формирования позиции читателя особую роль играют воображаемые ситуации и «перспективы» смерти, представленные в некоторых фантастических произведениях. С феноменологической точки зрения встреча героя и читателя со смертью, как правило, реализуется в романном творчестве Б. Вербера благодаря визуально оформленному пространственно-временному полаганию смысла небытия – художественной репрезентации взгляда смерти, под прицелом которого трансформируется не только мир героя, но и хронотопические контуры того, что читатель по традиции считает реальностью.

Обращаясь к словарю терминов постмодернизма И. П. Ильина, необходимо обратить внимание на явления, значимые в интерпретации постмодернистских авторских стратегий. К ним следует отнести понятия «смерть автора», «размножение», «рассеивание», а также «чтение-письмо» [Ильин 2001: 284].

«Смерть автора», понятие, введенное в научный оборот М. Фуко и Р. Бартом и уточненное Ж. Дерридой, Ю. Кристевой, Т. Д'аном и другими исследователями

дователями, – постструктуралистская метафора, используемая для обозначения децентрированности (вплоть до полной микшированности) фигуры автора в постмодернистском тексте, её устранения в качестве надтекстового центрирующего начала, растворения в нелинейном цитатном письме. По словам Р. Барта, присвоить тексту автора – значит «застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо (имеется в виду автор традиционного типа, выступающий в функции Бога-Дemiурга, Владыки Означаемого =Истины)» [Барт 2009: 132]. В этом своем качестве Автор в постмодернизме «умирает»; на смену ему приходит «скриптор» [Там же]. Скриптор (от лат. *scriptor* – пишущий) – децентрированная, деперсонализированная «стадия автора», который рождается одновременно с текстом и существует только в письме. «Добровольное стирание» – проявление отказа от тоталитаризма мышления и языка, условие продуцирования разветвляющейся смысловой множественности. Постмодернистский автор, по определению И. П. Ильина, «превращается в пустое пространство «проекции» интертекстуальной игры» [Ильин 1999: 208].

Способы децентрирования фигуры автора различны и отличаются степенью ее дробления и характером репрезентации. Среди них:

- использование постмодернистской авторской маски;
- «расщепление» фигуры автора, ее мультипликация (форма «размножения»);
- полное «рассеивание» фигуры автора в письме [Барт 2009: 131].

Постмодернистская авторская маска – прием игровой реализации фигуры автора, вводимого в текст в качестве автора-персонажа, колеблющегося между позициями гения/клоуна и предающегося самоиронизированию и самопародированию, благодаря чему его суждения лишаются значения абсолюта. Постмодернистская авторская маска также может выступать в качестве пастишизации художественного текста. Примерами реализации данного приема могут служить романы Ж. Жене «Служанки», «Богоматерь цветов» и «Дневник вора», а также произведение Ж-Ф. Туссена «Месье».

В творчестве Б. Вербера важную роль играет пастиш, определивший, по мнению видного американского литературного критика Ф. Джеймсона, «главный модус постмодернистского искусства» [Jameson 1991: 8] Пастиш восходит к изначальному итальянскому обозначению оперы, созданной из отрывков других опер, то есть смесь, попури, стилизация. В широком постмодернистском смысле данная дефиниция трактуется как специфическая форма пародии, включающая как фантастику, так и ранообразные виды пародии, включая самопародию.

В прозе Вербера пастиш реализуется в виде постоянных отсылок автора к вымышленным научным трудам его главных героев – диссертации Рауля Разорбака и «Энциклопедии относительного и абсолютного знания» Эдмонда Уэллса.

«Размножение» – прием игровой реализации фигуры автора, предполагающий использование различных имиджей персонажей, от лица которых написаны его произведения; вариативность вытесняет тотальность. В качестве примера можно привести роман Ж. Эшноза «Я ухожу».

«Рассеивание» («стирание») фигуры автора требует безличностного типа письма и достигается посредством микширования текста, как это задумано в романах Ж-Ф. Туссена «Ванная комната» и «Человек без свойств».

Благодаря «смерти автора» создается возможность плюралистического означивания и бесконечной верификации текстовой семантики, так же, как и феномена «рождения читателя», не потребляющего пассивно «готовый смысл», а самостоятельно продуцирующего его в акте чтения-письма, предложенном Р. Бартом [Барт 2009: 134].

Примечательным является и феномен *чтения-письма*. Чтение-письмо – понятие постмодернистской текстологии, разработанное Ж. Дерридой, Р. Бартом, Ю. Кристевой, У. Эко, П. де Маном, Дж. Х. Миллером; стратегия активного сотворческого чтения постмодернистского текста рецепиентом, воспринимающим текст как «наслаждение», ориентированным не на «потребление», а на «производство» смысла (в бартовской метафоре даже на «производство»

текста). Феномен чтения, следовательно, мыслится как креативный, фигура Читателя, рассматриваемая в качестве «точки», в которой фокусируется смысловая множественность: читатель – это то «пространство», где «запечатляются все до единой цитаты, из которых складывается письмо; текст обретает единство не в происхождении, а в предназначении Читателю» [Барт 2009: 135]. Моделируется и условная фигура «образцового Читателя» [Эко 2005: 112], способного вступить в игру означающих и, опираясь на «библиотеку», которую держит в голове, осуществить дешифровку текстового кода, произвести означивание, дать интерпретацию прочитанного, наполняя его смыслом. Но так как «смысловое поле постмодернистского текста поливалентно и открыто в бесконечность» [Барт 2009: 137], то это создает бесконечную вариативность прочтений [Деррида 2000: 203]. Постмодернистский текст всегда «избыточен в своей интерпретации»; его смысловой множественности отвечает «принцип совокупной множественности интерпретаций» [Барт 2009: 137].

В творчестве Б. Вербера имеют место все приведенные выше феномены. Читатель его произведений, интерпретируя тексты автора, настраивается на обращение к различным областям знания. Для достижения этого автор использует различные средства, стили и жанры, деконструируя их по своему разумению и вовлекая читателя в увлекательное «путешествие» по миру постмодернистской витрокультуры. Читатель, согласно заключительному роману исследуемых циклов «Тайна богов», является верховным *«богом»*, основой мироздания.

Проиллюстрируем наше утверждение прямым обращением автора, звучащим как призыв к читателю в последнем романе трилогии Б. Вербера «О богах» «Тайна богов»:

«LIRE! Et par cet acte quasi divin créer un monde. Tu peux n'importe quand saisir un roman avec des personnages imaginaires et leur donner vie. Zeus t'a, paraît-il, signalé que ton nom signifie en hébreu: « Qui est comme un dieu » ? Tu es porteur de cette question métaphysique. Et tu connais enfin la réponse... Je

prononce alors le mot magique, aboutissement de tous les Mystères : LE LECTEUR» [Werber 2004: 415].

ЧИТАТЬ! И этим «божественным актом творения» создавать миры. Ты можешь в любой момент взять с полки книгу и дать жизнь вымышленным героям. Зевс, кажется, говорил тебе, что твое имя означает на древнееврейском языке: «подобный богу?» В твоём имени заключен этот метафизический вопрос. И ты знаешь на него ответ... И я произношу это волшебное слово, отгадку всех тайн: ЧИТАТЕЛЬ.

Выводы

В данной главе рассмотрены основные жанрообразующие приемы создания постмодернистского романа в творчестве Б. Вербера. Выявлено, что в их числе особое место занимают переосмысление религиозных воззрений, внедрение интердискурсивных элементов, а также отмечено изменение статуса автора как создателя художественного мира и показана креативная роль читателя как авторская интенция.

Современной постмодернистской литературе свойственно переосмысление классических сюжетов. Это ставит перед литературоведением не только проблему дальнейшей разработки теории мифа, но и проблему переосмысления неомифа как одной из жанрообразующих авторских *категорий* в постмодернистском романе.

Авторское переосмысление религиозных воззрений приобретает статус одного из жанрообразующих принципов, присущих постмодернистскому роману. Оно реализуется в приемах использования мозаичной деконструктивистской и одновременно эклектической структуры текста, соотносящихся с релятивистским мировоззрением автора.

Соотнесение научных открытий с вопросами этики и политики высветило опасность превращения нового знания в информационный товар – источник наживы и инструмент власти. Стоит отметить, что новое научное знание, ино-

гда становясь средством спекуляции, переходит из разряда научного в так называемое «псевдонаучное» знание.

Доминантная научная парадигма классической литературы уступила место упрощённой и популистской парадигме постмодернистской литературы с акцентированными суггестивными и экспрессивными свойствами. Итогом этого процесса стало появление риторического дискурса псевдонауки, характеризующейся симплификацией и унификацией миропонимания, в совокупности создающих критическое восприятие мира через призму иронии и самоиронии.

Идеи «веселой науки» Ф. Ницше находят свое отражение в постмодернистском научном и псевдонаучном мышлении, целью которого выступает обучение в игровой и занимательной форме, не лишенной назидательности.

Псевдонаучное знание опирается на научное, переосмысляет его, образуя фантастический и научно-фантастический постмодернистский текст, в котором порой сложно отличить правду от художественного вымысла.

Для постмодернизма в целом, и для творчества Б. Вербера, в частности, характерна деконструкция, затрагивающая композиционный уровень и приводящая к отсутствию фабульного единства. Данный феномен коррелирует с большим количеством вставных конструкций, создавая постмодернистский интертекстуальный и гипертекстуальный дискурс.

Хронотоп постмодернизма как соотношение искаженного пространства и времени, их многообразие, характеризуется полихронностью и полихромностью. В творчестве Б. Вербера выделяется семь базовых цветов: синий, черный, красный, оранжевый, желтый, зеленый и белый. Все они имеют глубокое символическое и семиотическое наполнение.

Мировоззренческим программным постулатом постмодернистского романа в творчестве Б. Вербера становится «смерть автора», его мультипликация («размножение»), «рассеивание», текст как «чтение-письмо», а также использование авторской маски – «пастишизация». Автор видит в читателе «высшую инстанцию», интерпретатора и соавтора и путем создания постмодернистского гипертекстуального произведения воодушевляет читателя на самостоятельный

поиск информации об интересующих предметах, не получивших детального описания в исследуемых романах. С помощью пастишизации автор «наделяет» своих героев, Эдмона Уэллса и Рауля Разорбака, автономным «авторским правом».

ГЛАВА 3. ЖАНРОВЫЙ ПОЛИМОРФИЗМ И РЕКОМПОЗИЦИЯ В ЦИКЛАХ РОМАНОВ Б. ВЕРБЕРА «ОБ АНГЕЛАХ» И «О БОГАХ»

3.1. Пространство смерти и поэтика сна в контексте постмодернистской трансформации жанра романа-путешествия в творчестве Б. Вербера

Тема смерти волновала людей во все времена. При этом в разные эпохи люди воспринимали ее по-разному. Так, в Древнем Египте вся жизнь рассматривалась как подготовка к смерти, в Средневековье понятие смерти неразрывно связывалось с раем и адом, в эпоху Возрождения о смерти стали говорить как о некоем неизбежном и фатальном явлении, в Новое время отношение к данному феномену стало более противоречивым: с одной стороны имела место романтизация смерти и предсмертных страданий, а с другой – смерть стала представляться своего рода конечной точкой на границе бытия.

Категория смерти стала объектом исследования философов, культурологов, литературоведов. В художественной литературе она изучалась такими теоретиками как М. Бахтин, Ю. Лотман, Ж. Батай, Ф. Арьес, Б. Вербер. Так, М. Бахтин полагал, что смерть – это «форма эстетического завершения личности». По его словам, «в герое не должно быть для нас смысловой тайны, он должен быть «формально завершенным», мы должны переживать его всего, как целое, при этом он должен быть формально мертв для нас» [Бахтин 2001: 112].

Встреча героя постмодернистского произведения со смертью происходит на границе бытия. По мысли Ежи Фарино, специфика подобного рода границы «состоит в том, что каждая ее точка принадлежит одновременно двум разделяемым сферам, а она сама из разделяющей превращается в разделяюще-объединяющую, в медиатора. Пребывание на такой границе носит характер амбивалентного состояния «присутствия – отсутствия», «реального – ирреаль-

ного», «чужого – своего», «двойного бытия» и т. п.» [Фарино 2004: 275]. Эти промежуточные состояния часто возводятся в ранг единственного состояния мира, они не предполагают перехода к состояниям четким и определенным. Они – не переход в равно реальное, а зона, которая позволяет соприкоснуться с вечностью.

При этом, несмотря на желание «забыть» о смерти, вычеркнуть ее из жизни, в XX веке начинает развиваться танатология – наука, изучающая смерть, ее причины, процесс и проявления. Вильгельм Штекель, австрийский ученый, увлеченный психоанализом, в 1910 году вводит термин *танатос*, в основе которого лежит «признание наличия и последовательного усиления генетически заданных деструктивных тенденций во всех проявлениях индивидуальной и общественной жизни» [Штекель 2001: 34]. Номинацию *танатос* нельзя назвать абсолютно новаторской, поскольку в древнегреческой мифологии часто фигурирует Танатос – бог смерти, сын богини Никты (Ночи) и бога Эреба (Мрака), брат-близнец бога сна Гипноса, однако в античности она не имела приобретенного в дальнейшем терминологического статуса. Согласно определению, данному в словаре-справочнике по психоанализу В. Лейбина, *танатос* (греч. *thanatos* – смерть) – термин, используемый для обозначения влечения к смерти [Лейбин 2001: 427].

Представление о влечении к смерти появилось в поздних работах З. Фрейда, включая его фундаментальные труды «По ту сторону принципа удовольствия» (1920 г.), «Недовольство культурой» (1930 г.), «Почему война» (1932 г.), «Конечный и бесконечный анализ» (1937 г.). В этих работах речь шла о дуалистической концепции, в соответствии с которой первичными влечениями человека признавались противостоящие друг другу влечение к жизни (эрос) и влечение к смерти, разрушение, агрессия. По аналогии с эросом влечение к смерти было названо в психоанализе *танатосом* [Лейбин 2001: 428].

Данные представления нашли отражение в творчестве Бернара Вербера. В 1994 году Б. Вербер публикует роман «Танатонавты» – первую книгу одноименной дилогии о жизни человека после смерти. На вопрос читателей, поче-

му автор обратился к столь мрачной и загадочной теме, Б. Вербер ответил, что каждый человек пытается узнать, что будет с ним после смерти. По мнению автора, «сама идея страха перед смертью неправильная». Изучая тибетские и египетские книги мертвых, он встретил таких авторов, которые рассказывали о смерти как об интересном путешествии. Идея показалась автору увлекательной, и он, опираясь на древнюю мифологию различных народов, предпринял попытку описания путешествия в мир мертвых как захватывающего приключения [Вербер. URL:<http://www.rsl.ru/ru/s7/s409/2013/20137783>].

Также следует отметить, что второй роман из цикла Б. Вербера «Об ангелах» «Империя ангелов» начинается со смерти главного героя, Мишеля Пэнсона, который погибает в авиакатастрофе и становится ангелом-хранителем, получая «под свое покровительство» три души, принадлежащие еще нерожденным людям. Таким образом, темы смерти, воскрешения и реинкарнации являются ключевыми в циклах романов «Об ангелах» и «О богах».

В романе Б. Вербера «Танатонавты» дано следующее толкование данного авторского неологизма: «*Танатонавты: (en: «The Thanatonauts», fr: «Les Thanatonautes»), 1994—разведчики смерти: THANATONAUTE n. m. (Du grec thanatos, mort, et nautês, navigateur). Explorateur de la mort – исследователь феномена смерти*» [Werber 1994: 3]. В этом неологизме заключена ментальная связь писателя с любимым автором его детства Ж. Верном и загадочными приключениями капитана Немо. Легендарный корабль капитана Немо в романе Ж. Верна назывался Наutilus, что с латыни может быть переведено как «корабль». Весьма интересными в ракурсе происхождения слова *танатонавт* представляются исследования академика В. В. Иванова, который установил соотносимость лексем *навигация*, *Наutilus* и *навь* в своей статье, посвященной славянской мифологии [Иванов 1980: 450]. Так, слово *навигация* образовано от латинской основы *navigare* («плавать, ходить на судне»). В старославянском языке существовало слово *навь*, которое имело значение «тот свет» или «мир усопших» [Там же].

Академик Б. А. Рыбаков рассматривал лексему *навь* в качестве «мира, где нашли упокоение усопшие души» [Рыбаков 2013: 215].

Уместно отметить, что обряд похорон у древних славян был связан с погребальными кораблями с помещенными на них усопшими. Эти корабли спускались на воду и поджигались. Таким образом, слово *навь* также рассматривалось в значении «погребальный корабль» [Там же].

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что в своих постмодернистских романах Б. Вербер, признававший наличие у него русских корней, лингвистически достоверно переосмысливает латинскую и греческую основу лексемы *танатонавты*, вплетая в ее семантику элементы духовной культуры и верований древних славян.

В центре сюжета романа «Танатонавты» – два человека, с раннего детства заинтересовавшихся смертью и возможностью реинкарнации. Повзрослев, Рауль Разорбак и Мишель Пэнсон возглавляют проект по исследованию загробного мира. Жизнь врача-анестезиолога Мишеля Пэнсона скучна и однообразна. Мишелю всего тридцать два года, но ощущение, что всё в этом мире предопределено, а истинное счастье невозможно, не покидает его. Однако привычный мир героя резко переворачивается, когда в родной город приезжает друг его детских лет – эксцентричный профессор Рауль Разорбак. Рауль готовится к проведению исследований и просит старого друга присоединиться к нему. Объектом их научного интереса является феномен смерти и загробный мир. Итак, Мишель Пэнсон и Рауль Разорбак становятся танатонавтами.

Одна из главных сюжетных находок Вербера состоит в том, что герои-танатонавты подходят к изучению смерти с научной точки зрения. Они используют современные технологии, проводят систематический анализ полученных данных и даже изобретают специальную установку «для погружения в другой мир». Для Рауля Разорбака и Мишеля Пэнсона смерть – это неизведанный континент, неведомая земля – *terra puova*, которая ждёт изучения.

Необходимо отметить, что роман «Танатонавты» содержит в себе множество конфликтов: внутренних и межличностных. В отличие от своего луч-

шего друга Мишель склонен сомневаться в том, что цель оправдывает средства. Если Рауль, поглощённый сводящей с ума жаждой знаний, готов жертвовать жизнями людей, то у Пэнсона на этот счёт другое мнение. Мишель сомневается, пытается балансировать на тонкой грани «научной необходимости» и «моральных догматов». Повествование ведётся именно от лица бывшего врача-анестезиолога, что помогает Б. Верберу донести до читателя важную мысль: истина по природе своей не абсолютна. «Всё в мире относительно», — доказывает писатель раз за разом как своим героям, так и читателям. Любое суждение, исключаяющее сомнение, обречено на гибель.

Затрагивая тему смерти, Вербер не может обойти стороной различные религиозные представления. С помощью созданной одним из его героев «Энциклопедии относительного и абсолютного знания» писатель напоминает нам о мифологических и религиозных воззрениях разных народов. Он умело вплетает главы из «Энциклопедии» в сюжет романа. Примечательно, что постепенно содержание статей «Энциклопедии относительного и абсолютного знания» отходит от религиозной тематики. Автор рассказывает об опытах, проводившихся над крысами пятьдесят лет назад, и даже вспоминает рецепт шоколадного торта. Казалось бы, никакой связи с сюжетом данные отрывочные заметки не имеют, но это далеко не так. Вербер как настоящий писатель-постмодернист расширяет границы созданного им текста. Научно-популярные статьи, которые включены в значительную часть его гипертекстуальных ризоматических романов («Танатонавты», «Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов», «Энциклопедия относительного и абсолютного знания»), написанные Вербером вполне доступным языком, позволяют ему провести весьма интересные и порой очень тонкие параллели. На страницах романа «Танатонавты» автор знакомит нас с собственной философией жизни и смерти. «Танатонавты» — история о том, как человек, изучая смерть, учится жить по-настоящему.

Что касается лирических пластов романа «Танатонавты», то следует отметить, что любовные победы главного героя кажутся неправдоподобными.

