

УДК 82-6.81'27

UDK 82-6.81'27

**«АННА ГРОМ И ЕЕ ПРИЗРАК» М. РЫБАКОВОЙ: СИНТЕЗ ЭПИСТОЛЯРНОГО РОМАНА И РОМАНА-МИФА**

**“ANN GROM AND HER GHOST” OF M. RYBAKOVA: SYNTHESIS EPISTOLARY NOVEL AND NOVEL-MYTH**

Логунова Наталья Валерьевна,  
к.ф.н., доцент

Logunova Natalya Valeryevna,  
Cand. Philol. Sci., associate professor

*Педагогический институт Южного федерального университета, Ростов-на-Дону, Россия*

*Pedagogical Institute of Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia*

В статье рассматривается процесс синтеза разнородных жанров как характерная особенность жанрообразующих процессов постмодернистской литературы на примере эпистолярного романа-мифа М. Рыбаковой. Созданная в результате взаимопроникновения жанров художественная модальность отличается стилиевой разнородностью, многоуровневой композицией и расширенным хронотопом

In the present article, the synthesis of heterogeneous genres as a characteristic trait of postmodernist literature is being considered, with M. Rybakova's epistolary novel-myth as an example. The specific modality resulting from such an interlacing of genres is characterized by stylistic heterogeneity, multilevel composition and widened spacio-temporal relations.

Ключевые слова: ЖАНР, РОМАН В ПИСЬМАХ, МИФ, ЭПИСТОЛЯРНЫЙ НАРРАТИВ, ЭПИСТОЛЯРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

Keywords: GENRE, A NOVEL OF LETTERS, MYTH, EPISTOLARY NARRATIVE, EPISTOLARY COMMUNICATION

Трансформация традиционных конструктивных принципов эпистолярного романа в произведении М. Рыбаковой «Анна Гром и ее призрак» (1999) обнаруживается с первых строк. Она начинается с основы основ для данного жанра: автор изображает беспрецедентную для романа в письмах коммуникативную ситуацию – послания пишет умершая героиня живому адресату. Такая необычная сюжетная преамбула объясняется в начале романа: русская девушка Анна, несколько лет прожившая в Берлине, покончила с собой из-за безответной любви к немецкому юноше Вилаговицу; к нему она и адресует свои посмертные послания.

Общение мертвой героини с живым адресатом определяет специфику эпистолярной коммуникации в произведении: новизна коммуникативной ситуации влечет за собой множественные изменения принципов построения эпистолярного романа. Вместе с тем взаимодействие героев того и этого света относит читателя к сюжету, имеющему весьма древнюю историю и восходящему к дохудожественным – мифологическим – текстам и представлениям. Обозначенный

генетический исток указывает вектор трансформации жанровой природы эпистолярного романа М. Рыбаковой.

Отправка писем в изображенном мире романа оказывается возможна лишь в одном направлении: только героиня может пересылать письма герою. Послания Анны юноша Виламовиц получает, и, в свою очередь, напишет единственное ответное письмо Анне. Однако читатель так и не узнает, познакомилась ли она с его содержанием. Во всяком случае, в последующих посланиях героини прямой реакции на письмо героя нет. Таким образом, с формальной точки зрения автор романа представляет реальную коммуникацию (адресат получает послания), но фактически общение героев носит виртуальный характер, так как героиня не знает о реакции реципиента и способна лишь предполагать ее. Сама героиня воспринимает такую коммуникацию как необычную, но не страдает от этого: «Ты знаешь, это странно, писать письма одно за другим, никогда не получая ответа... Хорошо, что мертвые не грустят...» [3, 22].

