
РЕКОНСТРУКЦИЯ МИФА В РОМАНЕ МИШЕЛЯ ТУРНЬЕ «ЛЕСНОЙ ЦАРЬ»

Е.А. Василенко

Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 10/2, Москва, Россия, 117198

В статье исследуется реконструкция мифа о Лесном царе в романе Мишеля Турнье «Лесной царь». Движение этого романа целиком подчинено внутреннему развитию идеи «фории» — акта «несения». В связи с этим анализируются различные аспекты форического принципа. Многоплановость, трансформация и инверсия мифологического сюжета рассматриваются как основные поэтологические принципы писателя. Также в статье проводится анализ отношений означаемого и означающего в основных символах и знаках, пронизывающих структуру романа. Отдельное внимание уделяется процессу фотографирования — как способу мифологизации объекта и как «потреблению модели». Основные мотивы творчества писателя рассматриваются через автоинтертекстуальный дискурс.

Ключевые слова: Лесной царь, людоед, мифотворчество, интертекстуальность, фория, бинарные оппозиции, фотография, инверсия, близнецы, андрогинность, знак, эстетизация политического, театрализация

В 1970-е годы во Франции громко прозвучало новое имя в литературе — имя Мишеля Турнье (19.12.1924—18.01.2016). Он прекрасно знал античную, средневековую и современную классическую философию. Ни дипломная работа о Платоне, ни занятия будущего писателя у Гастона Башляра и Клода Леви-Стросса не пропали для него даром. Ему удавалось совмещать и занимательный рассказ, и поэтическое вдохновение, и свою философски обоснованную рационалистическую концепцию, и этнографические познания. Философская проза Мишеля Турнье взбудоражила читающую публику, признавшую его как писателя десятилетия.

Первый роман писателя «Пятница или Тихоокеанский лимб» получил широкое признание и был удостоен Большой премии Французской академии. Но настоящую славу Турнье принес «Лесной царь» (1970). Жюри Гонкуровской академии единогласно присудило ему премию, а вскоре и сам автор «Лесного царя» был избран членом академии.

Литературный процесс во Франции в 1970—1980 гг. представляет собой неоднородный поток самых разных по своим художественным достоинствам произведений. Нет ведущих направлений, нет литературных школ. События мая 1968 г. становятся последним всплеском идей авангарда и обозначают радикальный поворот к новой эстетике и формальным поискам — от глобальных эстетических концепций к частным исследованиям человека и его судьбы в окружающем мире.

Занятия в Музее человека (Musée de l'Homme) под руководством Леви-Стросса подтолкнули Мишеля Турнье к мифу и мифотворчеству. Именно тогда возникла тенденция к пересмотру традиционных представлений и устоявшихся оце-

нок. Для него миф — это «фундаментальная история» или «история, которая всем уже известна». Определение мифа происходит не через поиск первоначального, подлинного варианта, а через совокупность всех его вариантов, которые должны учитываться при структурном анализе. В прозе писателя можно выделить композиционно важные бинарные оппозиции — один из основных принципов структуралистского анализа мифа.

Турнье насыщает до предела свой текст явными и скрытыми цитатами, реминисценциями и аллюзиями, использует известные сюжеты, но при этом не просто повторяет их, а освещает изнутри, раскрывает их многомерный смысл. Для этого пригоден не любой сюжет, а тот, который может быть переведен из бытового плана в бытийный, из конкретно-исторического — в мифологический.

Ремифологизация открывает пути к новому прочтению текста. Стержневой мифологический образ романа — образ людоеда, пожирающего детей, в романе многократно переосмысливается и наделяется различными идейными функциями, притом что о людоедстве речь идет, конечно, в метафорическом смысле. Роман начинается с одной из записей, сделанных Тиффожем: «Рашель иногда называла меня людоедом. Ну что ж, Людоед, так Людоед» [7]. И чуть позже героиня называет свое настоящее имя — Авель Тиффож и род деятельности — владелец гаража на площади Порт-де-Терн, что представляется ему не более чем удобной маской «простачка-автомеханика».

В работе Сартра «Святой Жене», посвященной Жану Жене, означаемое представляет собой изначальный кризис личности. Примером может служить именование кражи кражей: десятилетний Жан Жене, впервые пойманный на мелкой краже и вслух названный вором, осознает себя отныне и на всю жизнь отверженным [1]. Здесь актуализируется значение мифа, точно согласующееся с его этимологией: миф — это «слово», «речь», «сказание».