Вообще, отношения с людьми, которые выстраивает Мишель, на наш взгляд, всегда имеют некоторый оттенок условности. И то, что Рауль Разорбак, деятельный жесткий и циничный, а Мишель Пэнсон, добродушный, немного экзальтированный и наивный, являются антагонистом и протагонистом, представляется естественным и гармоничным. В противопоставлении этих двух героев лежит мотив двойничества, свойственный постмодернистской литературе. Примерами реализации данного принципа во французской постмодернистской литературе могут служить романы «Элементарные частицы» М. Уэллбека и «Гринвичский меридиан» Ж. Эшноза, а также пьеса Ж. Жене «Ширмы». Б. Вербер, в отличие от перечисленных писателей, придерживается классической модели противопоставления главных героев.

По мнению Вербера, человек уже исследовал все, кроме загробного мира. Танотонавты пытаются приоткрыть завесу тайны этой области: «L'homme a tout exploré: le monde de l'espace, le monde sousmarin, le monde souterrain; pourtant il lui manque la connaissance d'un monde: le continent des morts. Voilà la prochaine frontière» [Werber 1994: 3]. – *Человек исследовал все: космос, подводную стихию, подземный мир; тем не менее ему еще не хватает знаний об одном мире: континенте мертвых. Вот он, последний рубеж.*

Вслед за В. Г. Новиковой, мы полагаем, что обращение к проблеме смерти в эпоху постмодернизма – прямого наследника «веселой науки» о смерти Бога (Ф. Ницше) – носит нарочито парадоксальный характер. Самоистощение, так часто описываемое в эпоху постмодернизма, является следствием отношения к смерти не просто как к утрате, но именно как к истощению, последней растрате. «Мода на смерть» в конце XX века есть, примерно, то же самое, что и мода на постмодернизм [Новикова 2013: 12].

Тема смерти в постмодернизме сложна и многогранна. Однако центральное место занимает смерть автора и объекта (сюжета). Проблема смерти автора (*mort d'auteur*) интересовала и М. Фуко, и Ф. Лакана, и Ж. Дерриду и их многочисленных последователей в США и Великобритании. В истолковании Р. Барта «смерть автора» влечет за собой изменение статуса читателя, который

конституируется как фигура не потребителя, а «производителя текста» [Барт 2009: 214].

Ж. Деррида полагает, что важнейшим выводом из постмодернистского феномена «смерти автора» выступает идея порождения смысла в акте чтения, понимаемого Дерридой как «активная интерпретация», дающая «утверждение свободной игры мира без истины и начала» [Деррида 2000: 107].

В контексте творчества Б. Вербера «смерть автора» может быть рассмотрена как в буквальном, так и переносном смысле. В романе «Империя ангелов» повествование ведется от лица главного героя Мишеля Пэнсона, который, как отмечалось нами выше, погибает в авиакатастрофе и становится ангелом-хранителем, в то время как произведение «Энциклопедия относительного и абсолютного знания» провозглашает «смерть сюжета (субъекта)». Таким образом, «Энциклопедию относительного и абсолютного знания» можно начинать читать, открыв на любой странице. Роман представляет собой ризоматическое образование, где нет смыслового центра, фабульного единства, начала и конца, и каждый читатель интерпретирует его по-своему.

Говоря о тематической структуре романа «Империя ангелов», важно отметить, что главными темами являются интерпретация загробного мира и раскрытие авторской модели мира. Что же происходит, когда сердце человека замирает навсегда? «Ничего особенного!» – говорит Вербер. Обдуваемая приятным космическим ветерком, душа летит прямо к черному отверстию в Млечном Пути, проходит несколько цветовых этапов и попадает на Страшный суд. У человеческой души есть только две дороги. Первая – стать ангелом-хранителем, если в минувшей жизни он был человеком достойным и набрал нужное архангелам Михаилу, Рафаилу и Гавриилу количество баллов. Если душа не набирает шестисот баллов, то она направляется на реинкарнацию. «А как же ад?» – удивляется герой-облачко. «К сожалению, его не существует», — отвечают архангелы. «Другими словами, ад – это Земля», – уточняет архангел Рафаил... [Werber 2000: 123].

Итак, тема смерти по-новому представлена в романе «Империя ангелов». Это не трагический ритуал, герои после смерти не попадают в ад. Таким образом, по авторскому замыслу, «смерть – это возможность перейти на более высокую ступень развития человека» [Вербер. URL:<http://www.rsl.ru/ru/s7/s409/2013/20137783>].

Также следует отметить, что Б. Вербер рассматривает смерть как:

- путешествие в загадочный загробный мир;
- исследование неизвестной территории «континента мертвых» с последующим возвращением;
- обращение к древним текстам и мифологическим представлениям.

Творчество Б. Вербера помогает взглянуть на явление смерти с романтической, авантюрной и иронической точек зрения. Автор лишает данное понятие флера таинственности и неизбежности, превращая его в своеобразное путешествие, откуда можно вернуться и поделиться впечатлениями. Его танатонавты, как экипаж «Наутилуса» Ж. Верна, бесстрашно совершают новые открытия, но не в мире живых – их научным интересом является «континент мертвых».

В романе «Танатонавты» содержится утверждение, что «когда-то люди боялись смерти» [Вербер 1994:102]. В одном из своих интервью Б. Вербер признался, что он написал этот роман, стремясь объяснить людям, что не надо бояться смерти, что она является естественным, закономерным процессом, как смена времен года. Согласно концепции Б. Вербера, смерть надо постараться «приручить» (здесь необходимо упомянуть теорию Ф. Арьеса о «прирученной» смерти). Автору импонирует идея, что его читателя ждет много жизней и, если что-то не удалось понять в этой жизни, всегда есть возможность понять в следующей. Так происходит человеческая эволюция. Поэтому Б. Вербер полагает, что правильное существование – когда мы ставим эксперименты и не боимся рисковать. Иначе жизнь превращается в рутину. По мнению Б. Вербера, всегда очень важно заглянуть в себя и понять, что же мы из себя представляем.

Писатель предлагает простой и эффективный метод, предлагая попробовать записать свой сон и попытаться его расшифровать.

Большое значение для выявления элементов жанрового разнообразия представляет анализ авторской концепции сновидений и снов персонажей, которыми насыщены постмодернистские тексты.

Сон в литературном произведении – это «композиционно-речевая форма, обладающая типической структурой» в состав которой входят:

- 1) « границы Сна и условно-реального мира»;
- 2) определенный комплекс *мотивов ...*», передающих содержание: особый хронотоп, мотивы смерти, болезни, невозможности избежать опасности, превращения, а также особенные детали сна, характеризующие нереальность, странность событий сна;
- 3) субъектная структура, то есть превалирующая точка зрения персонажа» [Федунина 2008: 240].

Сон отличает фрагментарность и символичность, что позволяет автору достигнуть максимальной концентрации смысла произведения, сконцентрировав его в выделенном фрагменте текста.

Сон характеризует стилевое несоответствие со всем произведением (дискретность повествования объясняется потоком сознания, отсюда и «бес-связность» ассоциаций).

Сны персонажей занимают специфическое место в общей структуре романов Вербера. Поэтика сна как вставного текста соотносится с особенностями субъектной организации и повествования в целом, а также с созданной автором картиной мира. Для поэтики постмодернистской прозы важна сама возможность сочетания в сне реального и ирреального планов. Четкие или размытые границы фрагментов, передающих содержание сновидений, их мотивная структура и пространственно-временная организация – все это коррелирует с характером художественной действительности, так или иначе воплощающей авторские представления о мире.

В культуре XX века сон становится одним из ведущих приемов художественной условности наряду с интеллектуальными играми, лабиринтом, маской, зеркалом, семиотическими образами сада, библиотеки, книги. Сновидение характеризуется игровой природой, оно представляется игровым полем, создающим возможность вариативности игры, включая и игру с читателем, и конструирование вымышленной гиперреальности, симулякров, фрагментов и осколков бытия. Постмодернисты трактуют сон как опыт ирреальности, своего рода цитату, напоминающую об архетипах культуры.

По Х. Л. Борхесу, сновидение – это присутствие универсального в единичном; знак, меняющий стратегию чтения и «психологическое время» текста и читателя [Борхес 1994: 12].

Согласно теории Ю. М. Лотмана, сон – это не только психологическое явление или явление культуры. Значимыми для нашего исследования представляются те идеи видного ученого, которые направляют мысль к утверждению первичности сновидений в поэтическом созидании нового слова и становления субъектности. Сон корреспондируется с преодолением рамок так называемого «семиотического зеркала». В сне не только отражается язык субъекта, видящего сон, – но в процессе сотворения сновидческого текста еще и конструируется особый язык. Герой символически переходит «в мир, наименование предметов в котором человеку неизвестно», и он должен обрести такое знание» [Лотман 1999: 532]. «Образуется новая семантическая территория, т.е. литературные сны являются местом порождения новых смыслов. Нельзя ограничиваться также пониманием «зеркала» как отражения элементов условно-реального мира, важностью его энантиоморфической природы» [Там же]. Для формирования интерпретации требуется активный диалог с контекстом (фрагмента сна и целостного произведения).

Для постмодерниста нет двоемирия, как нет и «мира» как такового. Его заменяет набор равнозначных возможных миров, созданных предшествующей общечеловеческой культурой или современными средствами массовой инфор-

мации, кино, телевидением, поп- и рок-музыкой, рекламой, коммерческой литературой. Существуют лишь муляжи реальности, ее симулякры.

Сны – часть миропорядка, однако они часто воплощают собой отнюдь не порядок, а боль, страдание и хаос. Чтобы восторжествовало вечное «я», должна умереть временная форма, а пространство должно предстать перед читателем в искаженном виде. Сон в романах Б. Вербера является своеобразной «кротовой норой», во времени и пространстве, через которую можно попасть на «континент мертвых» и в Эдем. Искусственный сон-кома, в которую погружают исследователей-танатонавтов, также помогает преодолеть границы пространства и времени и выйти за их рамки.

В интервью читателям Российской государственной библиотеки во время своего визита в Москву Б. Вербер сравнил творчество с «писательской нирваной», возможностью слышать «голоса свыше», отметив, что с ним это происходит очень часто. Его персонажи вдруг принимают жизнь своей жизнью, говорят сами за себя, автор не знает, когда пишет свое произведение, что они скажут. Персонажи изменяют авторскую канву. Отождествляя себя со своими персонажами, Б. Вербер в то же время управляет ими, как кукловод. Это необъяснимое чувство, автор не делает никаких усилий, а просто слушает их, «как отец, который наблюдает за своими детьми». «Это немного похоже на сон». «Когда вы спите, вы не решаете, что произойдет с вами во сне, при этом, содержание сна зависит от вас, вы являетесь и зрителем и актером», – замечает писатель [Вербер, URL: <http://www.rsl.ru/ru/s7/s409/2013/2013778>. По его словам, он «смотрит на экран компьютера, печатает текст и в своем воображении видит персонажей будущего романа» [Там же].

Примером, подтверждающим авторское высказывание, может служить следующий фрагмент из романа Вербера «Империя ангелов»:

«Tu disposes de cinq leviers: 1) les intuitions; 2) les rêves; 3) les signes; 4) les médiums; 5) les chats [Werber 2000: 81]. – Ты располагаешь пятью рычагами влияния. 1) интуиция; 2) сны; 3) знаки; 4) провидцы; 5) кошки.

Как видно из приведенного отрывка, сны для главного героя романа «Империя ангелов» Мишеля Пэнсона являются способом передачи важной информации людям, ангелом-хранителем которых он является. Наравне с интуицией подопечных Мишеля Пэнсона важная роль отведена знакам-символам, медиумам, образам котов, о чем более подробно будет сказано в последующих параграфах нашего исследования. С помощью снов ангел-хранитель может предупредить об опасности, помочь принять важное решение или послать людям вдохновение.

Примечательным является и использование игрового потенциала, что подтверждает цитата из романа «Мы, боги»: «Je me décide à me coucher... Et si toutes ces histoires n'avaient été qu'un **rêve**? J'ai rêvé être un thanatonaute. J'ai **rêvé** être un ange. J'ai **rêvé** être un élève dieu» [выделено нами. – М.Б.] [Werber 2004: 96]. – *Я решаю поспать... А что, если все произошедшие события были лишь сном (мечтой)? Мне привиделось, что я был танатонавтом. Я мечтал (видел сон о том, чтобы) быть ангелом и стать богом-учеником.*

В приведенном фрагменте эффект постмодернистской языковой игры создается благодаря повтору лексемы *le rêve*, которая имеет значения «мечта» и «сон». Главный герой романа Мишель Пэнсон видит сны о своих сбывшихся мечтах и ступенях «своей эволюции»: от танатонавта – к уровню «ангела» с последующим превращением в бога-ученика.

В романе «Мы, боги» поэтика сна реализована с помощью следующей витражной реминисценции: «Je rêve. Pour la première fois, peut-être, depuis très longtemps, je ne rêve pas d'une histoire. Je rêve de couleurs. Je vois des lumières bleu clair qui dansent sur un fond bleu marine. Les lumières se transforment en étoiles, puis en rosaces, puis en spirales. Elles virent et deviennent dorées, puis jaunes, puis rouges, forment des cercles concentriques puis des lignes qui se prolongent en perspective vers l'infini. À nouveau les lignes se diluent, composent des losanges qui s'écartent comme si je volais vers eux. Les losanges se transforment en ovales mous qui s'étirent, se rejoignent en mosaïques de toutes les couleurs. Ce sont des tableaux abstraits mobiles qui s'enchaînent les uns aux autres»

[Werber 2005: 262]. – *Итак, я заснул, покрывшись испариной. Я видел сон, и впервые за долгое время это было не какая-то связанная история. Я видел **красочный сон**. Я видел вспышки светло-голубого цвета, плясавшие на дне, цвета морской волны. Огоньки превращались в звезды, затем в дикие витражные розетки, затем в спирали. Они жили своей жизнью и становились золотистыми, затем желтыми, затем красными, образуя концентрические круги и линии, слагающиеся в бесконечную перспективу. И снова, линии растворялись, образуя ромбы, над которыми я парил в своем сне. Ромбы превращались в размытые овалы, которые складывались в многоцветную мозаику. Это были подвижные абстрактные картины, которые перетекали одна в другую, образуя неделимую цепь.*

В приведенной цитате сон главного героя романа «Мы, боги» Мишеля Пэнсона представляет собой «постмодернистский витраж», яркий и красочный. Вышеизложенное свидетельствует об авторской художественной реализации постмодернистской поэтики: в контексте отмеченной выше деконструкции, мозаичности, ризоматичности происходит смешение сна и яви, а все в совокупности придает тексту размытость, полихронность и полихромность.

В романе «Тайна богов» происходит поэтологическое смешение сна и яви: «Je crois que j'ai envie de dormir. Longtemps. Dormir peut être un objectif de vie. Rêve» [Werber 2007: 95]. – *Мне кажется, я хочу заснуть. Заснуть надолго. Сон (мечта) может быть целью жизни. Спи (мечтай).*

Ключевой смысл в приведенной цитате приобретает высказывание: «Сон может быть целью жизни». Оно порождает ассоциативное аллюзивное сравнение с творчеством художника-сюрреалиста Сальвадора Дали, который в поисках вдохновения и идей для новых картин засыпал, держа в руке ключ. Как только Дали погружался в сон, ключ с громким стуком падал, художник просыпался и спешил изобразить фантасмагорические картины сна на своих полотнах. Писатель-постмодернист, как дитя усталой, пресыщенной, энтропийной культуры, вынужден искать вдохновение и отдохновение в снах о былом величии. Б. Вербер в своих романах использует похожую идею авторского

озарения, или инсайта, сопровождая ее путешествиями во сне и наяву по бескрайнему наследию мировой культуры.

Примером подобного авторского озарения может служить отрывок из романа «Дыхание богов»: «J'ai envie de reprendre l'ancien rêve là où je l'avais laissé, je me souviens que Edmond Wells m'avait parlé du "Rêve dirigé"...J'essaie. Je peux rêver et agir. Agir dans les rêves. Je dois reprendre le dessus» [Werber 2004 : 99]. – *Мне хотелось вернуться к прошлому сну, который я не досмотрел, я вспомнил Эдмонда Уэллса, который мне говорил о «сне на заказ»... Я попытаюсь. Могу спать (мечтать) и действовать. Я должен докопаться до сути.*

В приведенной цитате реализована постмодернистская игра слов и оксюморон: «Je peux rêver et agir. Agir dans les rêves» Главный герой пытается действовать во сне и увидеть свой сон «на заказ».

Циклы романов «Об ангелах» и «О богах» воспринимаются как своего рода памфлет на общество потребления, где можно приобрести или заказать всё, и даже свой собственный сон. При этом сон теряет свое мистическое звучание, становится чем-то обыденным и банальным. Тема постмодернистского общества потребления в творчестве Вербера прослеживается в романе «Танатонавты», где люди в погоне за новыми острыми ощущениями готовы тратить большие деньги для того, чтобы увидеть своими глазами «континент мертвых». Это весьма опасное путешествие рассматривается как увеселительная прогулка, при этом вспоминается современное увлечение богатейших людей планеты космическим туризмом. Речь здесь абсолютно не идет о научном интересе посещения Луны, но о получении ярких и острых ощущений и об осознании власти, которую дают личные капиталы.

Ср. высказывание Б. Вербера в романе «Танатонавты»: «Les gens se suicideraient juste par curiosité pour «visiter» en touristes le Paradis!» [Werber 1994: 167]. – *Люди убили бы друг друга из-за обычного любопытства и желания совершить туристическую поездку в Рай.*

При всей дискретности романов Б. Вербер предпринимает попытку структурировать вымышленные миры, реализуя идею эйнштейновского «управляемого хаоса»:

«1-er monde: le réel.

2-e monde: le rêve.

3-e monde: les romans.

4-e monde: les films.

5-e monde: le virtuel.

6-e monde: celui des anges.

7-e monde: celui des dieux.

8-e monde: celui de Zeus.»

Il existe encore des dimensions que tu ignores: le 9e monde: le monde du Créateur»[Werber 2007: 310].

Приведенный фрагмент из романа «Тайна богов» показывает иерархическую структуру миров, по Верберу: *1-й мир - реальный, 2-й – сон (мечта), 3-й - романы, 4-й - фильмы, 5-й - виртуальная реальность, 6-й - мир ангелов, 7-й - мир богов, 8-й - мир Зевса, 9-й – мир Творца*. В нем находит свое отражение постмодернистская идея многослойности и многозначности, коррелирующая с моделью эволюционного развития от 0 до 9, представленной в пункте 3.4. главы данной главы нашего диссертационного исследования.

Суммируя вышесказанное, можно утверждать, что поэтический мир сновидения создан метафорическим языком субъекта сна, в котором вступают в силу поэтологические особенности текста романа. Повторение наименований предметного мира и метафор сна, пронизывающее романное творчество Вербера, раскрывает их новые проекции и служит смыслопорождению, т.е. часть понимается только в комплексе с целым. И такое герменевтическое соотношение в тексте части и целого позволяет считать сны выделенным субъектом текста эпохи постмодернизма, локусами образования новых интерпретаций.

Мифологический сюжет о путешествиях на «континент мертвых» во сне и наяву становится мироструктурирующей матрицей, на фундаменте которой

строится и гармонизируется авторская картина мира. Реконструкция классического мифа и накопленных знаний побуждает читателя к осмыслению современного свода неомифологических представлений о «внешнем мире», окружающем пространство массовой культуры: к размышлениям о мироздании, социальной реальности, об истории и возможностях человека. По разделяемому нами мнению А. Я. Флиера, подобная неомифологическая матрица апеллирует к темам, волнующим общество, а потому оказывается востребованной и пользуется общественным вниманием и успехом [Флиер 2000:115].

3.2. Бестиарий как аллегорическая жанровая модель романа-утопии и антиутопии в неомифологической поэтике романной прозы Б. Вербера

Бестиарий – средневековый литературный жанр, предполагающий наличие каталогизированного описания внешнего вида и повадок некоторых животных. Описание сопровождается аллегорическим истолкованием – религиозной или моральной максимой, которую можно извлечь из повадок либо облика того или иного зверя. Средневековые бестиарии, записанные как на латинском языке, так и на формирующихся национальных языках средневековой Европы, восходят к греческому сочинению «Физиолог» (первые дошедшие до нас редакции V–VI века). В Англии элементы этого жанра появляются очень рано. Так, в Эксетерском кодексе, древнеанглийской рукописной книге XI века, содержатся рассказы «Кит», «Пантера» и «Куропатка». Однако в полном виде сохранился только один бестиарий на среднеанглийском языке, датируемый XIII веком. Он представляет собой перевод (с изменением порядка глав) с латинского «Физиолога» Теобальда (XI век). Отдельные рассказы, написанные в традиции бестиариев, встречаются во многих среднеанглийских рукописях [Энциклопедия «Кругосвет» URL: http://krugosvet.ru/enc/nauka_i_tehnika/biologiya/BESTIARI.html].