Коммуникация между существами из разных миров проблематизирует ее вербальное воплощение. Героиня отмечает, что язык живых неприемлем для характеристики явлений иного мира: излагая происходящее с ней, она неоднократно оговаривается, что не столько описывает, сколько «транскрибирует», даже «переводит» информацию в систему знаков, понятных для адресата: «Боюсь, что, даже когда я пишу "я", я делаю ошибку» [3, 9]; «Я вышла через окно (может ли бестелесное выйти? Нет, я просто переменила точку зрения)» [3, 9]; «...в письмах я буду говорить "вижу", "слышу" для удобства» [3, 9]; «Сев за стол (да, сев! нет, это только слово...)» [3, 9]; «...что случится тогда со мной на том – теперь уже на этом, но ведь я должна говорить вашим языком – свете...» [3, 50]. На том свете границы означаемых предметов и явлений размываются, что приводит к унификации семантики всех слов: все они в языке мертвых могут значить одно и то же при различии акустических

образов: «Я надеюсь, что ты понимаешь меня. Язык живых не подходит для мертвых. Я пишу обо всем вашими грубыми и плотными словами, но каждое из них значит не совсем то, что я имею в виду. На каждом из ваших слов камнем висит его значение; а после смерти значения плывут, все плывет; и если бы был язык мертвых (но его нет, мертвые не общаются), то все можно было бы описать одним-единственным словом» [3, 11]. Такое словесное обозначение манифестирует текучесть границ явлений, пространств, культурных эпох и пр. Более того, в мире мертвых коммуникация внесловесна – происходит обмен мыслями, обеспечивающий легкую передачу информации: «Я уже подозревала, что по сю сторону и мысль, и говорение одним лыком шиты и все подуманное, как пар, прозрачно, но и заметно...» [3, 45]. Слова в этом призрачном мире дематериализуются, как и существа.

У Анны возникают не только языковые, но и прикладные трудности: героиня отмечает, что прочесть ее послания адресату будет непросто, ибо пишутся они на «сгоревшей бумаге», «высохшими чернилами» [3, 9]. Героиня обретает способность использовать разные техники фиксации писем, среди которых запись на сожженной бумаге выглядит наиболее «надежной». Но вскоре ее сменяют другие, чем дальше – тем более эфемерные. Пространство вокруг героини многократно меняется, новая «среда» определяет выбор «письменных принадлежностей» и путей доставки. Так, оказавшись в Трое, она задается вопросом: «На чем писать тебе здесь письмо? На песке? Долбить на камне?» [3, 11]. В другой раз она избирает такой способ фиксации послания: «Так и сейчас, не обращая внимания на горы, море, небо, я пишу мелом на асфальте» [3, 15]. Позже отправляет послания иначе «У меня теперь появилась бумага; я держу стопку бумаги на коленях и пишу, а ветер вырывает исписанный лист и уносит в море. Так что тебе придется читать пропитанные влагой листы, размытые чернила. Если ты еще помнишь меня, то я, верно, размыта в

твоей памяти, как эти чернила, как тест Роршаха...» [3, 28]. Находясь на корабле, героиня использует не менее оригинальный путь доставки писем: «...для тебя я все-таки изложила его историю (вдруг тебе будет интересно) на бумаге, каковое письмо я засунула в бутылку (я когда-то читала о таком способе коммуникации) и бросила ее, запечатав, в волны...» [3, 48].

Мотивы эпистолярной деятельности героини также отличаются необычностью: Анна пишет виновнику своей гибели, но в посланиях ее нет претензий, обвинений. Свое эмоциональное спокойствие она объясняет тем, что «после смерти ... привязанности уже не держат, больше ни о ком не тоскуешь, вся любовь, вся ненависть поглощены блаженным равнодушием...» [3, 40]. Такая позиция Анны рождает у читателя вопрос: с какой целью она пишет герою?

В письмах героини можно выделить две ключевые темы: она рассказывает о своей жизни (коротко о детстве, подробно – с момента эмиграции за рубеж и до суицида), параллельно с этим повествует о посмертном «настоящем».

Письма с того света манифестируют фантастичность изображенного мира. Ирреальность происходящего с точки зрения живого человека оговаривает и сама героиня. Но и для нее загробное небытие – состояние новое, «непривычное» («Мне надо привыкнуть к тому, что меня нет» [3, 9]): она исследует себя в этом качестве, описывает открывающиеся возможности, соотнося их с прижизненными.