Однако в случае Авеля Тиффожа слова Рашель скорее подтверждают восприятие собственной личности, чем нарушают его: «По крайней мере, если речь идет о сказочном монстре, явившемся из тьмы веков. Я ощущаю в своей натуре глубинную причастность волшебству» [7].

Определяя себя как «монстра», героиня не видит здесь трагизма судьбы или несправедливости. С детства Авелю была близка мысль, что миг, когда человек случайно открывает в себе извращение, которым тайно страдал, несомненно, самый пронзительный в его жизни.

В «Мрачных записках» Авель пишет:

«Открыв в себе подобное пристрастие, я ничуть не был обескуражен и, признаваясь себе: “Я люблю мясо, я люблю кровь, я люблю плоть”, делал упор на глаголе “любить”. Получалось, что причиной ему — любовь» [7].

Ему кажется, что он с удовольствием мог бы съесть даже существо, которое сам вырастил и воспитал. Такая пища представляется даже более аппетитной и привлекательной, чем некая анонимная. Герой не только рассуждает об этом, но и воплощает эту идею в действительности.

Тиффож в первое время после начала войны работал на голубятне, где заболтался о птицах. Однажды, оказавшись без провизии, другие военнослужащие без

его ведома решают зажарить его почтовых голубей. Тиффожд, несмотря на привязанность к питомцам (или благодаря ей), принимает участие в трапезе. Герой чувствует не только избавление от мук голода, но и сокровенное единение с теми существами, которых он любил последние полгода. Этот эпизод для Авеля становится своего рода религиозным обрядом.

Тема людоедства в романе связана не только с образом Тиффожа и имеет не только мифологический, но и метафорический смысл. Людоедство — это война, это нацистская Германия, людоеды — это Гитлер и Геринг — кровожадный и неутомимый охотник. Глава, в которой Авель впервые встречает Геринга, называется «Людоед из Роминтена», эпитафией к ней служит цитата из Шарля Перро:

И он нюхал воздух направо и налево, приговаривая: «Здесь человеческим духом пахнет!»

Однако этот образ в глазах Тиффожа преобразуется «в маленького, совсем нестрашного людоедика из бабушкиных сказок» и меркнет перед другим — Гитлером — людоедом из Растенбурга, которому ежегодно, в канун дня его рождения, страна приносит в дар миллион мальчиков и девочек. Сам Авель Тиффожд становится Людоедом из Кальтенборна, старинного тевтонского замка, в котором собраны похищенные со всей округи дети.

В эпитафии к главе «Людоед из Кальтенборна», посвященной службе Авеля в академии Напола (национал-политическое учебное заведение в Третьем рейхе), писатель цитирует Гёте. В отличие от других переводчиков, которые пишут о красоте лица или красоте ребенка вообще, Турнье сохраняет следующую фразу:

«Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt — Je t'aime, ton beau corps me tente» [14. P. 341] («Я люблю тебя, твое красивое тело меня искушает»).

В одном из интервью Турнье говорит, что ему ненавистна та мораль, которая изображает тело исключительно как тюрьму души [13]. Таким образом, здесь преподносится идея телесности, которая реализуется в романе. Тиффожд неоднократно признается в своей любви к плоти: он употребляет в пищу сырое мясо без всякого отвращения, с особым удовольствием фотографирует ребенка, который ушиб коленку, точно описывает форму образовавшейся раны, в церкви его особенно привлекает евхаристия:

«С тайным восторгом причастился в боковом нефе церкви Св. Петра в Нейи, почувствовав в сухой пресной облатке свежий, бодрящий вкус плоти Младенца Иисуса» [7].

В романе происходит постепенное превращение сказочного людоеда, несущего зло и смерть, в мифологическую фигуру, утверждающую жизнь и любовь. Но Турнье не столько выворачивает наизнанку миф о людоеде, сколько хочет показать обе стороны этого образа: одна из них ассоциируется с Лесным царем, умерщвляющим мальчика и таким образом завладевающим им, другая — со Св. Христофором.