Священные животные часто воплощали божественное могущество. Считалось, что все люди, животные и растения являются носителями божествен-

ной сущности, наполняющей мир. Свойства животных и растений рассматривались не только как проявления божественного начала, но также и в качестве непрерывной и подлинной эманации, обладающей собственной сущностью.

В bestiариях Средневековья символы восточных цивилизаций, этрусков и тиренцев служили идеологической опорой воспитательной доктрины и моральных наставлений, иллюстрируя основополагающие христианские добродетели и объясняя религиозные таинства. «Являясь наследием вселенского бессознательного, эти архаические понятия пережили породившие их и впоследствии угасшие цивилизации, так что даже сегодня мы встречаемся с ними в сложных фантасмагориях, представленных современным искусством, в особенности сюрреализмом и постмодернизмом» [Энциклопедия «Кругосвет» URL: http://krugosvet.ru/enc/nauka_i_tehnika/biologiya/BESTIARI.html].

Анималистическая символика активно использовалась и поздним христианством. Что касается литературы, то баснописцы (Эзоп, Гесиод, Лафонтен и др.) прибегали к анималистическим символам для аллегорического выражения моральных наставлений.

В басенной символике животное отображает в основном негативные стороны человеческой натуры или же является сублимацией инстинктов.

Роль анималистского (зооморфного или териоморфного) элемента, в мифологии исключительно велика.

С миром анималистики связана и теория мирового древа, с помощью которой становятся различимыми разнообразные сферы антропокосмологии:

- основные зоны вселенной – верхняя (небесное царство), средняя (земля), нижняя (подземное царство);
- временная сфера: прошлое – настоящее – будущее;
- дихотомия «день – ночь» (как свет и тьма);
- благоприятное – неблагоприятное время года;
- в генеалогическом преломлении: предки – нынешнее поколение – потомки;
- причина и следствие;

- этиологическая сфера: благоприятное, нейтральное, неблагоприятное;
- анатомическая сфера три части тела: голова, туловище, ноги;
- три вида элементов стихий: огонь, земля, вода («элементная» сфера)

[Там же].

В творчестве Б. Вербера теория мирового дерева ярко представлена в романе «Древо возможного», где писатель, создавая постмодернистскую символику дерева с разветвленной корневой системой, иллюстрирует альтернативные реально существующим теории развития цивилизации.

Каждая часть мирового дерева соотносится с особым зооморфным набором. Согласно теории В. Н. Топорова, «в соответствии с трёхчленным делением мирового дерева по вертикали распределяются и животные. С верхом соотносятся птицы, с серединой – копытные, с низом дерева (его корнями) – змеи, лягушки, мыши, рыбы, бобры, выдры, иногда медведи или чудовища хтонического типа. <...> Эти описания, как и соответствующие ритуалы, существующие в ряде традиций, дают основания для реконструкции мифа, подтверждаемого ... прежде всего так называемым «основным» мифом творения» [Топоров 1980: 392].

В пространстве существующего многообразия коннотаций Н.Г. Бабенко выделяет в качестве актуальной бестиарную тематику, их культурную коннотацию, отражающую «связанные со словом культурные традиции, господствующую в данном обществе практику использования соответствующей вещи» [Бабенко 2008: 34]. Вполне обоснованным представляется замечание исследователя о том, что «в современной прозе некоторые традиционные культурные «зооконнотации» подвергаются (в соответствии с авторским замыслом) «погашению», но продолжают «влиять на восприятие «зоо-образа», что делает процесс восприятия текста многослойным» [Там же].

В творчестве Б. Вербера бестиарий играет огромную роль: его романы из цикла «О богах» наполнены условно реальными животными и «ожившими» мифическими существами (сиренами, сатирами, химерами феями, херувима-

ми, грифонами, единорогами). Каждое из этих персонифицированных существ наполнено глубоким символическим смыслом.

В цикле романов «О богах» можно выделить актуализацию нескольких десятков аллегорических зооморфных образов, которые создают разнообразную и многочисленную персонажную систему⁵. Писатель наделяет их аллегорическими чертами, символизирующими пороки и добродетели человеческого общества⁶.

⁵ Это люди-дельфины (le peuple des dauphins), люди-черепахи (le peuple des tortues), люди-крысы (le peuple des rats), люди-муравьи (le peuple des fourmis), люди-киты (le peuple des baleines), люди-львы (le peuple des lions), люди-орлы (le peuple des aigles), люди-осы (le peuple des guêpes), люди-медведи (le peuple des ours), люди-собаки (le peuple des chiens), люди-волки (le peuple des hommes-loups), люди-лошади (le peuple des chevaux), люди-сурки (le peuple des marmottes), люди-петухи (le peuple des coqs), люди-лисы (le peuple des renards), люди-тигры (le peuple des tigres), люди-скарабеи (le peuple des scarabées), люди-жабы (le peuple des crapauds), люди-термиты (le peuple des termites), люди-чайки (le peuple des mouettes), люди-игуаны (le peuple des iguanes), люди-индюки (le peuple des dindons), люди-майские жуки (le peuple des hannetons), люди-цапли (le peuple des hérons), люди-коршуны (le peuple des faucons), люди-козы (le peuple des chèvres), люди-акулы (le peuple des requins), люди-свиньи (le peuple des cochons), люди-белки (le peuple des écureuils), люди-кроты (le peuple des taupes), люди-павлины (le peuple des paons), люди-летучие мыши (le peuple des chauves-souris), люди-олени (le peuple des cerfs), люди-морские ежи (le peuple des oursins), люди-сельди (le peuple des harengs), люди-крокодилы (le peuple des crocodiles), люди-лемуры (le peuple des lémuriers), люди-медведи панда (le peuple des pandas), люди-лемминги (le peuple des lemmings), люди-улитки (le peuple des escargots), люди-пауки (le peuple des araignées), люди-кузнечики (le peuple des cigales), люди-быки (le peuple des taureaux), люди-слоны (le peuple des éléphants), люди-хамелионы (le peuple des caméléons), люди-антилопы (le peuple des antilopes) и т. д.

⁶ В романах из цикла «О богах», люди-черепахи мудры, люди-крысы жестоки, люди муравьи-трудолюбивы, люди-киты великодушны, люди-львы властны, люди-орлы беспощадны, люди-осы нетерпимы, люди-медведи неразборчивы, люди-собаки преданны, люди-волки славятся своими товарищескими («стайными») качествами, люди-лошади выносливы, люди-сурки любят поспать, люди-петухи тщеславны, люди-лисы хитры, люди-тигры кровожадны, люди-скарабеи духовно просветлены, люди-жабы внешне неприятны, люди-термиты иерархически организованы, люди-чайки проворны, люди-игуаны находчивы, люди-индюки фанфароны, люди-майские жуки усердны, люди-цапли невезучи, люди-

В соответствии с теорией мирового древа и идеей трехчленного деления мира можно разбить бестиарий Б. Вербера на три большие группы: подземные и глубоководные существа (олицетворяют мрак и пространство смерти), земные и водные существа (воплощают торжество жизни во всех ее проявлениях), а также небесные существа (символизируют возрождение и реинкарнацию).

Поскольку охватить весь бестиарий романов Б. Вербера не представляется возможным в рамках одного диссертационного исследования, мы посчитали целесообразным остановиться подробно на образах кота и дельфина, которые являются чрезвычайно важными для семиотики романного творчества исследуемого автора. Образ кота – один из центральных образов для цикла романов Б. Вербера «Об ангелах», в то время как образ дельфина видится нам ключевым для понимания зооморфного кода цикла романов «О богах».

Образ кота очень символичен для мировой культуры вообще и для мировой литературы в частности. Этот зооморфный персонаж наделен сложной и весьма противоречивой семиотикой. Согласно концепции Е.М. Мелетинского, мифология делится на высшую и низшую. Высшая мифология – это зачастую жреческая мифология, разработанная корпорациями жрецов. К высшей мифологии относятся поэмы о богах и героях, которые изображаются как предки аристократических родов.

В высшей мифологии образ рыжего кота соотносится с солярным символом – египетского бога солнца Ра [Мелетинский 1998: 324]. Сюда же, согласно исследованиям Е. М. Мелетинского можно отнести и египетскую богиню радости и веселья Бастет. Бастет нередко сопоставляется с другими богинями – львицами Тефнут и Сехмет, а позже – с Исидой, что обнаруживает

коршуны молниеносны, люди-козы капризны, люди-акулы смертоносны, люди-свиньи нечистоплотны, люди-белки активны, люди-кроты слепы, люди-павлины самовлюбленны, люди-летучие мыши предпочитают ночной образ жизни, люди-олени благородны, люди-морские ежи язвительны, люди-сельди мобильны, люди-крокодилы опасны, люди-лемуры гибки, люди-медведи панда обаятельны, люди-лемминги безрассудны, люди-улитки медлительны, люди-пауки интриганы, люди-кузнечики беззаботны, люди-быки агрессивны, люди-слоны злопамятны, люди-хамелионы готовы приспособиться к любой среде, люди-антилопы изящны и т.д.

связь образа кошки с идеей царственности, и функцией oka солнечного бога Ра [Там же: 325].

«В романе Б. Вербера «Империя ангелов» кот (в русском переводе кошка) является одним из центральных символических персонажей. Кошка, по замыслу автора, предстает перед читателем в образе:

1. Медиума, передающего сигналы ангела-хранителя» [Белей 2012: 52]: «Comment puis-je les aider ? ...Tu disposes de cinq leviers: 1) les intuitions; 2) les rêves; 3) les signes; 4) les médiums ; 5) les chats.— Les chats sont pour la plupart un peu médiums» [Werber 2000: 82]. – *Как же мне им помочь?...Ты располагаешь пятью рычагами влияния: 1) интуиция; 2) сны; 3) знаки; 4) медиумы;, 5) кошки. Кошки являются для большинства людей в некотором роде предсказателями будущего.*

2. Музы писателя и домашнее «божество» [Белей 2013: 52]: «Tu sais tout, toi, ma Mona Lisa! Je t'écouterai toujours. Ici ce n'est pas ma planète, mais toi tu es de ma planète. Je viens peut-être du royaume céleste des chats. Chez les Égyptiens, les chats étaient des animaux sacrés considérés comme des dieux. **Mona Lisa Il est peut-être la muse que j'ai toujours recherché** [Werber 2000: 261]. – *Ты знаешь все, моя Мона Лиза! Я всегда буду к тебе прислушиваться. Здесь не моя планета, но вероятно – твоя родная планета. Возможно, я родом из королевства божественных кошек. У древних египтян кошки были священными животными и почитались наравне с богами.*

3. Собирательного персонажа: «Дитя глобализации», которое не может обойтись без телевизора: «**Mona Lisa est furibarde car je n'ai pas la télévision.** Elle saute comme une hystérique. [Werber 2000: 211]. – *Мона Лиза пришла в ярость, узнав, что у меня нет телевизора. Она истерично прыгала по комнате в его поисках.*

4. Отражения своего хозяина: «Mona Lisa fait des cauchemars. Elle est tout le temps nerveuse. — Même si je ne suis pas vétérinaire, dit l'homme, je peux quand même vous donner un conseil. **Le chat est souvent la catharsis de son maître.** Ce chat vit vos souffrances. Calmez-vous et votre chat se calmera. [Werber 2000: 274]

– Мона Лиза страдала кошмарными сновидениями. Она все время пребывала в нервном состоянии. – Я, даже не будучи ветеринаром, – сказал мужчина, – могу вам дать один совет. Кошка часто является отражением эмоционального состояния своего хозяина. Кошка переживает, видя ваши страдания. Успокойтесь сами, и ваша кошка тоже придет в себя.

5. Андрогинного персонажа, сочетающего в себе мужское и женское начало: «Ce que j'ai ri avec cette scène, c'est – **le chat** obèse et débile qui passe toutes ses journées à regarder la télévision!.. De l'autre côté du guéridon, je n'arrive pas à détacher mes yeux **d'ELLE**» [Werber 2000: 416]. – *Что меня рассмешило в этой сцене – так это толстый и глупый кот, который проводит дни напролет, смотря телевизор!... С другой стороны я не мог оторвать взгляд от НЕЕ, кошки сидящей на журнальном столике.*

«Мона Лиза – женское имя, подходящее для кошки, но в оригинале автор пишет «кот» («le chat»). В этом образе явно присутствует андрогинность, т. е. наличие мужского и женского начала. Существует мнение, что Леонардо да Винчи изобразил на своей картине не реальную женщину, а некий собирательный образ (возможно, даже себя в женском облике). Вероятно, кот в романе «Империя ангелов», будучи домашним, был кастрированным, следовательно, лишенным мужского начала, в связи с этим Мона Лиза представляется логичной кличкой для этого загадочного создания» [Белей 2013: 53].

Итак, выявив пять ипостасей образа кошки в творчестве Бернара Вербера, можно сделать вывод, что французский постмодернист опирается в своих произведениях на мифологические воззрения различных народов, реализуя идеи космополитичности постмодернистского произведения. Также писатель наделяет образ кошки чертами, свойственными существу «техногенной цивилизации»: зависимость от телевидения, избыточный вес, подверженность стрессам. Тем не менее, нельзя не отметить некоторое сходство кошки Моны Лизы Б. Вербера и Кота Баюна – героя славянских мифов, который также амбивалентен, принадлежит свету и тьме, миру живых и миру мертвых. В этой

связи можно отметить некоторое родство французской и русской этнокультур, которые при всей их самобытности имеют схожие черты.

Образ дельфина также является знаковым для творчества Б. Вербера. Д. Тресиддер отмечает следующие особенности образа дельфина в мировой культуре: «С давних времен было известно, что дельфины обладают интеллектом, собственным языком, любят играть и дружелюбно относятся к человеку. Дельфин, – отмечает Тресиддер, – «стал общепринятой эмблемой моря» [Тресиддер 1999: 154].

Как пишет В. Н. Топоров, наличие таких свойств, как «скорость движения, хитрость и осторожность», стали «поводом для того, чтобы сделать дельфина символом навигации, судоходства». Он «стал покровителем мореплавателей, мифическим перевозчиком богов...» Созвездие дельфина, – добавляет ученый, – помогало определять курс плавания [Топоров 1980: 392]. Данте в «Божественной комедии» (в части «Ад») писал: *Дельфин, выныривая из морской волны, дает плывущим знак, чтобы себя хранили* [Данте 1982: 19]. Творчество Данте Алигьери, как известно, оказало большое влияние на французского писателя, создавшего, однако, свою карту «континента мертвых».

Используя приемы аллегорической игры, Б. Вербер демонстрирует свое художественное воплощение образа дельфина. В соответствии с пифагорейской теорией, «душа умершего человека переходит в тело дельфина. Существует и легенда о том, что в дельфинах возрождаются души погибших в море моряков» [Энциклопедия «Кругосвет» Электронный ресурс / URL:http://krugosvet.ru/enc/nauka_i_tehnika/biologiya/BESTIARI.html]. Тресиддер отмечает, что «...дельфин является знаком Христа Спасителя, ... его можно встретить в качестве эмблемы жертвы Христовой, когда дельфин изображался раненым трезубцем или с тайным символом креста – якорем» [Тресиддер 1999: 154].

В словаре сюжетов и символов подтверждается, что символ веры первых христиан изображался в виде дельфина, а в русском варианте Библии – в виде кита. В связанном с этим сюжете «видели прообраз смерти и Воскресения

Христа, и, вероятно, по этой причине дельфин стал символом этого явления» [Словарь сюжетов и символов искусства 1996: 122].

«Изображение дельфина с якорем и ладьей стало символом христианской церкви. Вполне вероятно, что тут сыграла роль и графическая анаграмма «Рыба», бывшая у христиан своеобразным паролем (греческий вариант латинской аббревиатуры «INRI» над головой распятого Иисуса, т.е. «Иисус Назарянин царь Иудейский»))» [Словарь сюжетов и символов искусства 1996: 123]. В Энциклопедии символики и геральдики отмечено, что дельфин в геральдике символизирует доблесть, храбрость и постоянную готовность к бою. Причиной такой трактовки стал грозный оскал зубастой дельфиньей пасти, сильный хвост. Поэтому изображение дельфина фигурирует в гербах многих портовых городов, в корабельных эмблемах, обозначая свободу торговли и безопасность морских путей.

В 1150 году изображение дельфина стало деталью герба властителей нижней Бургундии, которая из-за этого стала называться Дельфинатом (франц. «Dauphiné»); после смерти последнего бургундского князя, не имевшего потомства, княжество перешло под власть короля. Начиная с 1349 года и до 1830, первородный сын французских королей стал носить титул Дельфина (Дофина) [Там же].

«Витрокультура постмодернизма, представляющая собой совокупность собранных осколков прошлых культур, по-своему преломляет символические образы в таких произведениях. Учитывая вышесказанное, дельфин не случайно стал одним из самых знаковых образов романов Вербера «Дыхание богов» и «Тайна богов» [Белей 2014: 48].

Главный герой романного цикла Б. Вербера Мишель Пэнсон выбрал для создания своей цивилизации людей-дельфинов. В романе «Дыхание богов» автор пишет: *Люди-дельфины, тем не менее, свято чтили обычаи своих гостеприимных хозяев и пытались развивать науки для всеобщего блага. Для всех народ людей-дельфинов виделся таинственным и не внушал доверия. После школ они принялись за основание специализированных университетов, форми-*

рующих класс интеллектуальной элиты: ученых, инженеров, медиков. Религиозные верования были подарены дельфинам людьми-скарабеем... [Werber 2004: 50].

Из содержания приведенного отрывка очевидно, как высоко Б. Вербер ценит своих персонажей, людей-дельфинов, которые мирно сосуществуют с другими народами экспериментальной планеты, описанной в романе «Дыхание богов» Земли 18. «Люди-дельфины получают образование, создают монотеистические религии, внедряют новые высокие технологии, передают свою мудрость следующим поколениям, делятся знаниями с другими народами, заключают альянсы с людьми-скарабеем и людьми-муравьями, столь дорогими Б. Верберу, посвятившему им целый цикл романов «Революция муравьев». Дельфинам не свойственно насилие, и они совсем не похожи на жестоких и кровожадных людей-крыс. Они добры и великодушны, мудры и терпеливы. Вербер гордится и восхищается своими людьми-дельфинами, видя в их модели цивилизации идеальное утопическое общество» [Белей 2014: 48].

В романе Б. Вербера из цикла «О богах» «Тайна богов» рассказывается о крахе утопической мечты людей-дельфинов. Патронатный народ Мишеля Пэнсона испытывает на себе гонения, притеснения и тяготы: *...Люди-дельфины настолько привыкли к гонениям, что, попав к новым, гостеприимным хозяевам, предпочли ассимилироваться с народами, которые дали им убежище. Они попросту растворились в них. Отказались от своей религии. Теперь они исповедуют веру своих хозяев [Werber 2009: 29].* Однако все трудности закаляют дельфинов Б. Вербера, делая их еще более стойкими.

Далее в романе «Тайна богов» можно прочесть следующее: *...В "утопистские поселения равноправных" стекалось множество молодых людей-дельфинов, которые надеялись, что эта новая форма социума даст им возможность найти свое место в жизни. Они начинали говорить на языке предков, узнавали историю праотцов, обретали в древней мудрости новые ценности, которые помогали им жить в современном мире. В этих поселениях часто устраивали праздники, а нравы там были свободными [Werber 2009: 64].*

Отметим, что, согласно античному мифу, дельфин доставил на берег рожденную из морской пены древнегреческую богиню Афродиту и, тем самым, смог стать «символом радости, свободы, любви и плодovitости» [Библиотека «Символика», символика дельфина: URL: <http://moy-bereg.ru/simvolika-zhivotnyih/simvolika-delfin.html>]. Однако можно вспомнить и древнегреческий миф о том, как Дионис превратил в дельфинов тирренских разбойников-пиратов, намеревавшихся захватить его в плен. Раскаявшиеся разбойники стали помогать терпящим в море бедствие. Дельфин здесь предстает символом искупления прежней вины.