Пространство, где оказывается Анна после смерти, в произведении не номинировано, но нахождение героини в нем в течение 40 дней актуализирует в культурной памяти читателя образ христианского Чистилища, где пребывают умершие до определения их судьбы. В дальнейшем, однако, появляется образ корабля, который перевозит героиню в мир мертвых по реке забвения: это заставляет вспомнить описание загробного мира в античной мифологии. При всей

неопределенности «того света» можно уверенно утверждать, что героиня оказалась в некоем промежуточном локусе, в котором происходит ее трансформация в призрака. Анна сама замечает это и по мере приближения к миру мертвых фиксирует изменения, происходящие с ней: «...я замечаю, что я одета, точнее, туго запеленута, так что я едва могу передвигать ноги, в белую одежду, и, наклонившись над водой, чтобы удостовериться, что дальнейших изменений со мной не произошло, смотрю в морскую воду, но не вижу своего отражения» [3, 40].

Потустороннее пространство по многим другим характеристикам близко описанию мира мертвых в античной мифологии. Мир загробный вечен – время там движется, но смена тьмы и света однообразна, не дает ощущения процессуальности, прогресса. Становясь существом мира мертвых, героиня отмечает, что утрачивает телесность и способность соматического взаимодействия с миром живых (тактильного, аудиального и пр.) Однако компенсируется это обретением всеведения – знанием обо всем в актуальном настоящем и воспоминанием о прошлом: «То, что от меня осталось, обладало невероятной памятью и способностью улавливать то, что прежде воспринимали органы чувств, очень чутко: я не видела, но знала, что передо мной, не могла провести рукой по поверхности, но знала про эту поверхность, шероховатая она или скользкая, в общем, все чувства подменились неким знанием... .. я могу знать все о них, но не смогу изменить что-либо, даже как-нибудь заявить о себе не смогу...» [3, 9]. Мотив памяти, воспоминаний – один из ключевых в характеристике существ, оказавшихся в промежуточном локусе: это практически единственное, что у них есть, но это и их привилегия. Они помнят все досконально и весь период своей трансформации в мертвых воспроизводят в своем сознании прошедшую жизнь – последовательно и равнодушно. Так как это ключевой процесс, определяющий все «небытие» героини, то отмечает она эту способность (свою и себе подобных) неоднократно.

Столь подробная характеристика иного света, «адаптированная» для восприятия живого, позволяет говорить о том, что одной из целеустановок героини, определяющей ее эпистолярную деятельность, является задача информировать Виламовица о себе в новом качестве и шире – о мире мертвых. Информационная направленность посланий могла бы привести к формализации эпистолярного дискурса. Однако этого не происходит, так как у письменной коммуникации обнаруживается и иная функция. Общение с живым обеспечивает исключительное положение Анны среди призраков: она – «...единственная покойница, что сохранила уважение к реальности живого...» [3, 24]. Героиня поддерживает связь с земным миром, пока длится ее эпистолярная деятельность. Анна мысленно взаимодействует с адресатом, чтобы хотя бы в чем-то чувствовать себя сопричастной живым людям и не стать фантомом окончательно. Как кажется Анне, переписка – способ как-то материализоваться, преодолеть призрачность мертвого мира, обрести стабильную форму. «Но мои письма – это то, что остается, когда все исчезает; если ты их читаешь, то мой призрак преодолевает призрачность и получает в твоих пальцах некое подобие плоти» [3, 32].

Героиня нуждается во мнении адресата, его соучастии, взгляде на явления и события в этом мире: «...мне захотелось бы, чтобы ты увидел все это: как если бы этой местности нужен был твой глаз, но зачем? чтобы обрести новое существование? чтобы получить уверенность в старом?» [3, 20]. Анна провоцирует героя на рефлексию: например, предлагает предположить продолжение ее письма; задает риторические вопросы и, иногда «забываясь», ожидает услышать ответ: «Скажи (но ведь я не услышу), тебе интересно про мой парк?» [3, 33]. Все эти особенности речи героини позволяют говорить о том, что коммуникативная сущность эпистолярного дискурса в произведении сохраняется.

Специфику восприятия героиней романа Рыбаковой событий и явлений реальной жизни определяет то, что свою точку зрения излагает умерший человек, так что ретроспективный взгляд должен бы сделать ее повествование мемуарным. Безусловно, черты мемуарного дискурса присутствуют в письмах героини. Например, иначе, чем при жизни, она оценивает взаимоотношения с Вилаговицем и теперь во всем видит знаки, предвещающие ее суицид. Причем понимает их лишь после перехода в иной мир: «сегодняшний» взгляд героини более пронизателен, чем при жизни. Выявление предвестий событий не по мере их свершения, а в процессе их реконструкции в нарративе, обнаружение бытийных закономерностей постфактум – атрибутивная черта мемуарного дискурса.