Во второй части романа Тиффожд действительно превращается в зловещего всадника, похищающего детей, но в начале произведения он оправдывает наи-

менование «людоеда» тем, что охотится на детей исключительно с фотоаппаратом и магнитофоном в руках:

Таким образом, чтобы до конца удовлетворить свою страсть к людоедству, мне придется фотографировать всех детей в мире или даже только во Франции. Поскольку фотография как бы абстрагирует объект, превращая конкретного ребенка в некий детский тип: фотографируя одного, ты обретаешь их тысячу, десять тысяч [7].

Целью Тиффожа было последовательно запечатлеть ежесекундно меняющиеся состояния маленького замкнутого сообщества детской игровой площадки:

посадить детей в клетку... Любезная для моего людоедского сердца картина. Но ведь картонку с дырочками для чтения шифра тоже называют решеткой. И это, поверьте, не просто омонимия [7].

Это действительно не просто омонимия. И фотография, и магнитофонная запись становятся материальными носителями мифического сообщения. Какими бы различными они ни были сами по себе, как только они становятся составной частью мифа, то сводятся к функции означивания. Все они представляют собой лишь исходный материал для построения мифа; их единство заключается в том, что все они наделяются статусом языковых средств.

Иными словами, фотография не только похищает, но и мифологизирует фотографируемое:

Объектив — это узкие врата, миновав которые, мои возлюбленные становятся богами и героями, но одновременно — моими пленниками, персонажами моего тайного пантеона [7].

В феномене фотографического герой наблюдает следующие оппозиции, которые становятся смыслообразующими для всего романа: симметрия/ассиметрия, прямой порядок/инверсия. Тиффож:

Так что с уже проявленной пленкой производится двойная инверсия, которой, бывает, предшествовала еще одна, так как видискатель старых фотоаппаратов напоминает зрачок младенца, видящий мир вверх тормашками. Только этих мелочей уже хватает с лихвой, чтобы доказать сходство фотографии с магией — черной и белой одновременно [7].

Множество элементов в романе находятся в антиномических или комплементарных отношениях. Таким образом, создаются своеобразные пары, которые могут быть представлены в тексте полностью, или же только одним элементом, который тем не менее подразумевает наличие второго.

«Удвоенность» изображения присутствует и в способе повествования, которое ведется в двух планах — от первого и от третьего лица: рассказ автора чередуется с дневниковыми записями Авеля. Это излюбленный прием Турнье, полагающего, что подобное сочетание дает возможность наиболее полного изображения объекта.

Тиффож устраняет одно из проявлений асимметрии человеческого тела — активное использование только правой или левой руки:

Я оказался обладателем двух почерков: праворуким — благопристойным, деловым, призванным скрыть индивидуальность, подменив ее социальной маской, и левору-

ким — мрачным, искаженным своеобразием гениальной личности, с прозрениями и провалами [7].

Феномен двойничества всегда очаровывал Тиффожа. Оно, чудилось ему, черпает свою жизненную силу в тех темных безднах, где плоть диктует свои законы душе, подчиняя ее собственным прихотям. Авель пытался постичь этот каприз природы, наделяющий — добровольно или насильно — одно существо всеми тайными и явными признаками другого, самого близкого, делая, таким образом, из первого alter ego второго. Здесь речь идет о специфическом замкнутом пространстве — «близнецовой ячейке».

В процессе отбора почтовых голубей Тиффожу попадается один любопытный экземпляр, а точнее, два. Это птицы-близнецы, представляющие собой нерасторжимое единство:

они тут же сливались в яйцо, мгновенным движением будто входя друг другу в пазы. Их тянуло одного к другому, словно магнитом [7].

Затем, уже в Германии, в Наполе в числе учеников он особо отмечает близнецов:

Они — зеркальные близнецы, сопоставимые лицом к лицу, а не лицом к спине, как все прочие. Я всегда уделял самый пристальный интерес процессам инверсии, пермутации, наложения; в молодости фотография послужила мне прекрасной иллюстрацией этого феномена, только в области воображаемого [7].

В то же время в подобном удвоении Тиффож видит трагедию разрушения целостности:

Падением человека стало расчленение единого Адама на трое — на мужчину и женщину, после родивших дитя. Вместо совершенного существа — трое бедолаг.

Для него андрогинность не просто отвлеченная идея, но именно в прапредке-андрогине он прозревает свою способность к сверхчеловеческому бытию.