«В романе Вербера образ дельфина осовременивается, политизируется, символизируя царящую социальную несправедливость в изображаемом мире.

Люди-дельфины патронатной цивилизации Пэнсона часто сталкиваются с неразрешимыми противоречиями, диктуемыми им другими аллегорическими сообществами» [Белей 2014: 49]: *...Политическая партия "Анти-Дельфин" официально приняла участие в демократических выборах. Ее лидера назначили премьер-министром. Через несколько дней вышел закон, запрещающий людям-дельфинам занимать должности в государственных учреждениях, а также работать по нескольким специальностям, признанным особо важными для государства. Всех преподавателей-дельфинов уволили. Студентам-дельфинам было запрещено учиться в университете* [Werber 2009: 79 –80].

Итак, проследив истоки образа дельфина в мировой культуре и его преломление в произведениях Б. Вербера можно сделать выводы о том, что идеальному утопическому обществу свойственны:

- «почитание обычаев и традиций;
- высокая духовность, в соответствии с принципами, христианской морали и этики;
- просветительская деятельность в области религии и образования;
- внедрение высоких технологий;
- дипломатическая и миротворческая деятельность;
- стойкость и терпение, жертвенность и искупление» [Белей 2014: 51].

«В своих романах-антиутопиях из цикла «О Богах» Б. Вербер предостерегает человечество от неразумного использования как материальных, так и духовных ресурсов, от применения насилия и от соблазнов современного общества потребления.

Согласно романам Б. Вербера, построить идеальное утопическое общество, возможно исключительно мирным и ненасильственным путем. Главный герой романа «Тайна богов» Мишель Пэнсон в поисках такого идеального общества живет и страдает вместе со своими подопечными людьми-дельфинами с Земли 18, влюбляется в девушку по имени Дельфина, трагически теряет ее, а в конце романа обретает себя, отвечая на извечные кантовские вопросы: «Кто мы и что мы такое? Откуда мы приходим? Куда мы идем?» [Там же].

Черты реальных особенностей животных сочетаются с их символическим толкованием в мировых бестиариях. Они создают возможность единства и преемственности культурного ландшафта как наглядной истории предков, а также её преломления в современной эпохе постмодернизма.

Зооморфные образы в творчестве Вербера разнообразны и амбивалентны. Автор наделяет свой постмодернистский бестиарий антропоморфными чертами, трактуя сложившиеся символы, мифы, образы в мультикультурной постмодернистской парадигме, соединяющей в себе осколки эпох великих цивилизаций прошлого.

Образы кота и дельфина имеют большое значение в постмодернистских романах Вербера. Через них он транслирует свои антиутопистские и миротворческие взгляды, постулируя авторское кредо, высказанное им в романе «Империя ангелов»: «Все зло, которое мы желаем другим, учитывается и потом возвращается к нам, как бумеранг» [Werber 2000: 143].

Через аллегорические образы животных Б. Вербер, подобно его предшественнику Лафонтену, передает свое видение человеческих достоинств и пороков. Он стремится донести до читателей антимилитаристские взгляды и создать современную модель идеального общества.

3.3. Мифопоэтика чисел и геометрических фигур в контексте жанровых особенностей романа воспитания в прозе Б. Вербера

Видный современный философ-постструктуралист Р. Барт считает постмодернистское искусство «неуловимым, иллюзорным, расплывчатым. Единого поля искусства, науки и морали, – пишет ученый, – не существует» [Барт 1994: 131]. Вместе с тем писатели ищут способы организации хаотичного, разорванного художественного целого, поскольку «постмодернизм – это не просто стиль в искусстве, это определенный образ мышления, в котором, как в зеркале, нашли свое отражение все современные проблемы. <...> Смысл извлекается из символов, цветов, чисел, образов, ритмов и контрастов» [Белей 2014: 51].

Наряду с зооморфной символикой, существенную роль в романах Б. Вербера играет мифопоэтика чисел и геометрических фигур. Стоит отметить, что поэтологическая функция нумерологии представляет внутренне сложный, особый мир.

«Невозможно охватить всю сложность пифагорейского и средневекового христианского символизма чисел, применяемых в теологии, космогонии и науке. Во многих культурах, особенно в вавилонской, индуистской и пифагорейской, число есть фундаментальный принцип, лежащий в основе мира вещей. Согласно исследованиям древних философов, в герменевтике мир чисел отождествляется с миром причин» [Там же].

«Нумерология – одна из важнейших категорий в мифопоэтическом образе мира, представленная во всех культурах; средство упорядочения и моделирования Вселенной» [Там же]. Мы разделяем точку зрения Д. Тресиддера, полагающего, что «в мифопоэтических системах – это один из наиболее известных классов знаков, ориентированный на качественно-количественную оценку; элементы особого числового кода, с помощью которого описываются мир, человек и сама система метаописания» [Тресиддер 1999: 356].

А. Кестлер, очарованный гармонией чисел в форме пропорций прямоугольных треугольников, открытых Пифагором (VI век до нашей эры), выражает надежду на то, что все тайны Вселенной вскоре будут раскрыты через числовые соотношения [Кестлер 2001: 254].

«В архаичных традициях числа и геометрические фигуры могли использоваться в ситуациях, которым придавалось сакральное значение. Тем самым числа становились образом мира и отсюда – средством для его периодического восстановления в циклической схеме развития для преодоления деструктивных хаотических тенденций. ... Мифопоэтическая роль чисел в явном или неявном виде показательнее всего выступает в тех культурах, которые знают тексты с сильным развитием классификационного принципа. Согласно ему, все объекты (особенно сакрально значимые) связаны друг с другом определённой системой иерархических отношений, которая обычно представлена в виде лестницы или пирамиды» [Белей 2014:51].

Мифы народов мира, как указывалось нами ранее, были стабильным источником вдохновения Бернара Вербера. Его постмодернистская научная фантастика содержит множество аллюзий на древние тексты великих культур прошлого.

Особенно чётко классификационная функция чисел выступает в древнекитайской мифопоэтической традиции, числа и вещи неотделимы друг от друга и образуют континуум без начала и конца («числа управляют миром») [Топоров 1980: 629]. Сходная роль отводилась числам и в пифагорейской традиции, и в её продолжениях, в частности, в мусульманских космологических учениях, обнаруживающих влияние исторического пифагореизма. Согласно исследованиям В. Н. Топорова, «известны традиции, где числа приписывались божественным персонажам. Другая особенность, связанная с учением об элементах, заключается в установлении символической корреляции между основными пятью элементами и членами других ведущих семантических сфер» [Там же]. В словарях символов указывается, что такие классификационные ряды являются своего рода подобием сети отношений, своеобразным кодом опи-

сания мира и основой так называемого «координирующего», или «ассоциативного», мышления, характерного для ряда культур. Каждое число имеет свою форму (3 – треугольника, 4 – квадрата, 5 – пятиугольника, 6 – шестиугольника и т. д.) [Словарь символов, Числа. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/simvol/977>].

Обращаясь к семантике чисел в творчестве Б. Вербера, нельзя не отметить его творческое кредо, выраженное в романе «Империя ангелов».

«LE SENS DE LA VIE: «Le but de tout est d'évoluer» [Werber 2000: 214]. – *Смысл жизни состоит в постоянном развитии.*

«Данный отрывок представляет собой аллюзию на изречение Ф. Бэкона «знание – сила». Согласно концепции Б. Вербера, в природе существуют различные уровни сложности и стройная система иерархии. Камни размышляют меньше, чем растения. Согласно авторской концепции, «растения размышляют меньше, чем животные. Соответственно, животные меньше размышляют, чем люди» [Белей 2014: 52]. Схематически данную систему иерархии можно изобразить в виде пирамиды или пищевой цепи» [Интервью с Б. Вербером. URL: <http://www.greenmama.ru/nid/2104057/>]. Основываясь на этой системе, Вербер создал циклы романов «Об ангелах» и «О богах». Представленная ниже концепция – это система высшего понимания, которая, по мнению автора, существует на границе между наукой и религией.

Эволюция, по теории Б. Вербера, представляет собой следующую цифровую иерархическую структуру: 0 – пустота – 1 минерал – 2 растение – 3 животное – 4 человек – 5 духовный человек (Мудрец) – 6 ангел. Цифра семь же, по Верберу, символизирует Бога, или, по меньшей мере, – ученика Бога. Чтобы понять нумерологическую концепцию писателя, необходимо помнить о том, что в каждой цифре изогнутые линии обозначают любовь, горизонтальные – привязанность, а скрещенные – выбор. В циклах романов «О богах» цифра 7 – это крест, как перевернутое 4. Таким образом, это испытание или своеобразный перекресток дающий возможность свободного выбора. По мнению Б. Вербера, человек должен преуспеть в чем-то, чтобы продолжать разви-

ваться» [Белей 2014: 53]. Приведем для иллюстрации репрезентативный нумерологический фрагмент из романа Б. Вербера «Империя ангелов», подробно рассмотренный в нашей статье «Поэтика чисел в литературе французского постмодернизма на примере творчества Б. Вербера» [Там же: 51-54]

«Поэтико-нумерологическая концепция эволюционного развития, согласно циклам романов «Об ангелах» и «О богах» Б. Вербера

0	Le vide	<i>Пустота</i>
1	Le minéral. Un pur trait vertical. Pas d'attachement, pas d'amour, pas d'épreuve. Le minéral n'a pas de conscience. Il est simplement là, premier stade de la matière.	<i>Минерал – простая вертикальная черта без изгибов и горизонтальных черт. Отсутствуют чувства, нет места привязанности и любви</i>
2	Le végétal. Un trait horizontal surmonté d'une courbe. Le végétal est attaché à la terre par sa barre horizontale symbolisant sa racine qui l'empêche de se mouvoir. Il aime le ciel et lui présente ses feuilles et ses fleurs pour recueillir sa lumière.	<i>Растение – обладает линией привязанности к земле—корнями (аллюзия на постмодернистскую «ризо-му»—корневище множественных смыслов), сверху расположена «кривая любви», обращенная в небеса, поскольку растения не могут жить без солнечного света.</i>
3	L'animal. Deux courbes. L'animal aime la terre et aime le ciel mais n'est attaché ni à l'un ni à l'autre. Il n'est qu'émotion. Peur, désir... Les deux courbes sont les deux bouches. Celle qui mord et celle	<i>Животное – две кривых любви. Животное любит землю и любит небо. Но нет горизонтальной черты, следовательно, это создание ни к чему не привязано. Поэтому животное</i>

	qui embrasse.	<i>раздираемо лишь своими эмоциями.</i>
4	L'homme. Une croix. Il est au carrefour entre le «3» et le «5». Le «4» est le moment de l'épreuve. Soit il évolue et devient un sage, un «5», soit il retourne à son stade «3» d'animal.	<i>Человек – его символ – крест. Он находится на перекрестке, где нужно принять решение, какой путь выбрать: опуститься на животный уровень или перейти на более высокую стадию развития</i>
5	L'homme conscient. C'est l'inverse du «2». Il est attaché au ciel par sa ligne horizontale supérieure et il aime la terre par sa courbe inférieure. C'est un sage. Il a transcendé sa nature animale. Il a pris de la distance par rapport aux événements et ne réagit plus de manière instinctive ou émotionnelle. Il a vaincu sa peur et son désir. Il aime sa planète et ses congénères tout en les observant de loin.	<i>Одухотворенный человек – мудрец. У него есть горизонтальная линия привязанности к небу и кривая – любви, олицетворяющая привязанность к земле. Он летает в мыслях и любит окружающий мир и свою планету, наблюдая за ней издалека</i>
6	L'ange. L'âme éclairée est libérée du devoir de renaître dans la chair. Elle est sortie du cycle des réincarnations et n'est plus qu'un pur esprit, lequel ne ressent plus la douleur et n'a plus de besoins élémentaires. L'ange est une courbe d'amour, une pure spirale qui part du	<i>Ангел – это одна сплошная кривая любви, поскольку ангел любит. Спираль любви исходит сверху, с неба, спускается вниз, к земле, и поднимается к центру. Это любовь, которая совершает круговое движение, чтобы вернуться и полюбить</i>

	cœur, descend vers la terre pour aider les hommes et achève sa courbe vers le haut pour atteindre encore la dimension supérieure.»	<i>саму себя, образуя своеобразный «уроборос»» [Белей 2014: 54].</i>
--	--	--

В своих произведениях Б. Вербер опирается на древнеиндийские, каббалистические и раннехристианские тексты. Остановимся подробно на семантике чисел от 0 до 6.

Согласно «Энциклопедии символики и геральдики», «знак 0 известен со времен Вавилона и развит в математическом смысле в основном в Аравии и Индии. Графически повторяя «очертания сферы», ноль связан с символикой кубка, чаши или сундука, с образом «философской чаши» из ритуала посвящения в тайные общества. В этом случае он становится символом материнского чрева, оплодотворенной женщины» [Энциклопедии символики и геральдики 2014: 233].

Ноль, по мнению Ж. П. Сартра, означает «несуществование, ничто, неявленное, беспредельное, вечное, отсутствие качества и количества [Сартр 2000: 21]. Согласно словарю символов, «в даосизме ноль символизирует пустоту и небытие. В буддизме – это пустота и безвещественность. В учении каббалы ноль – безграничность, свет беспредельный, единое целое. Для Пифагора ноль – это совершенная форма, монада, исток и простор для всего. В исламе – это символ сущности Божества. Ноль также олицетворяет Космическое яйцо, первичного андрогина и полноту. Изображенный в виде пустого круга, ноль указывает как на отсутствие смерти, так и на абсолютную жизнь, находящуюся внутри круга» [Словарь символов, Числа. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/simvol/977>].

«Несомненно, что для творчества Вербера, избравшего своим девизом выражение «Нам жизнь дана, чтобы смерть постичь», ноль является глубоко символичным числом со сложнейшей семантикой. У Вербера *ноль: пустота*.

Пустота развивалась и стала материей. И это дало...1 (см. поэтико-нумерологическую концепцию)» [Белей 2014: 53].

В Словаре символов Дж. Тресиддера мы находим следующее определение цифры 1: «Один означает первичное единство, начало в большинстве древних традиций. Также может означать Создателя, сумму всех возможностей, сущность, центр, неразделимое, зародыш, изоляцию, подъем, а также принцип, который позволяет развиваться качеству, приводящему к появлению множественности» [Тресиддер 1999: 357].

Приведем цитату из романа Б. Вербера «Империя ангелов», посвященную цифре 1: *Единица: минерал. Этот минерал развивался и стал живым. И это дало... 2.* [Werber 2000: 214].

Основное значение числа 2 проявляется в его двойственности. «Оно является символом полярности, противоположности, разделения единства на мужское и женское начала (ян и инь) [Энциклопедия символики и геральдики. URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php>].

По концепции Вербера, представленной в романе «Мы, боги»: *двойка: растение. Растение развивалось и стало двигаться. И это дало...3.* [Werber 2002: 101]. В. Н. Топоров в своей работе «О числовых моделях в архаичных текстах» описывает число 3 как «одно из самых положительных чисел-эмблем в символике, религиозной мысли, мифологии и фольклоре и основная константа мифопоэтического макрокосма» [Топоров 1980: 629]. У Б. Вербера в романе «Мы, боги» число 3 олицетворяет животное: *Животное развивалось и стало сознательным. И это дало миру цифру 4*» [Werber 2002: 101].

В. Н. Топоров отмечает также, что «в отличие от динамической целостности, символизируемой числом 3, число 4 является образом статической целостности, идеально устойчивой структуры. Здесь можно вспомнить 4 стороны света, 4 главных направления, 4 времени года, 4 элемента (иногда они соотносятся с 4 мифологическими персонажами) и т. п. 4 компонента актуализируются в тех геометрических фигурах, которые имеют наибольшее мифопоэтическое значение — квадрат и крест» [Топоров 1980: 630].

По мнению К. Г. Юнга, «четырёхчастное деление движения и форм имеет большую ценность, чем трехчастное, поскольку число «4» имеет архетипическое качество, выступая не просто голым удвоением дуалистической системы, но и ее «непосредственным обнаружением». Юнг видел в странной для многих современников догме «физического (телесного) вознесения Марии» выражение стремления посредством восприятия женского элемента в структуре Троицы гармонически завершить ее, привести ее к целостности и соразмерности квадрата» [Юнг 1991: 42].

В контексте творчества Б. Вербера, число 4 «символизирует человека, который стремился к тому, чтобы его сознание позволило ему обрести мудрость и стать высокодуховным созданием. Это дало миру 5» [Werber 2002: 101].

Число 5 – символ одухотворенного человека, микрокосма, связано с символикой руки. Данное число часто связывают с любовью, здоровьем, чувственностью, а также с медитацией, взаимозависимостью и органическим ростом. В пифагорействе – число пять, (как и семь) было священным, соединяющим в себе «3» (знак неба) и «2» (знак земли), являлось числом, на котором основаны законы природы и искусства, математики и поэтики [Словарь символов.URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/simvol/977>].

Число 6 часто трактуется как одно из высших чисел, поскольку задействовано в космогонических построениях и связывается с «высшими существами», от Демиурга до Антихриста [Словарь символов.URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/simvol/977>].

Оно входит, согласно классификации, представленной в Словаре сюжетов и символов в искусстве, в следующие символические ряды и группы:

- шесть дней (этапов) сотворение мира в шумеро-семитской, иранской, иудео-христианской, исламской традициях;
- шесть проявлений Бога – сила, величие, мудрость, любовь, милость и справедливость;
- шесть лучей солнечного колеса;

- три шестёрки составляют число Зверя;
- день и ночь делятся на шесть частей;
- шесть основных направлений трёхмерной ориентации — пространственный крест;
- шесть материков Земли;
- шесть цветов (красок): три основных – синий, желтый, красный; и три производных – зеленый, оранжевый и фиолетовый;
- шесть чувств, включая ум [Словарь сюжетов и символов в искусстве 1996: 222].

Основные значения числа 6:

- творение, совершенство универсальности, истина;
- стабильность, равновесие, устойчивость;
- союз, единство полярных сил, гармония, гермафродит;
- счастье, случай, удача — выигрышное число при игре в кости (на Западе);
- любовь, здоровье, красота [Там же 223].

Основные символы числа 6:

- важнейший символ, соотносимый с числом шесть и его геометрическое воплощение — гексаграмма (звезда Давида, печать Соломона);
- шестиугольник;
- соотносится с кубом, имеющим шесть граней [Там же].

«В романах Б. Вербера число 6 символизирует ангела, которым стал главный персонаж Мишель Пэнсон. Очевидно, что Мишель Пэнсон и его подопечный Жак – любимые герои автора, ведь именно они в конце книги получают 600 кармических пунктов и выходят из цикла реинкарнаций. Здесь чувствуется тонкая биографическая нить, связующая автора и его героев.

Нумерология в произведениях Б. Вербера не только организует сюжет, но и является определенной сферой жизни героев, этапами их развития, придает текстам стройность и симметрию» [Белей 2014: 54].

В своем интервью читателям Российской государственной библиотеки Бернар Вербер признался, что, когда он пишет книгу, он всегда знает, чем она закончится. Он постепенно ведет читателя к этой концовке. Во всех его книгах обязательно присутствует скрытая структура. В романах он использует геометрические формы, например, спирали или треугольники. Автор, выстраивая концепцию сюжета для своей литературной работы, понимал, что необходима конструкция, которая будет поддерживать весь ход истории, создаст стройную композицию в совершенно определенном порядке. Таким образом у Б. Вербера возникает идея использовать геометрическую структуру. Писатель, по его словам, часто задается вопросом, какая геометрическая фигура самая сложная. Треугольник, спираль, пятиугольник, куб, цилиндр, пирамида, или десятигранник? Ответ приходит неожиданно, писатель решает написать свой роман «Империя ангелов», используя интермедиаальный код, в виде Кафедрального собора. В цикле романов «О богах» также используется форма Шартрского собора. Шартрский собор и музыка И.С Баха являются «секретным оружием» писателя для написания романов «Мы, боги», «Дыхание богов» и «Тайна богов». Как и любое архитектурное сооружение, Шартрский собор в авторском видении, при всей своей сложности, имеет в своей основе простые геометрические формы и структуры, например — изобилует треугольниками [Вербер. URL:<http://www.rsl.ru/ru/s7/s409/2013/20137783>].