Чтобы показать это различие в восприятии мира до и после смерти, дистанцироваться от себя прежней, непонимающей суть обстоятельств, героиня использует местоимения 3-го лица для характеристики себя живой: Анна говорит о себе как о безымянной женщине, жизненный путь которой закончился суицидом: «Пока была жива, она, не подозревая о предстоящей встрече с тобой, думала, что будет жить вечно. Это очень огорчало ее, и она не знала куда себя деть» [3, 27].

Однако дистанция между прошлым и настоящим в романе не выдерживается регулярно, не происходит полного разрыва между временными пластами. Отказываясь от номинации «она», пишущая героиня начинает вновь называть себя при жизни «я», чем признает, что она-живая-в-прошлом и она-умершая – один и тот же субъект. Взгляд героини на жизнь не может быть однозначно охарактеризован как «финалистский» – прошлое и настоящее в нем сохраняют свою взаимосвязь. В силу особенностей изображенного мира в этом произведении она эксплицирована особо отчетливо и ярко, так как предполагает совмещение в героине разнородных качеств – живого человека и призрака. Мы уже упоминали о том, как умершая героиня,

старается не утратить связь с живыми. Вместе с тем ее существование в земном пространстве ощущается самой Анной как приготовление к уходу на тот свет, пошаговая трансформация в призрака.

Принципиально важно, что письменная деятельность героини отражает восприятие ею своего существования как дрящегося, «эволюционирующего» из бытия в небытие. Подчеркивает это и датировка писем в романе: героиня ведет отсчет времени с того момента, когда перешла из одного мира в другой. Каждое письмо датируется номером дня после суицида Анны – «3-й день после»; «4-ый день после» и т.д. Анна сама обращает внимание на это, указывая, что могла бы датировать письма и в обратном порядке, но хронологическая перспектива признается ею более адекватной, ибо эксплицирует континуальность ее «существования» и представляет суицид как связанный с некой будущностью героини: «...надо узнать не почему, а зачем это произошло, ведь то, что я повесилась, не было бессмысленным...» [3, 31]. Причем это деяние имеет смысл и для пишущей героини, и для адресата: ее уход «во-площает» бытие других (прежде всего – Вилаговица): «...ты – единственная тема моих писем. Единственная, потому что живые – единственная тема мертвых (о чем нам говорить, как не о вас?). Единственная, потому что небытия как такового нет, его можно определить только по отношению к бытию, твоему бытию; говоря проще, меня нет, потому что ты есть. <...> может быть, и вам нужно наше «нет», чтобы быть?» [3, 13].

Вышеназванные особенности художественного нарратива романа Рыбаковой манифестируют диалогическую ориентацию пишущей героини на позицию адресата и восприятие ею мира как незавершенного, то есть в произведении осуществляются задачи эпистолярного дискурса. Однако это утверждение не проясняет вопросы: какая версия мира представлена в письмах Анны и какая рецепция этих писем предполагается со стороны героя-адресата и читателя?



Как уже было отмечено, героиня в своих письмах излагает систему представлений о мире и объясняет принципы его существования (причем не в морально-этическом, а в онтологическом плане). Всезнание героини предполагает восприятие этой информации как достоверной, более того – истинной (а не одной из возможных версий бытия). Тем самым статус этой информации близок тому знанию, которое давал миф.

Задача пишущей героини – объяснить герою все произошедшее с ней, чтобы он лучше представлял себе посю- и потустороннюю действительность. Анна метафорически описывает различие стратегий восприятия мира живыми и мертвыми: лишенные всеведения, живые люди, по ее словам, идут по дороге жизни спиной вперед (не зная будущего). Письма Анны «разворачивают» восприятие героя на 180° – Виламовицу открывается истина о грядущем. Задача адресата – приобщиться к этому знанию. Возможно, это становится одной из причин, определивших особенности текста романа: писем героя нет и потому, что они не нужны. Позиция Виламовица – это в первую очередь позиция реципиента.