Здесь мы можем видеть связь платоновского мифа об андрогине с библейской легендой о падении, истолкованной как дихотомия Первого Человека. Значительную роль этой проблеме отводили в своих трудах христианские мистики и теософы (например, Якоб Бёме), чьи идеи потом нашли отражение в творчестве и философской мысли представителей немецкого романтизма (Гумбольдт, Шлегель, Новалис, Баадер).

Так, для Бёме сон Адама — это его первое падение: Адам отделился от божественного мира и «возомнил себя» погрузившимся в природу; тем самым он деградировал и стал принадлежать земле. Возникновение двух различных полов есть прямое следствие этого первого падения: «человек есть тварь, а не целое существо, но лишь сын целого существа» [3]. Как бы развивая эту идею, Тиффож предлагает изменить слова Писания следующим образом:

Уместней тут было бы единственное число. И сотворил Бог человека по образу Своему. И был тот человек, вместе и мужчина, и женщина [7].

Надо учитывать, что, говоря о любви, Платон прежде всего имеет в виду любовь к юношам. Применительно к такой любви невозможно говорить о стремле-

нии мужского или женского начала в примордиальном смысле к восстановлению единства. Мифологический смысл такой любви — не андрогинат, а гомогения, «полнота мужского» или «полнота женского». Любящие ищут соединения со своей собственной сущностью; сущностные основы полярности и дополнительности полов рушатся.

Для Турнье важна тема гомогенного единства и образ человека-гибрида, принадлежащего одновременно двум мирам — миру близнецов и миру одиночек. Этот образ становится центральным в романе «Метеоры». Добавим, что в некоторых преданиях мифический предок-андрогин был заменен парой близнецов, как Яма и Ями в Индии или Йима и Йимак в Иране [11].

Неслучайно действие романа «Лесной царь» происходит именно на территорию Пруссии — «страны чистых сущностей» — здесь герой может глубже изучить вышеупомянутые феномены. Для Тиффожа в Германии Третьего рейха с возрождением древнегерманского язычества и созданием политического и расового нацистского мифа сочетается графичность ландшафта и эмблематичность национальных черт. Авель видит эту страну как идеальное пространство для разгадывания:

Черно-белая страна, почти без красок, даже серого цвета маловато. Белая страница, испещренная черными значками [7].

В эссе «Зеркало идей» Турнье высказывает мысль о том, что серый снимок ближе к действительности, потому как подлинный мир лишен красок, цветообразующим является взгляд самого наблюдателя.

В отличие от второстепенных персонажей романа, у которых приближение войны вызывает страх, растерянность или напротив боевой азарт, Тиффож видит здесь только еще один поворот своего пути, знак, который посылает ему судьба. Он воспринимает призыв на фронт словно очередной этап реализации форической миссии позавершении которого его ждут новые открытия. И герой не ошибается в своем ожидании. Распознав в Тиффоже толкователя символов, генерал граф Герберт фон Кальтенборн делится своей, пророческой для Авеля, мыслью:

любому человеку, отмеченному судьбой, роковым образом назначено окончить свои дни в Германии [7].

По мнению владельца замка, и сама страна близка к падению. Виной тому нагромождение самостоятельных знаков, отринувших свое означаемое. Его длинный монолог пронизан мрачным апокалиптическим настроением:

Долгие часы Иисус нес на себе крест. А потом крест поднял Его на себя. «И раздралась завеса во храме, и угасло солнце».

Когда символ пожирает олицетворяемую им вещь, когда Крестоносный становится Крестораспятым, когда злонесущая инверсия разрушает форию, это означает, что близок конец света [7].

В этом метафорическом описании можно увидеть модель симулякра как конечный этап эволюции знака, окончательно вытесняющей амбивалентность символического обмена, предложенную Жаном Бодрийяром в работе «Символический обмен и смерть». Эти «символы, выпущенные на свободу», которые ведут

Германию к гибели являют собой симулякры четвертого порядка. Здесь происходит полная утрата всякой связи с реальностью, переход знака из строя обозначения в строй симуляции, то есть знак обращается в собственный симулякр, ему больше не надо скрывать, что оригинала нет (Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть).