Остановимся подробнее на символе треугольника как одной из наиболее характерных геометрических фигур в творчестве Б. Вербера:

«Треугольник, тригон – простейшая плоская фигура, образованная первым из всех возможных способов ограничения на поверхности определенной площади прямыми линиям» [Словарь сюжетов и символов искусства 1996: 442].

В обществах с развитой мифологией и теологией треугольники или основанные на них композиции могут соотноситься с триадами богов, триединством или иными тройственными понятиями. Этим отчасти объясняется популярность треугольника как элемента конструкции и убранства храмовых

(культовых) сооружений. Важную роль в этом играет сложившаяся геометрическая символика космоса, в которой все круглые формы соотносятся с небом, квадрат – с землей, а треугольник (огонь, камень на вершине) выступает символом связи земного и небесного миров.

Согласно «Энциклопедии относительного и абсолютного знания» Б. Вербера, Пифагор, доказывая свою знаменитую теорему, также был уверен в сакральном значении треугольника.

По нашему мнению, Б. Вербер создал свои романы в своего рода «трехмерном пространстве», отдавая дань моде современного общества на высокие технологии. Вербер видит треугольник как реализацию триады: *мать – отец – ребенок* [Werber 2000: 112]. Писатель приводит также своего рода психолого-геометрический тест с треугольниками, посредством которого можно выяснить, как человек видит себя сам, как он представляет отношение других к себе, как относится к жизни в целом, как он видит свой духовный мир, как относится к семье и любви. – *ГЕОМЕТРИЧЕСКИЙ ТЕСТ: Небольшой психологический тест, имеющий целью лучше понять другого человека, посредством применения символики геометрических форм* [Werber 2000: 203].

В романе «Мы, боги» Б. Вербер видит треугольник в качестве формы *горы, символизирующей встречу земли и неба* [Werber 2002: 219].

Одной из излюбленных Б. Вербером геометрических фигур является также спираль.

Спиралевидные формы часто встречаются в природе: галактики, водовороты и смерчи, раковины моллюсков, папиллярные линии пальцев, двойная спираль молекулы ДНК. Этот символ получил широкое распространение еще на заре человечества. «Спираль сама по себе макрокосмична, это очень древний и распространенный в мире графический символ, родственный кругу или, точнее, системе концентрических кругов, которую на первый взгляд не всегда можно отличить от спирали. Её многозначность необычайно велика. Спираль сочетает форму круга и импульс движения, объединяет символику циклического и поступательного движения, обычно рассматриваемого как восхожде-

ние. Развитие совершается по принципу спирали. Каждый виток – конец одного цикла и в то же время начало следующего. Каждый цикл – это расцвет тех циклов, что ему предшествовали, и подготовка более благоприятных условий для последующих. Развитие всего в мире совершается по принципу спирали. Каждый виток – конец одного цикла и начало другого. Связь с природными объектами зачастую определяет символизм спирали» [Словарь символов. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/simvol/977>].

По мнению А. Е. Майкапара, «восходящая и нисходящая спирали могут означать увеличение и уменьшение Солнца, пребывание и убывание Луны и, по аналогии, рост и распространение, смерть и сокращение, скручивание и раскручивание, рождение и смерть. Противоположные силы, наглядно присутствующие в явлениях природы, напоминают о восходящей, нисходящей или вращающейся энергии, которая управляет Космосом. Восходящая спираль – мужской, фаллический знак, нисходящая – женский» [Словарь сюжетов и символов в искусстве 1996: 437].

В. Н. Топоров отмечал, что «спирали, образуемые движением воды, материнской и священной стихии, считались проявлениями жизни Вселенной, которую воспринимали как одушевленное существо; таким образом, спираль – это образ жизни. Спираль служила также символом дыхания и, возможно, огня (солнечные розетки со спиралью в центре, витые колонны и т. д.) Спираль, по которой происходит турбулентное движение, представляет собой символ развития, вечного изменения, чье значение близко символике скорлупы и связано с Водой, Луной и Женщиной (плодородие, рождение и возрождение, любовь и брак). Плоская спираль похожа на лабиринт: это развитие и регресс (возвращение к центру). Спираль часто изображают в виде свернувшейся змеи (символ мудрости). Спираль – символ циклических ритмов: смена времен года, рост и убывание луны, рождение и смерть человека. Спираль – ритм жизни. Иногда спирали вырезали на надгробиях, изображая путешествие по лабиринтам загробного мира» [Топоров 1980: 258].

Не случайно континент мертвых у Б. Вербера имеет спиралевидную форму, на витках которой представлен путь человеческой души в загробном мире. Таким образом, автор, опираясь на древнее значение символа спирали, видит в ней и движение, и развитие, и символ лабиринта, свойственный постмодернистским романам. Спираль имеет сходную символику с понятием «лабиринт». Феномен лабиринта тесно связан с поэтикой постмодернизма. Постмодернистское произведение часто представляет собой лабиринт для читателя, выход из которого он создает и определяет сам.

А. Е. Майкапар также отмечает, что «в метафизическом плане спираль символизирует реалии существования, различные модальности бытия, блуждания души и ее окончательное возвращение к центру» [Словарь сюжетов и символов в искусстве 1996: 438].

Поскольку закат Солнца происходит вечером, а утром светило снова встает над горизонтом, описывая круг, здесь уместной представляется символика «смерти и воскресения» [Там же]. Это служит намеком на погружение в «пучину смерти», столь излюбленной темы в творчестве Б. Вербера, нашедшей свое воплощение в его романе «Танатонавты», где «континент мертвых» представлен в виде огромной, многоуровневой разноцветной спирали.

По мнению В. Н. Топорова, гипотетическим остается символическое значение взаимосвязи спирали и лабиринта, хотя комплекс представлений «тяжелого пути внутрь и снова наружу» близок символике «умирания-становления» [Топоров 1980: 259].

Анализируя хронологические особенности романа Б. Вербера «Танатонавты», следует отметить, что структура сюжета данного произведения – спираль, не предполагающая конечного витка. Повествование ведется в двух плоскостях: мир людей и мир ангелов. Мир людей структурно представлен треугольником, или, скорее, пирамидой без основания, где вершина – связующее звено трех граней. Эти три грани – три человека, за судьбой которых наблюдает ангел-хранитель (вершина пирамиды). Главные земные герои: Игорь, Венера и Жак. Судьба Игоря – это сменяющие друг друга сложности:

детдом, спецприемник, тюрьма, Чечня. Венера – топ-модель, звезда подиума и экрана, но путь к славе оказался не так прост. Жак – французский писатель, он замкнут, не похож на других, он не может вписаться в современное общество и сталкивается с непониманием со стороны окружающих. Сам Вербер пережил подобное отношение к себе, поэтому образ Жака многие считают биографичным, но Жак – лишь сиюминутное состояние фантаста. Земные герои, какими разными они бы ни были – по национальности, социальному положению, мировоззренческим взглядам, – стремятся к одному – к любви. Любовь как основная движущая сила романа не только символизирует общее стремление всего человечества, но и раскрывает путь решения основного вопроса книги – поиск собственного предназначения. Главный герой – Мишель Пэнсон, ангел-хранитель трех основных земных персонажей. Кроме него, во второй плоскости описываются другие ангелы (прежние персонажи): Рауль Разорбак (друг Мишеля еще по земной жизни), Эдмонд Уэллс – ангел-инструктор (воображаемый автор «Энциклопедии относительного и абсолютного знания»), который учит ангелов-хранителей работе с подопечными.

В романе «Империя ангелов» Б. Вербер видит спираль следующим образом: *чтобы измениться, нужно изменить измерение. Все становится ясным. 6 — спираль. Шесть — одухотворенность. Одухотворенность — это путь от периферии к центру благодаря спирали. Главный герой пришел к своему центру, пытаясь разгадать тайну мироздания. Теперь Мишель Пэнсон направляется к центру «страны ангелов» [Werber 2000: 438]..*

В последнем романе Б. Вербера из цикла «О богах «Тайна богов» автор пишет: *9. Галактика. Открытая спираль. Чистая линия любви, обращенная наружу. Виток духовности. Постоянно расширяющееся измерение юмора и любви». Это 9, Великая Богиня [Werber 2004: 414].*

Таким образом, следует еще раз подчеркнуть огромную роль чисел и геометрических фигур в творчестве Б. Вербера. Из игрового освоения хаоса рождается стройное и логичное произведение. Согласно концепции современного писателя-фантаста Дж. Р. Мартина, хаос – это лестница. В основе ха-

отичности постмодернистских романов Б. Вербера лежат законы строгой симметрии и гармонии.

Жанр романа воспитания актуализируется в романах Б. Вербера в нескольких направлениях. С одной стороны, воспитание предстает как становление, развитие и рост личности главного героя романых циклов «Об ангелах» и «О богах» – Мишеля Пэнсона, который проходит долгий путь от ученого-танатонавта до ученика Бога, с другой – это пародия на современное общество потребления, не лишенная назидательности. Обращаясь к роману «Танатонавты», необходимо отметить, что Рауль Разорбак, Мишель Пэнсон и Амандина Баллюс проводят свои эксперименты на пожизненно заключенных-добровольцах. В результате более сотни этих людей отправляются к праотцам. Утечка информации приводит к скандалу и сказочному триумфу. Там, «по ту сторону неба» – другой мир, «континент мертвых», который теперь исследуют и профессионалы, и коматозники-любители. Кульминацией соперничества становится «битва за Рай» между представителями разных конфессий. Далее – вмешательство ООН и коммерциализация всей «околосмертной» деятельности. Стоит упомянуть «эктоплазмическую рекламу» в потустороннем мире романа Б. Вербера «Танатонавты»: *«Кома-Кола», «Испивши йогурта “Транзит”, каждый в Рай без тяжести в желудке полетит», «Смертфлот гарантирует отлет и прилет»* [Werber 1994: 146]. Данные цитаты отражают ироническое, критическое отношение автора к обществу потребления, которое готово искать наживы даже в сакральном понятии смерти. После того как реинкарнация становится псевдонаучным фактом, мир кардинально меняется. Апофеозом общества потребления служит публикация прейскуранта грехов и добрых дел. В романах Вербера герои носят на правой руке часы, а на левой – «кармограф», замеряющий их поступки.

На фоне этого «безумия» общества потребления проходит очень человеческая и весьма трогательная жизнь главного героя. Вербер отлично создает характеры: одержимый Рауль, страдающая комплексом вины ученый-исследователь Амандина, неистовая Стефания – все они находятся по одну

сторону постмодернистской парадигмы. Люди общества потребления, прежде всего, заурядные, ограниченные и оттого совершенно невыносимые – мать и брат Мишеля Пэнсона и им подобные. Для них смерть и потусторонние миры – просто источники наживы. В книге множество колоритных, хотя и второстепенных героев: раввин Фредди Мейер, например, является пастишизированным образом карлика-мудреца, который не стесняется говорить на любые темы и называть вещи своими именами. Но люди слишком близко подбираются к тайне смерти. Небесным властям приходится вмешаться. Молнии уничтожают все объекты, связанные с танатонавтикой, реализуя неомифологические идеи «гнева богов» и «божественного правосудия». Людям промывают мозги (аллюзия всемирного потопа). На танатодром Бют-Шомон (название которого можно буквально перевести на русский язык как «цель: глобальное потепление»), прямо на штаб-квартиру главных героев, падает огромный «Боинг», символизируя апофеоз антиутопических взглядов автора. Таким образом, в рассматриваемом романе присутствует множество постмодернистских элементов: иронических, трагических, отстраненно-философских. Например, реинкарнация Гитлера – деревце-бонсай, терпящее бесконечное насилие и жестокие мучения, не имея даже возможности убежать, закричать или покончить с собой. Встретившись с гневными божествами кармы, Пэнсон читает «Литанию против страха» из «Дюны» Герберта Уэллса, согласно которой, Сатана творит зло, всего лишь говоря правду, которая печальна и ужасна. Например, Рауль Разорбак узнает, что его отец покончил с собой, потому что его жена, мать Рауля, ему изменяла. Согласно авторской концепции, людям нельзя просто так общаться с ангелами. Они должны сами понять, что такое добро и зло. Тем самым Вербер провозглашает постмодернистскую релятивность истины. Мир без зла не менее абсурден, чем без добра; но дело не в пресловутом «равновесии», о котором так любят рассуждать современные писатели-фантасты. Окружающий мир, по авторской задумке, принадлежит нам «здесь и сейчас» и поэтому должен идти своим путем. Вербер говорит: «Пока человек остается смертным, он может хранить спокойствие» [Литературный клуб РГБ: встреча с

французским писателем Бернаром Вербером, URL: <http://www.rsl.ru/ru/s7/s409/2013/20137783>]. Повествование складывается в полиморфическую «витророманную» структуру, где можно встретить и выдержки из «Учебника истории для начальной школы», и фрагменты трудов Ницше, Блеза Паскаля, Чжуан Цзы и «Бардо Тёдол». После смерти герой узнает, что находится по ту сторону неба.

Что касается постмодернистской модели рая, то в циклах романов «Об ангелах» и «О богах» она показательна с точки зрения построения:

Над Людьми – Ангелы.

Над Ангелами – Боги.

Над Богами – Галактика

Над Галактикой – Мироздание

Над Мирозданием – ЧИТАТЕЛЬ [Werber 2004: 410].

Посредством приведенной выше модели рая Б. Вербер подчеркивает особую роль читателя в постмодернистском произведении. Читатель выступает «высшим божеством», соавтором и «основой писательского мироздания».

На вопрос, каким образом может осуществляться формирование и «воспитание» читателя креативного и рефлексивного типа, Б. Вербер в одном из своих интервью ответил, что рекомендует много путешествовать для расширения кругозора и избавления от стереотипного мышления. Как бывший журналист, он без труда замечает разницу между тем, что рассказывают по ТВ, и тем, что происходит на самом деле. По его словам, «если он станет об этом говорить напрямую, его мало кто услышит» [Вербер. URL:<http://www.rsl.ru/ru/s7/s409/2013/20137783>]. Поэтому все мысли он облекает в форму занимательного постмодернистского романа. Он пишет для того, чтобы дать читателям импульс и желание размышлять. «Для каждого важно найти в себе что-то оригинальное. В жизни часто так случается, что человека плотно опекают с самого рождения. Сначала ему навязывают свое видение мира родители, потом воспитатели, учителя, вузовские профессора, начальники, жена и теща» [Вербер. URL:<http://www.ug.ru/archive/31150>]. И в этой жест-

кой схеме не остается никакой свободы выбора. Человеку, по мнению Б. Вербера, «даже некогда задуматься о своей сущности: кто он есть, зачем пришел в этот мир» [Там же].

Романы Бернара Вербера часто построены по такой схеме, что герой вначале находится как бы в «спящем состоянии», он не отдает себе отчета, куда его несет жизненный поток. Но в какой-то момент герой «просыпается» и начинает создавать собственную картину мира. Задача постмодернистского автора не просто рассказать занимательную историю, а расширить сознание читателя. Б. Вербер с помощью своих романов ненавязчиво наставляет и поучает читателя, поощряя его за самостоятельный поиск информации и реализуя жанровую модель романа воспитания в новом постмодернистском прочтении.

3.4. Инновационные черты жанра научно-фантастического романа в творчестве Б. Вербера

Обращаясь к проблеме фантастического жанра в постмодернизме, следует отметить, что «в начале XXI века нас окружает реальность, где, кажется, теряет смысл сама способность различать противоположности; традиционные оппозиции мышления (реальное – воображаемое, жизнь – смерть, истина – ложь и т.п.) рушатся. Представление о фантастике как об отдельном жанре литературы возникло во второй половине XIX – начале XX века и было обусловлено развитием литературы, тесно связанной с научно-техническим прогрессом. Поэтому под фантастикой понимались, прежде всего, научно-фантастические произведения, а все остальные рассматривались как субжанр научной фантастики» [Иеронова, Белей 2015: 141]. Е. Брандис отмечает, что «типологию фантастики можно описать следующими эпитетами: мифологическая, сказочная, утопическая, приключенческая, географическая, техническая, философская, социальная, психологическая, юмористическая, политическая, сатирическая, детективная, пародийная и т. д.» [Брандис 1981: 41].

С дальнейшим развитием данного направления в фантастике С. П. Лавлинский и А. М. Павлов выделяют следующие жанры:

- «научная фантастика (социальная фантастика, таймпанк, авантюрная фантастика, альтернативная история);
- фэнтези (героическая, эпическая, юмористическая, игровая, научная, авантюрная, историческая и т. д.);
- хоррор-фантастика» [Лавлинский, Павлов 2008: 279].

«Художественная литература исследует реальность, создавая модели «возможных миров». Но в рамках постмодернистского фантастического произведения моделируется не просто «возможный мир», а его отражение в художественном мышлении как автора, так и читателя, поскольку художественный вымысел накладывается на фантастический вымысел и постмодернистскую авторскую интенцию с релятивностью читательских интерпретаций. При этом автор опирается на явления и предметы реальной действительности, моделируя новую, фантастическую реальность, а читатель должен эту реальность интерпретировать исходя из собственного опыта известной ему окружающей действительности» [Иеронова, Белей, 2015: 141].

«Одной из ключевых составляющих в процессе моделирования пространства фантастического мира является создание системы персонажей, принадлежащих этому миру. Среди основных принципов, которые используются при этом большинством авторов, необходимо отметить принципы антропоморфизма и зооморфизма. Персонажи фантастических произведений, будучи фантастическими существами, очень похожи на обычных людей и зверей. При этом конкретная реализация принципов антропоморфизма и зооморфизма зависит от идеологии автора. Так, в произведениях А. Азимова чаще всего наблюдается «очеловечивание» роботов, которые приобретают не только внешнее сходство с людьми, но и характер, и чувства тоже. С другой стороны, А. Азимов использует прием «очеловечивания» людей (например, при создании образа космонитов), которые теряют основные гуманные качества, сохраняя лишь внешний облик» [Там же: 142].

Авторы произведений жанра фэнтези изображают различные мифические, сказочные фигуры (например, эльфы, гномы, тролли, драконы, единороги), которые придают необходимый колорит изображаемой действительности, но при этом действуют согласно законам человеческой психологии. Принцип зооморфизма находит свое яркое воплощение в цикле романов Б. Вербера «О богах», где можно найти описание различных зооморфных народов (людидельфины, люди-орлы, люди-осы, люди-лисы и. т. д.), которые являются аллегорическими типажми мировых этнических общностей.

«Вымышленность мира, в котором существуют персонажи художественного произведения, ставит перед эстетикой вопрос о степени жизнеподобия этого мира по отношению к реальной действительности. Определение степени жизнеподобия условно реальной действительности в литературном произведении относительно фактической реальности, как известно, производится в эстетике при помощи категории «условность». Таким образом, «первичная условность» отражает ту степень жизнеподобия, которая в целом не противоречит конвенциональным представлениям о фактической, наличной действительности, в то время как «вторичная условность» отражает разные градации нарушения жизнеподобия в изображенной реальности произведения» [Там же: 144] .

«Это воссозданное художественным способом впечатление того, что изображенная в произведении действительность отчетливо не соответствует конвенциональным представлениям о реальности, традиционно схватывается в литературоведении с помощью понятия «фантастическое» [Там же]. Разные способы нарушения жизнеподобия создают в произведении образы действительности, успешно соотносятся в литературоведении с рядом устойчивых форм: «чудесной» реальностью, «гротескным» миром, «сновидческой» реальностью, подчеркнуто семиотизированной реальностью, а также аллегорической, символической, эстетической действительностью [Лавлинский, Павлов 2008: 279].

Вообще, идея реальности как чего-то объективного и действительно существующего, постепенно пропадает в сознании, «реальность агонизирует» [Бодрийяр 2015: 11]. «Теперь, когда под сомнением оказывается даже противоположность реального и нереального – этот краеугольный камень культуры вообще, – почва уходит из под ног фантастического: нельзя подорвать доверие к тому, что и так доверием не пользуется. Трансгрессия – одно из ключевых понятий постмодернизма, фиксирующее феномен перехода непроходимой границы и прежде всего – границы между возможным и невозможным» [Постмодернизм 2001: 711]. Предел (т. е. непреобразованная реальность или ее граница) и трансгрессия (качественное преобразование, расширение реальности; нереальность), – писал М.Фуко, словно резюмируя историю фантастического, – «обязаны друг другу плотностью своего бытия: не существует предела, через который абсолютно невозможно переступить; с другой стороны, тщетной будет всякая трансгрессия иллюзорного или призрачного предела» [Фуко 1977: 117].