Мифологические «истоки» коммуникативной ситуации влияют на цели и содержание эпистолярного общения в романе, мотивируя соотнести это произведение с такой жанровой разновидностью, как роман-миф. Б.М. Гаспаров, разрабатывавший теорию этого жанра на примере произведения М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и Т.Манна «Иосиф и его братья» [1], отмечал, что рецептивная активность, конституирующая роман-миф как жанр и отличающая его от иных разновидностей, связана с восприятием излагаемого как «"истинной" версии» [1, 99] событий и мироустройства – какой бы фантастической она ни была. Исследователь соотносил это преимущественно с рецепцией читателя. Мы должны уточнить: повествование в форме писем предполагает, что таким прежде всего должно быть восприятие читающего персонажа.

Для того чтобы она рассматривалась как аутентичная, картина мира, создаваемая в романе-мифе, должна соответствовать мифологическим представлениям о действительности. Об этом Б.М. Гаспаров пишет так: «Исчезает всякая временная и модальная («действительность vs недействительность») дискретность, один и тот же феномен, будь то предмет, или человеческий характер, или ситуация, или событие, существует одновременно в различных временных срезах и в различных модальных планах. В отличие от традиционного исторического романа, находящегося в рамках традиционного исторического мышления, где существуют различные дискретные планы, в лучшем случае обнаруживающие сходство между собой (в виде “злободневных” исторических сюжетов), здесь прошлое и настоящее, бытовая реальность и сверхреальность — это просто одно и то же, единая субстанция, переливающаяся из одного состояния в другое...» [1, 97].

В произведении М. Рыбаковой мифопоэтические характеристики художественной вселенной постулируются. Со стороны героини нет упреков адресату, обвинений в чем-либо, представления их истории как череды упущенных возможностей. Героиня рассказывает о своей жизни как о данности, которую нельзя изменить, которая предписана судьбой. В воображении героини и её письмах мир живых ремоделируется, благодаря чему воспроизводятся основные мифологические представления об устройстве вселенной: при приезде героини в Гамбург описывается город, возникший из воды и водой со всех сторон окруженный. Появляется образ концентрического мира: в детстве героине кажется, что пространство — серия поясов вокруг единого центра; в дальнейшем, в процессе постижения действительности, пояса лишь наращиваются. Характеристика мира дается через архаическую оппозицию света и тьмы. Художественная вселенная разворачивается по вертикали — оппозиция уровней оговаривается эпизодически, но четко соответствует «суицидальному»

восприятию действительности. Она рассматривает метро в Берлине как подземный мир; при этом вспоминает фразу случайной попутчицы, что там «пахнет людьми», поэтому образ этой женщины становится фантастическим, ассоциируется с inferнальным существом из славянской мифологии: «Одна женщина как-то пожаловалась мне, что не может ездить под землей, так как там слишком пахнет людьми. Она показалась мне в этот момент Бабой Ягой...» [3, 37]. Но и горизонтальный «срез» наземного Берлина воспринимается героиней как «город мертвых» [3, 37].

Сакральные параметры накладываются на локальные движения героини по отношению к герою: «...менялись обстоятельства встреч, впрочем, не сильно: то библиотека, то компьютерная комната, и эта лестница, вверх-вниз, вверх-вниз, в рай – в ад» [3, 39]. Любимое место Виламовица – подвал в здании университета – ей кажется inferнальным пространством.

Хронология жизни героини в Берлине далеко не всегда перспективна, она сменяется периодами ретроспекций: «Я жила обратно. Мерила Берлин в поисках следов Жака...» [3, 32]. Такой взгляд соотносим с мифологическими представлениями о вечной повторяемости бытия и возможности движения по этому временному кругу в любом направлении.