«Главным условием возможности осуществления трансгрессии становится наличие самой границы, демаркационной линии, которую необходимо преодолеть. Эксперимент как «исследовательско-преобразовательная деятельность» ставит читателя в позицию наблюдателя, экспериментатора и тем самым четко разграничивает два хронотопа: мир читателя и мир героя» [Иеронова, Белей 2015: 145]. Характер этих миров, по мнению И. С. Козьминой, и граница между ними имеют различную природу и предполагают вполне рациональную («научную») оценку происходящих событий. «Сама постановка проблемы – перемещение во времени, вмешательство в исторический процесс и мера этого вмешательства – носит не просто философский, но глобально-философский характер, так как касается всего человечества в целом. Каждый конкретный человек принадлежит истории, и поэтому ее изменение имеет следствием изменение жизни любого человека» [Козьмина 2015: 39].

«В то же время авантюрный сюжет «включает» читателя во внутренний мир произведения, заставляя сопереживать герою и другим персонажам. Такое

соотношение частного и глобального говорит об особом статусе фантастической литературы XX века» [Иеронова, Белей 2015: 145].

«Таким образом, фантастическому произведению необходима реальность, чтобы ее разрушить и опровергнуть, нужны четкие границы естественного и сверхъестественного для того, чтобы решительно стереть их, сплести и перемешать возможное и невозможное, заставить воспринимающего балансировать на грани веры и неверия, ощущая невозможность надежной интерпретации. Именно в постепенном и последовательном преодолении границ между реальным и нереальным многие исследователи видят суть фантастического» [Там же]. По мнению Ц. Тодорова, задача литературной фантастики состоит в том, чтобы «заставить читателя рассматривать мир персонажей как мир живых людей и колебаться между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий» [Тодоров 1999: 24].

«Самый очевидный и типологически ранний способ конструирования фантастического – это его репрезентация как «онтологического», безусловного атрибута модели мира в произведении. Внутри мира произведения это фантастическое позиционируется как имманентное качество условной реальности. Таковы имеющие мифологический генезис фантастические существа и чудесные предметы волшебной сказки, встреча с которыми не вызывает у героя никакого удивления, чудовища и драконы эпоса. Сюда же можно отнести инопланетных существ и технические атрибуты некоторых жанров научной фантастики. «Онтологическое» фантастическое – термин, возможно, не слишком точный – конструируется как принадлежность мира, отделенного от читателя некой дистанцией-пространственно-временной и ценностной» [Иеронова, Белей 2015: 145]. Если мир волшебной сказки по отношению к миру читателя находится «нигде» («в некотором царстве, некотором государстве»), то мир эпоса принадлежит к «абсолютному прошлому», в то время как мир научной фантастики – к «абсолютному будущему» [Пропп 2005: 274] В контексте приведенного высказывания В.Я Проппа уместно упомянуть данное им определение сказки, который рассматривал ее в качестве «произведения с установкой

на вымысел» [Там же: 272] «Иными словами, если эпическая фантастика находится внутри мифа об идеальном прошлом, то подобные конструкции в научной фантастике создают миф об идеальном будущем. «Онтологическое» фантастическое по определению не связано с мотивом тайны (в жанрах, где доминирует такая фантастика, гораздо чаще встречается формула приключений) и постулируется как принадлежность идеальной (со знаком плюс или со знаком минус) реальности. Следует заметить, что в произведениях Б. Вербера «онтологическое» фантастическое, предельно рационализированное, технологически и научнообразно описанное, является только условием развития сюжета, в основе которого всегда лежит мотив тайны» [Иеронова, Белей 2015: 145].

По замечанию Е. Фарино, в произведении искусства, несмотря на его собственную фиктивность или условность, возможна своя «сфера реальности» и своя «сфера фикции» [Фарино, 2004: 376]. «В этом случае «ирреальность» как оценка действительности открывается персонажам и повествующим субъектам и сама становится предметом изображения» [Иеронова, Белей 2015: 145]. Сюжетное событие контакта персонажа с «ирреальным» поляризует «реальное», с одной стороны, и «чудесное», «воображаемое», «иллюзорное», «вымышленное» – с другой, в архитектонике эстетического объекта. Это определяет не только возникновение во внутреннем мире произведения «частных» хронотопов («чудесного мира», «воображаемого мира», «вымышленной реальности», «реальности сновидения»), но и появление особых композиционно-речевых форм и трансформацию субъектной структуры [Бахтин 2000: 234].

«Необходимо отметить, что граница между фантастическими и нефантастическими жанрами в современной культуре фактически стерлась. Это связано, прежде всего, с изменением самих представлений о реальности, с кризисом репрезентативности искусства, которое все чаще воспроизводит так называемую превращенную реальность, т.е. конструкцию реальности в сознании и символическом языке различных социальных групп. При этом современная эпоха характеризуется кризисом любых тотализирующих объяснительных моделей, по Ж.-Ф. Лиотару – метанарративов, а именно метанарративы и обеспе-

чивают господство единого представления о реальности» [Иеронова, Белей 2015: 146].

Стирание границ фантастического и миметического имеет место не только в массовой литературе: это общее явление литературы и искусства нашего времени. В качестве примера можно назвать творчество В. Пелевина, В. Сорокина, М. Уэльбека, Ф. Бегбедера и, несомненно, Б. Вербера.

«Возможно, наиболее действенным окажется рассмотрение связей и отношений фантастического и культуры сквозь призму категорий постструктуралистской философии – трансгрессии и предела, разработанных достаточно детально в трудах Ж. Батая, М. Фуко, М. Бланшо» [Там же: 147].

Как известно, эти инструменты постмодернистской гуманитаристики помогают рассматривать такие феномены, как смерть, безумие и сексуальность. Напрямую к сфере фантастического эти категории и связанные с ними методологические принципы не применялись, хотя мэтры постмодернизма, вне всякого сомнения, испытывали определенный интерес к фантастике (М. Бланшо как писатель, а М. Фуко как исследователь).

«Как бы то ни было, представляется продуктивным расширение традиционной сферы анализа, поскольку концепция трансгрессии имплицитно несет в своем содержании идеи, применимые (по крайней мере, гипотетически) и к такому располагающемуся на границах культурного порядка феномену, как фантастическое» [Иеронова, Белей 2015: 146].

В контексте рассмотрения особенностей жанра научно-фантастического романа интерес представляют исследования Р. Лахманна, развивающие идею о том, что постмодернистская литература, относящаяся к неофантастике, «оперирует фантастичностью разнообразного происхождения, каждый вариант которой имеет свою, отличную от других функцию» [Лахманн 2009: 5].

Согласно концепции ученого, «любая ирреализация языка имеет в своей основе элемент фантастического» [Там же: 6]. Это утверждение верно, например, и в конкретном случае «смелой метафоры» [Там же], и в общем случае так называемой «темной лирики» (поэтизация смерти в произведениях

Бернара Вербера). Элемент фантастического по теории Лахманна, «действителен для любого словотворчества, не связанного реальностью воображения. С этой точки зрения любые формальные взаимопроникновения фантастического и идиллического, карнавального, комического, утопического, парадоксального, а также сходства и различия функционирования перечисленных модальностей письма могут быть интересны для исследования» [Там же: 7].

Использование сюжетов стандартной фикциональности позволяет мотивировать фантастичность при помощи фикциональных параметров. Фикциональность в данном контексте – признак текста, означающий, что изображенный в нем мир является вымышленным (фиктивным). Это отделяет художественные тексты от нехудожественных. При этом термин *фикциональный* относится к свойствам текста (роман как художественный текст фикционален, но «существует в нашем реальном мире в виде текста, книги и т.п.), а «фиктивный» – к статусу изображаемого в тексте» (изображаемый в романе мир фиктивен) [Шмид 2003: 38].

Преодоление стандартной фикциональности, как отмечает И.Ю. Иеронова, еще подразумевает действенность ее законов, но уже подводит их к критической точке. «В конечном счете, – пишет исследователь, – фантастический дискурс, репрезентирующий себя как противоположность фикциональности, как антификциональность, отказывается окончательно от законов стандартной фикциональности. Если в первом случае фантастичность легитимирована, то во втором она гиперболизирована, а в третьем – абсолютна. Этот третий вид фантастичности отличается от первых двух особой непосредственностью, некомментируемостью нарративной структуры. Это различие исходит из дифференции смысловых конструкций, свойственных фантастической традиции» [Иеронова 2003: 35].

Рассматривая особенности фантастического, или фикционального, мышления в произведениях Б. Вербера, можно выделить следующие моменты. Романы автора сочетают в себе такие жанры как миф, сказка, фантастика, роман-путешествие, роман воспитания, утопия, антиутопия, философская проза и

т.д.). Его произведения постулируют истинность условного и ложность реального. Фантастика Б. Вербера оказывается симулякрom беспричинного мира, в котором вместо реальности имеют место одни мнимости. В связи с этим центральной темой его романов является тема жизни после смерти. «Нам жизнь дана, чтобы смерть постичь» – таков манифест первого романа из серии о богах и ангелах-хранителях.

Танатонавты – персонажи одноименного романа Б. Вербера, – это исследователи, искусственно вводящие себя в кому, чтобы заглянуть в царство Танатоса – бога смерти и вынырнуть из небытия с помощью специального медицинского оборудования. «Отчаянные смельчаки, они заходят всё дальше и дальше в глубины неизведанного, порой гибнут, но не отступают, пытаются разрушить пугающую неизвестность, которую внушает человеку смерть. Здесь явно видна аллюзия на «Божественную комедию» Данте и его круги ада. Вербер видит загробный мир в виде многоцветной бесконечной спирали. В его фикциональном представлении он состоит из семи территорий. Писатель даже представляет нам краткое описание каждой из этих территорий» [Иеронова, Белей 2015: 147].

Последующие романы Б. Вербера – «Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов» – населены фантастическими мифологическими существами: химерами, херувимками, дриадами, кентаврами. Также стоит отметить, что существование каждого фантастического существа подтверждается псевдонаучным комментарием из «Энциклопедии относительного и абсолютного знания». Таким образом, Б. Вербер отдает дань богатой традиции научно-фантастического романа во французской литературе.

«Бернар Вербер является новатором жанра научной фантастики, в его произведениях можно найти черты мифологической, сказочной, утопической, антиутопической, приключенческой, географической, технической, научной, философской, социальной, психологической, юмористической, политической, сатирической, детективной литературы» [Иеронова, Белей 2015: 147]. Жанро-

вый синтез позволяет констатировать появление такой инновационной жанровой формы в постмодернистской литературе, как «витророман».

Выводы

Реализация деконструкции и рекомпозиции жанров и её последующее превращение в постмодернистский «витророман» происходит в произведениях Б. Вербера в четырех разных направлениях. Автор актуализирует элементы жанра романа-путешествия с помощью описания пространства смерти и поэтики сна. Бестиарный неомифологизм его романов служит аллегорической жанровой основой для реализации утопических и антиутопических идей писателя. Вербер упорядочивает свои произведения, используя символику чисел и геометрических фигур, реализуя поэтику романов воспитания. Но «краеугольным камнем» в творчестве писателя выступает жанр научной фантастики. Автор является его новатором и реализует свои оригинальные идеи, создавая жанровый феномен «витроромана».

Важнейший аспект мировоззренческой концепции Вербера – это идея разоблачения бесконечно повторяемой иерархии отношений во Вселенной, создание иллюзии эйнштейновского управляемого хаоса, из которого рождается многоплановое постмодернистское произведение.

Каждый из персонажей романов Б. Вербера выражает конкретные идеи автора, он даже наделяет своих героев своеобразным «авторским правом». «Смерть автора» и связанное с этим расширение прав героя и читателя связано с приемами пастишизации в романе. Так, «автором» «Танатонавтов», согласно Верберу, является Мишель Пэнсон, главный герой исследуемых романских циклов. Эдмонд Уэллс, герой книги «Империя ангелов», фактически выступает «автором» «Энциклопедии относительного и абсолютного знания».

Вербер использует следующие особенности построения сюжета. В качестве героев автор романов внедряет в повествование образы реально существующих известных людей и их однофамильцев с целью создания стилисти-

ческого эффекта языковой игры в ассоциации. С помощью прецедентных имен Вербер вступает с читателем в интеллектуальную игру, вдохновляя его на самостоятельный поиск информации, реализуя свои идеи постмодернистской интертекстуальности и утверждая относительность истины. Для донесения своих идей до читателя автор приводит в тексте различные загадки, понимание которых дает возможность лучше уяснить главную идею об амбивалентности и ризоматичности постмодернистской картины мира.

Моделируя пространство смерти, Вербер опирается на различные религиозные представления. В «Энциклопедии относительного и абсолютного знания» писатель напоминает нам о мифологических воззрениях разных народов. Он умело вплетает главы из «Энциклопедии относительного и абсолютного знания» в сюжет романа.

В романе Вербера «Танатонавты» жанр романа-путешествия актуализируется в виде путешествия в загадочный загробный мир, а также в виде исследования неизвестной территории «континента мертвых» с последующим возвращением в реальный мир.

В творчестве Вербера бестиарий играет одну из главных ролей. В его романах из цикла «О богах» действуют реальные животные и мифические существа, каждое из которых несет глубокий символический смысл. При этом собая роль принадлежит образам кота и дельфина, где кот обладает функциями проводника в потусторонний мир и ангела-хранителя, а дельфин является образцом добродетели, миролюбия, мудрости и справедливости.

Релятивистской семантикой пронизано «цветовое решение» «континента мертвых» в романах Б. Вербера «Империя ангелов». Опираясь на представления о цвете в разных культурах, писатель переосмысляет их, создавая гипертекстуальное пространство с ризомными интерпретациями, которые в контексте разных культур могут пониматься по-разному, в связи с этим возникает полифония, полихронность и полихромность, реализуется принцип «витражности» постмодернистского произведения.

С символическим значением чисел и геометрических фигур в циклах романов «Об ангелах» и «О богах», Б. Вербера связана жанровая специфика романа воспитания, корреспондируя с эволюционностью развития главного героя Мишеля Пэнсона, который в поисках себя проходит долгий путь становления.

Граница между фантастическими и нефантастическими жанрами в творчестве Б. Вербера стирается. Это связано, прежде всего, с изменением самих представлений о реальности, возникновением ее новых разновидностей (например, виртуальной реальности) и проницаемостью границ реального – ирреального миров. Жанр научной фантастики позволяет конструировать новые вымышленные миры и альтернативные реальности, куда читатель совершает осознанный побег от обыденности общества потребления.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование, посвященное изучению жанрового своеобразия циклов романов Б. Вербера «Об ангелах» и «О богах» в контексте французского постмодернизма, позволило сделать ряд выводов и обобщений.

Французский постмодернистский роман представляется эклектичным, полиморфным, релятивистским, в нем соединились признаки различных стилей, жанров и эпох. Принципы игры с читателем, пастишизации, ризомы, интертекстуальности и гипертекстуальности, иронизирования и пародирования, неомифологизации и карнавализации постмодернистского произведения обусловили новые тенденции в развитии современной литературы.

Писатель-постмодернист является своего рода «скриптором», который, уходя от традиционного постулирования единственно верной точки зрения, расширяет границы романного жанра, вплетая в него элементы романа-путешествия, романа воспитания, фантастического и авантюрного романа, романа-утопии и антиутопии. В ходе поэтологических жанровых экспериментов по деконструкции и рекомпозиции классических романских моделей рождается новый тип постмодернистской литературы, в рамках которой возможно выделение нового жанрового явления – постмодернистского «витроромана». Творчество Б. Вербера, отличающееся жанровым полиморфизмом, создает образцы «витророманов» в совокупности его поэтологических связей с мифологической и неомифологической, мультирелигиозной, научной и псевдонаучной, а также фантастической составляющими. Вербер, как и другие писатели-постмодернисты, провозглашает «смерть автора» и «смерть сюжета» с целью «порождения» читателя нового типа – креативного и рефлексивного, который ищет собственные ответы на поставленные автором вопросы в условиях гипертекстуального виртуального пространства художественного мира, и является, по мнению Б. Вербера, «высшей инстанцией» и «верховным божеством». С помощью бестиарных образов, символических геометрических фигур, «ма-

гии чисел», семантики цвета Вербер раздвигает рамки постмодернистского романа и создает «витророманное» жанровое пространство.

Романное творчество Б. Вербера из циклов «Об ангелах» и «О богах» является реакцией писателя на современную десакрализованную действительность, где человек лишён религиозного опыта, существуя в секуляризованном обществе. Мистерии смерти и рудименты инициационных ритуалов, которые, по мнению М. Элиаде, являются подсознательным проявлением верований и языка *homo religiosus*, становятся сознательной авторской стратегией. Широкая популярность романов свидетельствует об обретении им потенциального читателя, стремящегося проникнуть в глубины неизвестного. Автор актуализирует потребность современного читателя в ресакрализации фундаментальных знаний.

Интертекстуальность и гипертекстуальность романов Б. Вербера выражается в следующих приемах постмодернистской поэтики:

- параллельных сюжетах («Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов»);
- использовании легенд и мифов народов мира («Танатонавты», «Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов»);
- создании досье на своих героев («Танатонавты», «Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов»);
- философских антиутопических размышлениях автора («Танатонавты», «Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов»);
- пастишизации и использовании авторской маски («Энциклопедия относительного и абсолютного знания»);
- ризоматической организации текста и связанной с этим релятивности интерпретаций сюжета («Тайна богов»);
- использовании научных и псевдонаучных фактов («Империя ангелов», «Мы, боги», «Дыхание богов», «Тайна богов», «Энциклопедия относительного и абсолютного знания»).

В ходе исследования были выявлены жанровые признаки постмодернистского романа в цикле романов Б. Вербера «Об ангелах» и «О богах». «Витророманы» Вербера не отрицают существующие жанровые каноны, опираясь на литературную традицию. В них присутствуют некоторые черты неоромантизма, связанные с мотивами бегства в виртуальные миры, созданные автором.

В диссертации выделены основные жанровые особенности постмодернистских романов Вербера, в числе которых мозаичность, фрагментарность, полифония, полихромность и полихронность, использование прецедентных имен, имен-символов и «говорящих имен» с целью воодушевить читателя на самостоятельный поиск информации. Сон как новый вид экстремальных путешествий дал возможность создавать символические виртуальные миры, населенные мифическими существами. Эти миры гипертекстуального пространства являются проекциями сновидений, в них автор использует прием игры с мифологическими и неомифологическими сюжетами, пастиш, реализует идеи «клипового мышления» эпохи постмодернизма. При этом сон рассматривается как своеобразная «кротовая нора» во времени и пространстве, через которую можно попасть в виртуальные миры. Путешествия персонажей в других измерениях, временах и пространствах, совершаемые ими во сне, нередко сочетаются с «путешествиями» по различным текстам мировой культуры.

Творчество Вербера помогает взглянуть на явление смерти с неоромантической, авантюрной и иронической точек зрения. Автор лишает данное понятие оттенка таинственности и неизбежности, превращая смерть в своеобразное путешествие, откуда можно вернуться и поделиться впечатлениями. Его танатонавты, как экипаж «Наутилуса» Жюль Верна, бесстрашно совершают новые открытия, но не в мире живых людей – их научным интересом является «континент мертвых». С такой содержательно-смысловой проекцией произведения соотносится его текстовая организация, для которой ключевым является постмодернистский тезис «смерти автора» и «смерти сюжета».

Одну из ведущих поэтологических функций «витророманов» Б. Вербера

играет семантика цвета. С помощью цвета автор создает спиралевидное многоцветное пространство гипертекста с «ризомными образованиями», которые в контексте разных культур могут пониматься по-разному, в связи с этим возникает символическая полифония и полихронность текста и реализуется принцип «витражности» и интертекстуальности, столь характерный для поэтики постмодернизма в целом, и для поэтики романной прозы Вербера, в частности.

Суммируя вышесказанное, необходимо подчеркнуть, что Вербер как автор романых циклов использует различные культурные коды по дешифровке феномена цвета, реализуя идеи постмодернистского мышления.

Глубоким символическим и неомифологическим смыслом также наполнены бестиарные образы в романах Б. Вербера. В них автор, осуществляя постмодернистские идеи жанровой деконструкции и рекомпозиции (мифа, басни, притчи, антиутопии), аллегорически изображает человеческие пороки и добродетели. В циклах исследуемых романов нами было выделено сорок девять зооморфных образов, среди которых наиболее значимыми представляются образы кота и дельфина. В них воплощаются антиутопические взгляды автора, который, моделируя виртуальные миры, населенные различными животными, предостерегает человечество от выбора фатальных путей развития.