В письмах Анны мифологизируется и образ адресата. Героиня, будучи живой, меняется, герой же кажется ей неизменным: «Мое отношение к тебе менялось, но ты сам не менялся...» [3, 39]. Виламовиц изображается Анной как существо исключительное. Подчеркивают это и сопоставления Виламовица с персонажами античной и скандинавской мифологий – Ясоном и Балдром. В этом же направлении работают описания телесного совершенства персонажа, его поведения, самодостаточности во всем, огромных амбиций. Можно назвать мистический образ, который актуализируется при чтении портрета героя: сверхчеловек Ницше, «белокурая бестия», которую должна породить

нация арийцев. Все это объясняет, с точки зрения героини, неподвластность героя смерти: ей Вилаговиц кажется слишком совершенным, чтобы погибнуть. Она восклицает: «Я не могу представить себе, что с тобой когда-нибудь произойдет то же, что произошло со мной. Я отлично помню твое лицо, твои руки. Разве их заруют в землю или сожгут? Разве природа, создав тебя столь совершенным, сможет разрушить такое?» [3, 30].

Таким же мир и себя в нем должен увидеть адресат. Он должен поверить и в многочисленных призраков, окружающих героиню, и в странный корабль, увозящий Анну, и в его капитана, который «темен лицом и темен одеждой» [3,28]; «...стар и одет в старинные одежды... Его лицо с темным оттенком, наполовину закрыто седой бородой. Он протягивает мне руку и улыбается странной улыбкой, как если бы он меня уже видел и знает...» [3, 40].

Подобную рецепцию демонстрируют и некоторые читатели. Пример наивно-достоверного восприятия мы находим в рецензии на это произведение Дуни Смирновой: «Поразительные предположения (а как по-другому сказать, не «догадки» же, ведь она еще жива) автора о загробном мире...» [5]. Однако на наш взгляд, в этом произведении предполагается иная активность читателя, о сущности которой пишет другой критик – Е. Ермолин: «... трудно ... поверить в то, что автор в принципе допускает возможность подобного рода переписки» [2]. Думается, автор не пытается убедить реципиента в истинности данной картины мира, его задача металитературная – продемонстрировать, как создается мифопоэтический образ художественной действительности. Читателю нужно увидеть процесс конструирования мифа в произведении.

Это является еще одним архитектурным признаком романа-мифа, который отмечает и Б.М. Гаспаров. На наш взгляд, точнее рецептивную стратегию читателя по отношению к этому жанру описывает

следующий тезис: «...прием, делающий читателя непосредственным очевидцем ... мифологических событий ... имеет амбивалентный результат: миф превращается в реальность, но и реальность тем самым превращается в миф» [1, 96]. Увидеть создаваемую иллюзию истинного знания о мире и отрефлексировать способы создания этой иллюзии – вот что предполагает восприятие романа-мифа как художественного произведения.

Гаспаров показывает, что в романе «Мастер и Маргарита» этот эффект создается за счет системы лейтмотивов. В романе М. Рыбаковой данный прием тоже используется, но не является доминантным. Представляется, что ключевым способом, обнажающим процесс конструирования мира по законам мифопоэтики, здесь становится интертекстуальность. Литературный критик Ольга Славникова, заметила: «Роман «Анна Гром и ее призрак» можно, пожалуй, упрекнуть в стилистической непроработанности картин потустороннего мира ... в банальности фактуры (берег, путь по воде, встречающие тени и так далее)...» [4]. По нашему мнению, «банальность» образа того света является не слабым местом романа, а ключевой особенностью образного ряда, позволяющей читателю выявить интертекстуальность мифопоэтической картины: она «банальна», так как вторична, складывается из общеизвестных образов и строится по образцам, неоднократно ранее воспроизведенным в культуре. В романе микшируются мифологические образы и модели Античности, Христианства, славян, скандинавов и др. Героиня, излагая свои наблюдения над жизнью и загробным небытием, их аллюзивности не замечает (хотя и изучала древние языки, знакома с античной литературой, бывала в Греции). Но это едва ли не заметит компетентный читатель: возможно узнавание каких-либо литературных текстов в сюжете и образах

романа (из «Энеиды» Вергилия, «Божественной комедии» Данте и пр.), но большинство из них отсылают к мифологическим сказаниям.

Итак, трансформация эпистолярного романа в произведении М. Рыбаковой осуществляется в направлении сращения этого жанра с иной разновидностью – романом-мифом. Но, как и всегда, этот процесс обуславливает взаимодействие жанровых форм. Поэтому эпистолярный роман, в свою очередь, также оказывает влияние на манифестацию Анной мифологической концепции мира, рецепцию этого Виламовицем и читателем.

Эпистолярная деятельность Анны обеспечивает разворачивание событийной парадигмы мира загробного в синтагматику земного, сближая живое и мертвое. При этом принципиально важным оказывается лимит возможностей героини. Она знает все о мире живых, но информацией о мире мертвых во всей полноте не обладает: «Я никогда не узнаю. Это первое, знания о чем у меня нет здесь. Мы, мертвые, знаем все о мире живых, но область мертвых все еще окутана для нас, новоприбывших, тайной» [3, 42]. Она стремится постичь его и по мере ознакомления с этим пространством извещает Виламовица о своих открытиях. Итак, картина мира представлена в восприятии героини как становящаяся, то есть постепенно обретающая свои извечные контуры.

Возникающий эпистолярный сюжет имеет целью достижение единства взгляда на мир пишущей героини и адресата. В результате должно возникнуть их взаимопонимание: такой итог может быть определен как коммуникативный успех, что для переписки чрезвычайно важно. Однако достичь этого непросто: героиня чувствует, что она ограничена во времени, спешит сказать главное. Если ей не удастся решить коммуникативную задачу, то ее жизнь и суицид, как она считает, окажутся бессмысленными: «Но, может быть, это плавание скоро кончится, и кто знает, будет ли у меня возможность писать тебе оттуда, куда меня

привезут. Поэтому мне надо торопиться успеть написать самое важное (а если не напишу... если не напишу... то жизнь пропадет совсем, и ты не узнаешь...» [3, 66].

Повествующий субъект ограничен во времени, уникален (так не излагают другие призраки, а только Анна), сам всего не ведает до конца, познает вместе с адресатом, стремится к взаимопониманию. Эпистолярная деятельность делает востребованными те качества героини, которые сближают ее восприятие со взглядом живого человека.

В романе представлена «человеческая» версия мифа: знание о мире дается не «пифией», занимающей позицию божественной внеаходимости, а существом профанного мира. При этом героиня выступает не «ретранслятором» некой высшей воли, а интерпретатором этого знания. Универсальные принципы мироустройства, постулируемые мифом, даны в этом произведении в их частной трактовке – доступной, адекватной для понимания другим человеком.

В романе это демонстрируется на макро- и микроуровне. Локальным фрагментом, в котором в сконцентрированном виде дается трансформированная мифомодель бытия, становится история об убийстве скандинавского бога Балдра трикстером Локки. Этот миф – единственный, изложенный в романе полно и подробно. Причем событийный ряд мифа воспроизводится в произведении в неизменном виде. Переосмысление касается мотивации действий героев: в этот архаический сюжет Анна встраивает историю своих отношений с Виламовицем, считая, что Локки убил Балдра не из ненависти, а любви к нему. Тем самым трактовка мифа становится индивидуально-авторской и психологизированной.

Героиня предлагает увидеть ситуацию изнутри, с позиции участников. Так как миф подобной мотивации не содержит, то заполнение этого вакуума делает «модернизацию» мифа вполне успешной и не требующей изменения истории. При этом героиня соотносит себя не

только с центральным персонажем, но и с другими героями (как «alter ego» Анны может быть рассмотрена и богиня Фригг, о чем свидетельствует изображение происходящего с точки зрения этой богини, психологизация ее образа, а также ее деление мира по грамматическому критерию – с позиции лингвиста, кем была Анна при жизни: «Ей надо было пройти лес так, как составляют грамматику: поделив на категории и определив признаки вида, спуститься глубже, через семейства, в каждое отдельное слово, т.е. растение, и хладнокровно, не забывая о цели исследования, взять с него обещание; но она останавливалась, тронутая латинским: *populus tremula*» [3, 76]).

Психологическая мотивировка делает образы героев более понятными, вечную историю сочленяет с историей земной, профанной. В макромасштабе это проявляется в сконцентрированности героини на себе и адресате при описании как этого, так и того мира; обуславливает трансформацию притчеобразных сказаний в примеры, интересные лично героине, проясняющие характер отношений конкретных людей (ее и Вилаговица), а не всего человечества в целом.