Одной из смысло- и системообразующих жанровых доминант в циклах романов «Об ангелах» и «О богах» является мифологическая окраска чисел и геометрических фигур. В игровом освоении хаоса рождается стройное и логичное произведение. Его романы имеют четкую геометрическую форму, которая подчинена эстетике постмодернистской литературы. Парадоксальным является то, что простейшие фигуры, например треугольник и спирали, соединяясь с интермедийностью, рожают многослойные, многоцветные, гипертекстуальные, полидискурсивные «витророманы» наподобие Шартрскому собору. В основе жанровой деконструкции и эклектичности постмодернистских романов Вербера лежат законы текстовой симметрии и гармонии, так как рекомпозиционная структура его романов представляет собой постмодернистский

витраж, коллаж и монтаж полидискурсивного целого. Жанр романа воспитания актуализируется в романах Вербера в нескольких направлениях. С одной стороны, воспитание предстает как становление, развитие и рост личности главного героя романых циклов об ангелах и богах Мишеля Пэнсона, с другой – как пародия на современное потребительское общество не лишенная назидательности.

Важно отметить, что дальнейшее изучение творчества Вербера является продуктивным с точки зрения компаративистского подхода, который обоснован высокой плотностью интертекстуальных связей между его романами и другими литературными и культурологическими источниками. Отдельные исследования могут быть посвящены подробному сравнительному анализу его текстов с текстами других зарубежных авторов, что позволит определить типологические особенности постмодернистской прозы Вербера.

В сферу задач дальнейшего исследования жанрового своеобразия французского постмодернистского романа может быть включено творчество и других французских писателей-постмодернистов, таких, как Ален-Робб Грийе, Фредерик Бегбедер, Жан Жене, Мари Даррьёсек, Натали Саррот, Амели Нотомб, Мишель Уэльбек.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Список научной литературы

1. Аверин Б.В. История моего современника А. Г. Битова // Звезда. – М.: Художественная литература, 1996. – №1. – С. 192–198.
2. Аверинцев С.С. Символ // София–Логос. Словарь. – Киев: Дух і Літера, 2001. – С. 155–161.
3. Агеева А. В. Иноязычная лексика французского происхождения в русском языке новейшего периода: автореф. дис. ... канд. филол. наук: – Казань, 2008. – 23 с.
4. Алексеев П.В., Панин А.В. Философия. – М.: Проспект, 2003. – 608 с.
5. Амусин М. Освобождение. К 80–летию Курта Воннегута // Звезда. – М.: Художественная литература, 2002. – № 11. – 213 с.
6. Андросова Ф.С. Пунктуационная система французского языка: история и современное состояние [Электронный ресурс] http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2018_5-2_19.pdf (дата обращения: 17.02.2020).
7. Апинян Т.А. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. – 400 с.
8. Арсентьева Н.Н. Становление антиутопического жанра в русской литературе. – М.: Изд-во МПГУ, 1993. – 355 с.
9. Арутюнова Н.Д. Истина и этика // Логический анализ языка: Истина и истинность в культуре и языке. – М.: Наука, 1995. – С. 7–23.
10. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. – М.: Прогресс, 1992. – 528 с.
11. Бабенко Н.Г. Оказиональное в художественном тексте. Структурно–семантический анализ: учебное пособие. – Калининград: Изд-во КГУ, 1997. – 84 с.

12. Бабенко Н.Г. Язык русской прозы эпохи постмодерна: динамика лингвопоэтической нормы: автореф. ... дис. д-ра филол. наук. – СПб., 2008. – 34 с.
13. Барт Р. S/Z. – М.: Академический Проект, 2009. – 373 с.
14. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 457 с.
15. Барт Дж. Плавучая опера. – СПб.: Азбука–классика, 2001. – 320 с.
16. Бахтин М.М. К «Роману воспитания» // Собрание сочинений. Т. 3. М.: Русские словари, 2012. – С. 270.
17. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 426 с.
18. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234– 407.
19. Белей М. А. Категория игры в литературе французского постмодернизма // Модели развития современной науки: материалы XX межд. научно-практ. конф. Горловка, 2012. – С. 40 – 45.
20. Белей М. А. Категория мифа в литературе французского постмодернизма на примере творчества Б. Вербера // Модернизация научных исследований: материалы XXI межд. научно-практ. конф. Горловка, 2012. – С. 62 – 66.
21. Белей М. А. Постмодернистский метанарратив в произведениях Бернарда Вербера // Бизнес, наука, образование: проблемы, перспективы, интеграция: сб. науч. тр. по материалам межд. научно-практ. конф. М.: «АР—Консалт», 2013. – С. 49 – 53.
22. Белей М. А. Образ кота в постмодернизме и его мифологические истоки в мировой культуре // Наука и образование в современном мире: сб. науч. тр. по материалам межд. научно-практ. конф. В 4 ч. Ч. 1. М.: «АР—Консалт». – С. 50 – 55.
23. Белей М. А. Семантика цвета в постмодернизме на примере романа Б. Вербера «Танатонавты» // Философия и филология: сб. науч. тр. Вып. 2. Т. 23. Одесса: Одесский национальный морской университет, 2013. – С. 73 – 81.

24. Белей М. А. Образ дельфина в постмодернизме и его мифологические истоки в мировой культуре» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. № 11. Ч. 2. С. 48 – 51.

25. Белей М. А. Поэтика чисел в литературе французского постмодернизме на примере творчества Б. Вербера // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. № 10. Ч. 3. С. 51 – 54.

26. Символика: символика дельфина [Электронный ресурс] URL: <http://moy-bereg.ru/simvolika-zhivotnyih/simvolika-delfin.html> (дата обращения: 12.05.2019).

27. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. – М.: ПОСТУМ, 2015. – 240 с.

28. Большая Российская Энциклопедия. В 30 т. Т. 3 / под ред. Ю.С. Осипова. М.: БРЭ, 2005. – 767 с.

29. Большой Энциклопедический словарь 2000. [Электронный ресурс] URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/242178> (дата обращения: 19.05.2019).

30. Борхес Х. Л. Страшный сон. – М.: Республика, 1994. – 214 с.

31. Брандис Е.П. Фантастика и новое видение мира // Звезда. – М.: Художественная литература, 1981. – №. 8. – С. 41–49.

32. Брюнель П. Символизм: Литература. – М.: Республика, 2009. – 132 с.

33. Бубер М. Изреченное слово // Философия языка и семиотика. – Иваново: Изд-во Ивановск. ун-та, 1995. – С. 203 – 213.

34. Буцько Ю. В. Трансформированные исторические аллюзии во французском языке как отражение демократизации языковых процессов. [Электронный ресурс] <https://cyberleninka.ru/article/n/transformirovannye-istoricheskie-allyuzii-vo-frantsuzskom-yazyke-kak-otrazhenie-demokratizatsii-yazykovykh-protsessov> (дата обращения: 17.02.2020).

35. Василевич А. П. Наименования цвета в индоевропейских языках: Системный и исторический анализ – М.: URSS, 2016. –320 с.

36. Васильева Е. Э., Русинова Н. В. Фантастические допущения в романе Бернара Вербера «Танатонавты» // Вопросы филологии и теории перево-

да: социокультурный аспект: сб. науч. ст. Чебоксары: Изд-во Чуваш. гос. пед. ун-та, 2015. – 298 с.

37. Васильев В. Андрей Платонов сегодня // Платонов А.П. Котлован: Избр. проза. – М.: Художественная литература, 1988. – С.7 –15.

38. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 406 с.

39. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. – 656 с.

40. Владимирова Н. Г. Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность: учебное пособие. Великий Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2016. – 170 с.

41. Воробьева А. Н. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах. – Самара: Изд-во Самарского научного центра РАН, 2006. – 76 с.

42. Вяткина С.В. Динамика развития вставных конструкций в русском литературном языке // Тенденции развития русского языка: сб. статей к 70-летию проф. Г.Н. Акимовой. СПб., 2001. – С. 46 – 97.

43. Гавриленко Т. А. Межродовая, межвидовая, внутривидовая гибридизация пасленовых на примере родов *Solanum* и *Lycopersicon*: Генетические и биотехнологические аспекты: дис. ... д-ра биол. наук: СПб., 1999. – 296 с.

44. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – 368 с.

45. Гальцева Р.А. Очерки русской утопической мысли XX века. – М.: Наука, 1991. – 217 с.

46. Геллер Л. Об утопии, антиутопии, герметизме и Е. Замятине // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1994. – Вып. 3. – С. 51– 61.

47. Глазкова А. В. Шрифтовое варьирование как инструмент продуцирования наррации в романе Бернара Вирбера «Les fourmis»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Астрахань, 2013. – 24 с.

48. Гладили Н. В. Становление и актуальное состояние литературы постмодернизма в странах немецкого языка (Германия, Австрия, Швейцария) – М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 2013. – 348 с.
49. Горошко Е. И. Языковое сознание: Ассоциативная парадигма: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2001. – 48 с.
50. Гребенникова Н.С. Зарубежная литература: XX век.: учебное пособие для вузов. – М.: Просвещение, 1999. – 130 с.
51. Громыко Н. В. Метапредмет «Знание»: учебное пособие. – М.: Пушкинский институт, 2001. – 544 с.
52. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
53. Гурьева Т.Н. Новый литературный словарь. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2009. – 364 с.
54. Гюнтер Х. По обе стороны от утопии: Контексты творчества А. Платонова. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 216 с.
55. Давиденко Г.Й. Лекции по истории зарубежной литературы XX век, роман- антиутопия XX век [Электронный ресурс]. – URL: http://uchebnikonline.com/literatura/istoriya_zarubizhnoyi_literaturi_xx_stolittya_-_davidenko_gy/zhanr_antiutopiyi_ukrayinskiy_literaturi.htm (дата обращения: 29.05.2019).
56. Данте А. Божественная комедия. М.: Правда, 1982. – 630 с.
57. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? – Екатеринбург: У–Фактория, 1998. – 654 с.
58. Делёз Ж. Различие и повторение. – Екатеринбург: У–Фактория, 1998. – 613 с.
59. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения. – М.: Астрель, 2010. – 895 с.
60. Денисов С. Ф., Ленисова Л. В. Художественные антиутопии: типология и философско-антропологические смыслы // Вестник Челябинского госу-

дарственного университета, 2017. №7 (403). Философские науки. Вып.45. – С. 19 – 26.

61. Денисова Т.А. Современный американский роман. – Киев: Наука, 1976. – 307 с.

62. Денисова Т.А. Экзистенциализм и современный американский роман. – Киев: Наукова думка, 1985. – 248 с.

63. Деррида Ж. О грамматологии. – М.: АА Marginem, 2000. – 512 с.

64. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. – М.: Стройиздат, 1985. – 136 с.

65. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современное состояние. – СПб: Петрополис, 1999. – 329 с.

66. Дударева З.М. Контрастивное исследование концептуальной сферы «Время» в русской и башкирской языковых картинах мир: автореф. дис. ...д-ра филол. наук. – Стерлитамак, 2005. – 77 с.

67. Дюран Ж. Миф. – М.: Magnetum, 2014. – 512 с.

68. Женетт Ж. Работы по поэтике: Фигуры. В 2 т.. – М.: Эдиториал УРСС, 1998. – Т. 1. – 472 с.; Т.2 – 472 с.

69. Журавлев С. Постмодернизм в литературе. [Электронный ресурс] URL: <http://www.proza.ru/2010/07/05/891> (дата обращения: 26.05.2015).

70. Зарубежная литература XX века / под ред. Андреева Л. Г. – М.: Высшая школа, 1996. – 575 с.

71. Засурский Я. Американская литература XX века. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – 504 с.

72. Затонский Д.В. Художественные ориентиры XX века. – М.: Современный писатель, 1988. – 418 с.

73. Затонский Д.В. Постмодернизм: Гипотезы возникновения // Иностранная литература. – М.: Прогресс, 1996, № 2. – С. 236 – 245.

74. Зверев А. Второе свидание: американская литература авангарда // Иностранная литература. – М.: Прогресс, 1997. – № 2. – С. 209 – 217.

75. Зверев А. Модернизм в литературе США. Формирование, эволюция, кризис. – М: Наука, 1979. – 320 с.
76. Зверев А. Постмодернизм // Энциклопедический словарь английской литературы XX века. М.: Наука, 2005. – С. 334
77. Зверев А. Тупик: К вопросу об американском постмодернизме // Иностранная литература. – 1982. – № 6. – 122 с.
78. Зенкин С.Н. Введение в литературоведение: Теория литературы. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 288 с.
79. Злобин Г. По ту сторону мечты. Страницы американской литературы XX века. – М.: Художественная литература, 1985. – 335 с.
80. Золотоносов М. Н. Гадюшник. Ленинградская писательская организация: Избранные стенограммы с комментариями (из истории советского литературного быта 1940–1960-х годов). – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 879 с.
81. Иванов Вяч. Собрание сочинений / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971. – Т. 1. – 872 с.
82. Иеронова И. Ю., Белей М. А., Парадоксальность романа Б. Вербера «Танатонавты» // Художественное слово в пространстве культуры интермедальность в контексте исследований зарубежной литературы: коллективная монография. – Иваново: Изд-во Ивановского ун-та, 2017. С. 293 – 301.
83. Иеронова И. Ю., Белей М. А. Элементы фантастики во французском постмодернистском дискурсе на примере романа Б. Вербера «Танатонавты» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Вып. 2 Филологические науки. Калининград, 2015. С. 140 – 146.
84. Иеронова И.Ю. Жорж Батай, Вы не правы... // Балтийский филологический курьер. – Калининград: Изд-во КГУ, 2003. Т.1. – С. 26 –34
85. Ильин И.П. Между структурой и читателем. – М.: Эдиториал УРСС, 1985. – 298 с.
86. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетий: Эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – 254 с.

87. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: Intrada, 2001. – 384 с.
88. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.
89. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. М.: Искусство, 2000. – 440 с.
90. Калинина Г. Н. Рациональная и паранаучная формы миропонимания // Научные ведомости Белгородского государственного института искусств и культуры. – Белгород, 2012. – С. 254 – 259.
91. Каракан Т. А. О жанровой природе утопии и антиутопии // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск, 1992. – С. 157 – 160.
92. Кестлер А. Тринадцатое колено. Крушение империи хазар и ее наследие. – СПб.: Издательская группа «Евразия», 2001. – 320 с.
93. Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 216 с.
94. Клибанов А. И. Народная социальная утопия в России. В 2 т. Т. 1. – М.: Наука, 1977. – 336 с.
95. Козьмина Е. Ю. Комментирование художественных текстов Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2015. – 153 с.
96. Коротченко Е. П. Гиперреальность [Электронный ресурс] / URL: <http://www.infoliolib.info/philos/postmod/giperreal.html> (дата обращения 8.03.2020).
97. Котович Т. В. Развивая теорию хронотопа, [Электронный ресурс] / URL: <http://nevmenandr.net/scientia/festschrift/kotovich.pdf> (дата обращения: 11.06.2015).
98. Кристева Ю. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – 322 с.
99. Кристева Ю. Разрушение поэтики: От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – 497 с.

100. Кулькина В. М. Интертекстуальность в контексте философских исследований [Электронный ресурс] <https://cyberleninka.ru/article/n/2018-01-003-problema-stanovleniya-i-formirovaniya-kontsepta-intermedialnosti-obzor> (дата обращения: 17.02.2020).
101. Купер М., Мэтьюз А. Язык цвета. – М: ЭКСПО–Пресс, 2001. – 144 с.
102. Курских О.В. Языковые средства выражения категории «точка зрения» в современном французском нарративном тексте: автореф. ... дис. канд. филол. наук. – Пятигорск, 2013. – 22 с.
103. Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянская мифология // Мифы народов мира. М.: Энциклопедия, 1980. – Т. 2. – С. 350 – 456
104. Лавлинский С.П., Павлов А.М. Фантастическое. Поэтика // Словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Наука, 2008. – С. 278 –281.
105. Лазаренко О. В. Русская литературная антиутопия 1900-х – первой половины 1930-х годов: проблемы жанра: дис. ...канд. филол. наук. – Воронеж, 1997. – 245 с.
106. Ланин Б. А. Анатомия литературной антиутопии. – М.: Наука, 1993. – 163 с.
107. Лапина С.В. Культурология. – Минск: Тетрасистемс, 2006. – 496 с.
108. Лахманн Р. Дискурсы фантастического. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 384 с.
109. Левин Ю. И., Сегал Д. М. ,Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian literature. Amsterdam, 1974. Vol. 7–8. – P. 47–82.
110. Левин Ю.И. Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х. Л. Борхеса // Труды по знаковым системам. Вып. 14.– Тарту, 1984. – С. 45 – 64.
111. Лейбин В. М. Словарь-справочник по психоанализу. – СПб.: Питер, 2001. – 688 с.

112. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М.: Политиздат, 1975. – 130 с.
113. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – СПб: Алетейя, 1998. – 160 с.
114. Липовецкий М. Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000–х годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 301 с.
115. Литературная история Соединенных Штатов Америки / под. ред. Р. Спиллера. – М.: Прогресс, 1979. – 648 с.
116. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
117. Лихачев Д. С. Поэтика художественного времени. Поэтика художественного пространства // Поэтика древнерусской литературы. – М.: Просвещение, 1979. – С. 209 – 351.
118. Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. – М.: Мысль, 1994. – 902 с.
119. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. – СПб.: Искусство–СПб, 2000. – 703 с.
120. Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. / Под ред. С.А. Токарева. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – 402 с.
121. Лотман Ю. М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура. – СПб.: Семиосфера., 1999. – 572 с.
122. Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. – М.: Прогресс, 1992. – 368 с.
123. Мамфорд Л. История утопии. – М.: Прогресс, 1992. – 370 с.
124. Мангейм К. Диагноз нашего времени. – М.: РГБС, 1996. – 700 с.
125. Маньковская Н.Б. Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма). – М.: ЦОП Института философии РАН, 1995. – 266 с.
126. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алтейя, 2000. – 329 с.

127. Маркова Т. Н. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания // Вопросы литературы. – 2011. № 1. – С. 280 – 290.
128. Матич О. В. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и *fin de siècle* в России. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 112 с.
129. Мелетинский Е. М. Большой энциклопедический словарь. Мифология. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 736 с.
130. Мелинчук О.А. Стратегии художественного дискурса [Электронный ресурс] <https://cyberleninka.ru/article/n/strategii-hudozhestvennogo-diskursa> (дата обращения: 17.02.2020)
131. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
132. Мельничук О.А. Повествование от первого лица. Интерпретация текста. – М.: Изд-во МГУ, 2002. – 118 с.
133. Мендельсон М. Американская сатирическая проза XX века. – М.: Наука, 1972. – 370 с.
134. Минковский Г. Пространство и время. СПб.: Физика, 2002. – 94 с.
135. Мифы народов мира: энциклопедия. В 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1991.
136. Морсон Г. Границы жанра: антиутопия как пародийный жанр. – М.: Прогресс, 1991. – 142 с.
137. Ницше Ф. Весёлая наука. М.: Азбука, 2011. – 152 с.
138. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм // Ф. Ницше. Собр. соч. В 5 т. Т.1. СПб.: Интрада, 2011. – 626 с.
139. Ницше Ф. Несвоевременные размышления: О пользе и вреде истории для жизни. – М.: Культурная революция, 2014. – 476 с.
140. Новикова В. Г. Британский социальный роман в эпоху постмодернизма. – Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2013. – 369 с.
141. Олизько Н. С. Математический метаязык как средство организации постмодернистского художественного дискурса Дж. Барта // Филологические

- науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2009. № 1. – С. 145–150.
142. Ортега–и–Гассет Х. Дегуманизация искусства; Мысли о романе. – М.: Наука, 1991. – 322 с.
143. Павленко Г.П. Постмодернизм в литературе. Поэтика постмодернизма и постмодернистский роман. [Электронный ресурс] / URL: <http://www.gennadij.pavlenko.name/blog/archives/2630> (дата обращения: 12.04.2019).
144. Паперный В.З. Культура Два. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 416 с.
145. Пахсарьян Н. Т. Теория постмодернизма и современный французский роман [Электронный ресурс] <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-franciya/pahsaryan-teoriya-postmodernizma.htm> (дата обращения 12.02.2020)
146. Пирс Ч.С. Избранные философские произведения. – М.: Логос, 2000. – 412 с.
147. Планк М. Общая механика. – Л.: Гостехиздат, 1932. – 200 с.
148. Попова И.М., Хворова Л.Е. Проблемы современной литературы. Курс лекций. – Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2004. – 104 с.
149. Поппер К.Р. Открытое общество и его враги. В 2 т. Т.1: Чары Платона. – М.: Междунар. фонд культ. инициатив –Soros foundation: Открытое общество Феникс, 1992. – 446 с.
150. Поспелов Н. С. Сложное синтаксическое целое и основные особенности его структуры // Доклады и сообщения ИРЯ АН СССР. Вып. 2. – М., 1948. – С. 41– 198.
151. Постмодернизм. Энциклопедия / Составители и научные редакторы А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Минск: Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
152. Потебня А. А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – 320 с.
153. Пригожин И. Р. Философия нестабильности // Вопросы философии. –1991. –№ 6. – С. 46 – 52.
154. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М.: 2005. – 376 с.

155. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. – М.: Флинта: Наука, 1996. – 165 с.
156. Руднев В.Г. Прочь от реальности (Исследования по философии текста). М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 430 с.
157. Руднев В.Г. Словарь культуры XX века (ключевые понятия и тексты). – М.: Эдиториал УРСС, 1997. – 384 с.
158. Рыбаков Б. А. Каменный век. Отголоски охотничьих верований // Язычество древних славян. – М.: Академический Проект, 2013. – 640 с.
159. Сартр Ж. П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. – М.: Республика, 2000. – 640 с.
160. Свентуховский А. История утопий. От Античности до конца XIX века. – М.: Либрком, 2012. – 432 с.
161. Святловский В. В. Каталог утопий. – Москва; Петроград: Гос. изд-во, 1923. – 114 с.
162. Селиванова Е.Ю. Антиутопический роман в немецкоязычной литературе конца XX – начала XXI вв.: автореф. ... дис. канд. филол. наук. – Казань: 2013. – 21 с.
163. Семенец О.С. Неомифологизм Б. Вербера в его романе «Последний секрет» // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Сер. «Филология. Социальные коммуникации». Т. 27 (66). № 2, 2015. – С. 185 –191.
164. Семенец О. С. Место творчества Бернара Вербера в литературном потоке рубежа XX-XXI веков [Электронный ресурс] <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/94831/17-Semenets.pdf?sequence=1> (дата обращения 17.02.2020)
165. Серов Н. В. Цвет культуры. Психология, Культурология, физиология. – СПб.: Речь, 2004. – 672 с.
166. Серов Н. В. Хроматизм как методология культурологических исследований // Семиозис и культура: сб. науч. ст. Вып. 3.– Сыктывкар: Изд-во КГПИ, 2007. – С. 28 –36

167. Серр М. Точная и гуманитарная науки: Случай Тёрнера. [Электронный ресурс] <http://kassandrion.narod.ru/commentary/14/11turner.htm> (дата обращения: 12.02.2020).
168. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. – М.: Прогресс, 2000. – 608 с.
169. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка / под ред. А. Н. Павленкова, Ф. Ф. Чудинова. [Электронный ресурс] URL: <https://classes.ru/all-russian/dictionary-russian-foreign2-term-8343.htm> (дата обращения 08.03.2020).
170. Словарь символов, Числа [Электронный ресурс] / URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/simvol/977> (дата обращения: 17.05.2019).
171. Словарь современного искусства / под ред. М. Фрая. – М.: Прогресс, 1998. – 328 с. [Электронный ресурс] / URL: <http://azbuka.gif.ru> (дата обращения: 27.05.2015).
172. Словарь сюжетов и символов в искусстве / под ред. А.Е. Майкапара. – М.: КРОН–ПРЕСС, 1996. – 656 с.
173. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины / под ред. В. П. Драчова. М.: ИНИОН, 1999. – 322 с.
174. Сорель Ж. Размышления о насилии. – М.: Фаланстер, 2013. – 168 с.
175. Сорокина Г. А. Трансформация идей и образов востока в произведениях современных французских писателей процессов [Электронный ресурс] <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-idey-i-obrazov-vostoka-v-proizvedeniyah-sovremennyh-frantsuzskih-pisateley> (дата обращения: 17.02.2020).
176. Стеблин-Каменский М. И. Миф. – Л.; М.: Изд-во АН СССР. – 315 с.
177. Степин В. С. Наука и лженаука [Электронный ресурс] <https://razumru.ru/pseudo/stepin.htm> (дата обращения 8.03.2020)
178. Таганов А. Н. Жанр пастиша в творчестве Марселя Пруста // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков:

Проблемы жанра. Иваново: Ивановский государственный университет, 1994. – С. 79 –89.

179. Таганов А. Н. Роман Фредерика Бегбедера «Windows on the World»: утопия языка, язык утопии // Вестник Ивановского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». Вып. 3. 2009. – С. 92 – 96.

180. Таныгина Е. А. Образ цвета в сознании носителя языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Курск, 2012. –19 с.

181. Теличко А. В. Поэтологические особенности романов Г. Майнринка: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2012. – 25 с.

182. Тиллих П. Мужество быть. – М.: Юрист, 1995. – 232 с.

183. Тимофеев Л.И. Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974.– 510 с.

184. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М.: Прогресс, 1997. – 144 с.

185. Тойнби А. Постижение истории: Сборник. – М.: Рольф, 2001. – 640 с.

186. Томилова А. И. Теоретические и прикладные аспекты явления межъязыковой эквивалентности на материале французского и русского языков: автореф. дис. канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2011. – 21 с.

187. Топоров В.Н. Океан мировой // Мифы народов мира: Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 2. – С. 581 –582.

188. Топоров В.Н. Рыба // Мифы народов мира: Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 2. – С. 391–393.

189. Топоров В.Н. О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста. М.: Наука, 1980. – С. 3– 58.

190. Топоров В. Н. Числа // Мифы народов мира: Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 2. – С. 629 – 631.

191. Топоров В. Н. Модель мира (мифопоэтическая) // Мифы народов мира: Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 2. – С.161–166.

192. Тресиддер Д. Словарь символов. – М.: Фаир-Пресс, 1999. – 443 с.

193. Труссон П. Сакральное и миф – [Электронный ресурс] / URL: www.nationalism.org/vvv/trusson-sacral-and (дата обращения: 12.06.2019).
194. Уваров М.С. Религиозная антропология в ситуации постмодерна [Электронный ресурс] / URL: <http://anthropology.ru/ru/texts/uvarov/rapostm.html> (дата обращения: 21.05.2015).
195. Усовская Э.А. Постмодернизм в культуре XX века. – Минск: Изд-во БГУ, 2003. – 63 с.
196. Усовская Э.А. Парадигма постмодернизма в культуре XX века. – Минск: Изд-во БГУ, 2006. – 126 с.
197. Ухтомский А.А. Доминанта. Статьи разных лет. 1887 – 1939. СПб.: Питер, 2002. – 448 с.
198. Фарино Е. Введение в литературоведение. – СПб.: Питер, 2004. – 387 с.
199. Фахрудинова Э. Р. Кросскультурный диалог в глобальном мире: философско-компаративистский анализ [Электронный ресурс] <https://cyberleninka.ru/article/n/krosskulturnyy-dialog-v-globalnom-mire-filosofsko-komparativistskiy-analiz> (дата обращения: 12.02.2020).
200. Федунина О. В. Сон // Поэтика. Словарь литературоведческих терминов и понятий. М.: INTRADA, 2008. – С. 240 – 241.
201. Флиер А.Я. Культурология для культурологов. – М.: Академический Проект, 2000. – 496 с.
202. Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. – М. Ренессанс, 1992. – 175 с.
203. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Восточная литература РАН, 1998. – 811 с.
204. Фролов И.Т. Введение в философию: Учеб. пособие для вузов. – М.: Республика, 2003. – 623 с.
205. Фрумкина Р. М. Цвет, смысл и сходство. Аспекты психолингвистического анализа. – М.: Знание, 2012. – 175 с.

206. Фуко М. По ту сторону знания, власти и сексуальности. – М.: Магистериум, 1996. – 448 с.
207. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – М.: Прогресс, 1977. – 412 с.
208. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. – М.: Весь Мир, 2003. – 416 с.
209. Хокинг С. Черные дыры и молодые вселенные. – СПб.: Амфора, 2001. – 189 с.
210. Чаликова В. А. Утопия свобод. М.: Вестъ, 1994. – 184 с.
211. Чамеев А. А. Антиутопия: к вопросу о термине и характерных чертах жанра // Жанр и литературное направление: Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе. – М.: Мысль, 2007. – Вып. 11. – С. 61 – 63.
212. Чегодаева М. А. Сумерки разума: парадигмы XX века. – М.: Glenart. – 239 с.
213. Чемодурова З. М. Игра в постмодернистском детективе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 8 (38). Ч. II. – С. 184 – 188.
214. Чистов К. В. Русская народная утопия (генезис и функции социально-утопических легенд). – СПб: Наука, 2003. – 540 с.
215. Чувильская Е. А. Структура и семантика литературного гипернарратива: на материале русского и немецкого языков [Электронный ресурс] / URL: <http://www.dissercat.com/content/struktura-i-semantika-literaturnogo-gipernarrativa-na-materiale-russkogo-i-nemetskogo-yazyko#ixzz3EcA88sDk> (дата обращения: 11.05.2019).
216. Шайтанов И.О. Между викторианством и антиутопией. Английская литература первой трети XX века // Литература – Первое сентября. – М., 2004. Т. № 43. – С. 9 – 10.
217. Шевякова Э.Н. Современная французская проза рубежа веков: автореф. ... дис. д-ра филол. наук. – М., 2009. – 53 с.

218. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
219. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – М.: Наука, 1998. – 592 с.
220. Штекель В. Исходы психоаналитического лечения // Зарубежный психоанализ: сб. тр.– СПб.: Питер, 2001. – С. 82–107.
221. Шубина Н.Л. Пунктуация современного русского языка. – М., 2006. – 126 с.
222. Эддингтон А. С. Пространство, время и тяготение. – Одесса: Матезис, 1923. – 216 с.
223. Эйнштейн А. О специальной и общей теории относительности (общедоступное изложение) // Физика и реальность: сб. ст. – М.: Наука, 1965. – С. 167 – 235.
224. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». – М.: Иностранная литература, 1989. – 650 с.
225. Эко У. Роль читателя: исследования по семиотике текста. – СПб.: Симпозиум, 2005. – 502 с.
226. Эко У. Собрание сочинений. В 3 т. – СПб.: Симпозиум. – Т.1. – 2000. – 685 с.
227. Элиаде М. Аспекты мифа – М.: Инвест–ППП, 1996. – 240 с.
228. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. – М.: Республика, 1999. – 321 с.
229. Энциклопедия символики и геральдики [Электронный ресурс] / URL:http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%A7%D0%B8%D1%81%D0%BB%D0%BE_2 (дата обращения: 21.04.2019).
230. Энциклопедия Кругосвет Бестиарий [Электронный ресурс] / URL:http://krugosvet.ru/enc/nauka_i_tehnika/biologiya/BESTIARI.html (дата обращения: 27.05.2019).

231. Эпштейн В. Л. Введение в гипертекст и гипертекстовые системы [Электронный ресурс] URL: <http://www.ipu.rssi.ru/publ/epstn.htm> (дата обращения: 18.04.2019).
232. Эпштейн М. Знак пробела: о будущем гуманитарных наук. – М.: НЛЮ, 2004. – 765 с.
233. Эткинд А. М. Мишель Фуко и Россия. – М.: Летний сад, 2002. – 349 с.
234. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. – Киев: Государственная библиотека Украины для Юношества, 1996. – 229 с.
235. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Renaissance, 1991. – 85 с.
236. Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Наука, 1987. – 461 с.
237. Ярошенко Л.В. Неомифологизм в литературе XX века: учеб.-метод. пособие. – Гродно: Изд-во Гродн. ун-та, 2002. – 103 с.
238. Alexander N. Analyse finale : Le père de nos pères [Source électronique] URL: <https://www.etudier.com/dissertations/Le-Pere-De-Nos-Peres/73206.html>
239. Bataille G. La Somme athéologique. Paris: Hachette 1972. – 208 p.
240. Berton J.-C. Le Roman français au XX siècle. – Paris:Hachette, 1999. – 312 p.
241. Beley M. A. Ieronova I. J. B. Werber 's neomythological works in the context of French postmodernism Novotel Birmingham Centre, Birmingham, United Kindom. 2020. – P. 72–77.
242. Boivert Y. Le Postmodernisme. – Montréal: Boreal, 1995. – 211 p.
243. Brandist G. British bakhtinology: an overview // Диалог. Карнавал. Хронотоп. М.: Высшая школа, 1995. – С. 161–169.
244. Clayes G. Searching for Utopia: The History of an Idea. – L.:Thames & Hudson, 2017 . – 224 p.
245. Dan T. The semantic and syntactic organization of postmodernist texts. – Amsterdam: Pegasus, 2003 –114 p.
246. Desblache, L Bestiaire du roman contemporain d'expression française [Source électronique] URL:

<https://books.google.ru/books?id=DsHf3smU8n8C&pg=PA80&lpg=PA80&dq=bernard+werber+dissertations+probleme+de+genre&source=bl&ots=YhjuaYRHy4&sig> (дата обращения: 21.02.2020).

247. Derrida, J. Structure, Sign and Play in The Discourse of the Human Sciences. – NY, 1993. – 328 p.

248. Diffloth G. Antologie de la science-fiction française. [Source électronique]

http://tarranova.lib.ru/FR_SF/history/french-guide.htm (дата обращения: 21.02.2020)

249. Dugnyach J.-C. The hitch-hiker's guide to French Science-Fiction [Source électronique] URL: (дата обращения: 21.02.2020).

250. Etudes littéraires. Quebec /Presses de l'université Laval. Vol. 27. – 1994. – № 1. – 328 p.

251. Gervais B. L'Hypertexte: une lecture sans fin Université du Québec à Montréal (Canada) et Nicolas Xanthos Université du Québec à Montréal, (Canada). – Montréal: Presse, 2004. – 10 p.

252. Gontard M. Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente Archive ouverte pluridisciplinaire. – Paris: HAL, 2003. – 129 p.

253. Guibet-Lafaye C. Esthétiques de la postmodernité, Centre Normes, Sociétés, Philosophies. – Paris: Hachette, 1997. – 39 p.

254. Habermas J. Modernity versus Postmodernity. – N.Y.: Springer, 1993. – 322 p.

255. Hassan I. The Postmodern Turn: Essays on Postmodern Theory and Culture. – Ohio University Press, 1987. – 206 p.

256. Hassan I. Toward a Concept of Postmodernism // A Postmodern Reader, ed. by Natoli J. and Hutcheon L. – New York, 1993. – P. 273 – 287.

257. Hirsch E. D. A first dictionary of cultural literacy / E.D. Hirsch. – Boston: Houghton Mifflin, 1989. – 370 p.

258. Hurvich L.M. Color vision. Sunderland: Mass, 1981. – 175 p.

259. Jameson F. Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism N. Y.: Verso, 1991. – 13 p.
260. Jameson F. Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism. – N.Y.: Verso, 1990. – 460 p.
261. Khatibi A. Par-dessus l'épaule. – Paris:: Aubier, 1988. – 217 p.
262. Kristeva J. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. – Oxford: University Press, 1980. – 295 p.
263. Miller J.-A. ed. The Seminar of Jacques Lacan: Book II (Cambridge 1988) – 241p.
264. La Modernité: un projet inachevé // Critique. № 413. Paris, 1981. – 226 p.
265. Les Cahiers de philosophie / L'ensemble d'auteurs. – Paris : Grasset, 1988. – № 6. – 112 p.
266. Lyotard J.-F. La condition postmoderne. – Paris : Minuit, 1979. – 322 p.
267. Lipovetsky G. Le crépuscule des devoirs. – Paris: Gallimard, 1992. – 253 p.
268. Lodge, D. Working with Structuralism. – Cornwell: Royal Crown, 1981. – 293p.
269. Maffesoli M. Le temps des tribus. – Paris : Méridiens – Klincksieck, 1988. – 253 p.
270. Minc A. Le Nouveau moyen-age. – Paris : Gallimard, 1993. – 355 p.
271. Montaigne M. The Encyclopedia of Libertarianism. Thousand Oaks. – N.Y.: Verso, 2008. – P. 339 – 441.
272. Mustafina O. L'influence de la littérature sur la vie réel [Source électronique] <https://www.etudier.com/dissertations/l%27Influence-De-La-Litt%C3%A9rature-Sur-La/198668.html> (дата обращения: 21.02.2020).
273. Pannwitz R. Die Krisis der europäischen Kultur. Werke. – Nurnberg: Fau, 1987. – 223 p.
274. Paterson J.M. Moments postmodernes dans le roman quebécois. – Ottawa: Presses de l'université d'Ottawa, 1993. – 92 p.
275. Perros G. Papiers collés. – Paris : L'Imaginaire, 1960. – 388 p.

276. Robbe-Grillet A. Pour un nouveau roman. – Paris :Editions de Minuit, 1963. – 138 p.
277. Rorty R. The making of an American philosopher.–The University of Chicago Press, 2000. – 366 p.
278. Rowe C. The Realms of Colour [electronic resource] URL: <https://psyfactor.org/lib/row.htm> (дата обращения: 21.02.2020).
279. Ruby Chr. Le Champ de bataille. Post–moderne / néo–moderne. – Paris : L’Harmattan, 1990. – 214 p.
280. Santshi M. Voyage avec Michel Butor /M. Santshi. – Lausanne : L’Age d’homme, 1982. – 349 p.
281. Sargent L. Eutopias and Distopias in Science Fiction:1950–1975 // America as Utopia. N.Y .: Verso, 1981. – P. 207–214.
282. Sarraute N. L’ère de soupçon. – Paris: Gallimard, 1956. –182 p.
283. Scarpetta G. L’impureté. – Paris: Grasset, 1985. – 374 p.
284. Shelomy M. Ants and the Humans Who Love Them:Bernard Werber`s Les Fourmis Trilogy [Electronic resource] https://www.researchgate.net/publication/262855311_Ants_and_the_Humans_Who_Love_Them_Bernard_Werber's_Les_Fourmis_Triology(дата обращения: 21.02.2020).
285. Vattimo G. La fin de la modernité. – Paris: Le Seuil, 1987. – 398 p.

2. Список источников (произведения Б. Вербера)

1. Танатонавты (fr: «Les Thanatonautes»). – Paris: Albin Michel S.A., 1994. – 505 p.
2. Империя ангелов (fr: «L’Empire Des Anges»). – Paris: Albin Michel, 2000. – 443 p.
3. Мы, боги (fr: «Nous Les Dieux»). – Paris: Albin Michel, 2002. – 364 p.
4. Дыхание богов (fr: «Le Souffle Des Dieux»). – Paris: Albin Michel, 2004. – 448 p.

5. Тайна богов (fr: «Le Mystere Des Dieux»). – Paris: Albin Michel, 2004. – 416 p.
6. Энциклопедия относительного и абсолютного знания (fr: «L'Encyclopedie Du Savoir Relatif Et Absolu»). – Paris: Albin Michel, 1993. – 143 p.
7. Древо возможного и другие истории (fr: «L'Arbre des possibles»). – Paris: Albin Michel, 2002. – 234p.

3. Интервью Б. Вербера

1. Бернар Вербер о женщинах, литературе и счастье [Электронный ресурс] <http://www.gapp.az/news/158862-bernar-verber-o-jenschinah-literature-i-schaste> (дата обращения: 21.05.2019).
2. Интервью Радио Свобода с французским писателем Бернаром Вербером от 16.04.2009 г., [Электронный ресурс] / <http://www.svoboda.org/content/transcript/1609684.html> (дата обращения: 12.06.2019).
3. Интервью с Бернаром Вербером [Электронный ресурс] : <http://www.greenmama.ru/nid/2104057/> (дата обращения: 25.06.2019).
4. Литературный клуб РГБ: встреча с французским писателем Бернаром Вербером [Электронный ресурс] / <https://olden.rsl.ru/ru/s7/s409/2013/20137783> (дата обращения: 12.06.2019).