Для усиления эффекта «человекообразного» мифомира автор все же прибегает и к трансформации образов и сюжетов архаических сказаний. Проводник в мир загробный, соотносимый с образом Харона из древнегреческой мифологии, изначально столь древним и кажется. На это работает и его сюжетная роль, и греческое имя Семпроний. Однако рассказ о гибели Семпрония, нарушая инерцию читательской рецепции, представляет его человеком из близкой ей эпохи (погибшем под колесами автомобиля, смотрящем перед этим с женой телевизор и пр.). Тем самым образ утрачивает эпическую дистанцированность от читателя, «осовременивается»; его история сочетает в себе мистичность (знакомство со странной женщиной, встреча с ней через много лет, выпадение из реального времени) и бытовую мотивацию (психологическую – в



поведении героя; событийную – Семпроний выскочил на дорогу и попал под машину). Сама история представляет собой «свернутый» вариант готических любовных сюжетов: в данном случае не поясняется, в чем проявляется роковая сущность женщины, является ли смерть героя карой за нарушение нравственных норм, запрета и пр. Важнее всего, чтобы читатель опознал традицию, увидел литературность истории.

Традиционный сюжетный ход, когда проводник рассказывает свои истории, обрывается уже после первой, к этому субъекту речи не возвращаются. Образ Семпрония носит подчиненный характер: он становится двойником Анны, проявляющим ее гетерогенную природу; она чувствует родство с ним, так как оба не оторвались от мира живых окончательно. Семпроний, как и она, «и с живыми он как-то связан, что мертвое и живое в нем странным образом перепутано...» [3, 46].

Вполне логично, что реакцией адресата на такое изложение мифологических представлений о мире становится не молитва или заклятие, а письмо – ответ частного лица столь же частному лицу. Виламовиц понимает ирреальность ситуации, пытается найти ей правдоподобное объяснение: заявляет, что письма сочиняет не героиня, а он сам в своем воспаленном сознании. Отсюда неустойчивость номинаций в обращении к адресату его послания: сначала он обращается к нему на «ты», потом пытается говорить с сам собой: «Не пиши мне больше. Вернее, самому себе говорю, чтобы не воображая больше невообразимого. ... Все сам придумал. Куда ж мне деться от меня самого?» [3, 94]. Но в итоге возвращается к версии, что пишет их все же Анна, поэтому местоимение 2-го лица побеждает, отражая согласие героя с тем, что идет диалог нескольких субъектов, а не раздвоение его собственной личности: «Я так решил, что ты по смерти все-все вспоминаешь, что при жизни видела» [3, 94].

Читатель же осознает, что благодаря всем вышеописанным особенностям произведения реализуется инвариантная для эпистолярного романа установка на воплощение в слове личного взгляда на мир пишущего персонажа – для взаимодействия с позицией другого индивида, что обеспечивает межличностную коммуникацию.

Возникающее в произведении М. Рыбаковой жанровое новообразование синтетично и может быть охарактеризовано как *эпистолярный роман-миф*. Как мы выявили, данная жанровая модификация требует гетерогенности взгляда на мир пишущего субъекта (данная атрибутивная черта жанра позволяет понять выбранное автором заглавие «Анна Гром и ее призрак»: оно как нельзя лучше эксплицирует двойственность статуса и взгляда на мир пишущей героини), что позволяет представить в письмах частную (и в силу этого – профанную) версию сакрального мифологического знания о мире.

#### Список литературы

1. Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. 1998. № 10. С. 96-106.
2. Ермолин Е. Ключи Набокова. Пути новой прозы и проза новых путей [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/continent/2006/127/ee20.html>, свободный. Загл. с экрана.
3. Рыбакова М. Анна Гром и ее призрак // Дружба народов. 1999. № 8. С. 7-57; 1999. № 9. С. 66-102.
4. Славникова О. Та, что пишет, или Таблетка от головы [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2000/3/slavnik.html>, свободный. Загл. с экрана.
5. Смирнова Д. «Анна Гром и ее призрак» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.afisha.ru/personalpage/191553/review/144527](http://www.afisha.ru/personalpage/191553/review/144527), свободный. Загл. с экрана.