Изображая Германию, Турнье описывает двойственную природу фашизма. При введении политического в область эстетического, первое автоматически изымается из нравственного поля. На это обращал внимание Вальтер Беньямин, который писал: «Фашизм вполне последовательно приходит к эстетизации политической жизни... Человечество, которое некогда у Гомера было предметом увеселения для наблюдавших за ним богов, стало таковым для самого себя. Его самоотчуждение достигло той степени, которая позволяет переживать свое собственное уничтожение как эстетическое наслаждение высшего ранга» (Беньямин Вальтер. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости).

В статье Бертольда Брехта «О театральности фашизма» отмечается, что фашисты питают к театральности особое пристрастие. Они откровенно толкуют о режиссуре и используют множество средств, заимствованных непосредственно из театра: прожекторы и музыкальный аккомпанемент, хоры и даже неожиданности (Брехт Бертольд. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания).

Не замечать этого — значит, по мнению Турнье, исказить природу фашизма, видеть лишь одну его сторону: «Если вы хотите дать целостный образ нацизма, — что и сделано мною в «Лесном царе», — надо описать и его фасад с празднествами, пышностью, обаянием силы, и в то же время, само собой разумеется, его оборотную сторону — концентрационные лагеря, его смертоносную, губительную силу. То и другое нераздельно.

Основной мифологемой романа является идея «фории». Герой обращается к этимологии этого слова. Фория в переводе с греческого означает «нести». Эйфория — то, что дает возможность снести жизненные невзгоды, даруя душевный покой, который и есть счастье. Для Тиффожа заключенный в этом слове «призыв нести» является способом достичь блаженства:

Данное соображение вдруг мгновенной вспышкой осветило мое прошлое, настоящее, а может быть, кто знает, и будущее. Поскольку великая идея несения, фории, присутствует в самом имени Христофора, великана Христоносца, ее же иллюстрирует легенда об Альбукерке, ее же, в современном варианте, воплощают автомобили, ремонту которых я, хотя и не без внутреннего протеста, себя посвятил, — да, да, этот примитивный механизм тоже ведь человеконосец, антропофор, притом весьма эйфоричный [7].

Образ св. Христофора, многократно переосмыслявшийся в христианских преданиях, трактуется Турнье в духе западной традиции: это великан, ищущий самого могущественного властелина, служит сначала дьяволу, затем Иисусу Христу. Желая послужить богу, он переносит путников через бурную реку и однажды переносит через поток ребенка, сказавшегося Христом. Этот образ христоносца проходит через весь роман. Впервые Авель сталкивается с ним еще учеником коллеги, когда читает вслух главы из истории христианских мучеников. А в финале романа вновь явленный св. Христофор — Авель выносит на плечах, спасая

от гибели, еврейского мальчика Ефраима, чудом избежавшего смерти в Освенциме:

И когда Тиффожа поднял голову в последний раз, он увидел над головой только золотую шестиконечную звезду, которая медленно вращалась под черным куполом неба. Миссия Тиффожа, а вместе с тем и его жизнь, завершается эрой звездоносной фории [7].

Двойственность природы (то благодетельное, то злокозненное) одного и того же божества является характерной особенностью мифологического персонажа. В Тиффоже эти образы сливаются воедино В книге «Ветер-утешитель» Турнье подробно разъясняет, что в акте «несения» он видит два начала, переплетающиеся между собой и порой трудно разъединяемые: спасительное и губительное. «Добрый великан Св. Христофор, который превращается во вьючное животное, чтобы спасти ребенка, очень близок человеку-хищнику, который пожирает детей». «Кто несет ребенка, уносит его. Кто готов быть у него в услужении, способен на его преступное удушение. Короче говоря, теневой стороной образа Св. Христофора, несущего и спасающего ребенка, оказывается образ Лесного царя, уносящего и убивающего его» [9. С. 673].

Для более глубокого анализа семантики акта «несения» уместно привлечь автоинтертекстуальные связи.

Обратившись к тексту романа «Метеоры», главными героями которого являются близнецы Жан и Поль, мы можем заметить, что в пространстве этого произведения в небольшом эпизоде появляется Авель Тиффожа. Словно его интерес к феномену двойственности, о котором говорилось ранее, приводит его на страницы «Метеоров».

Согласно тексту романа «Лесной царь» Авель является владельцем автомастерской на площади Порт-де-Терн. Так и в «Метеорах» речь идет о мастерской «Воздушный шар», названной так в честь бронзового монумента, поставленного на площади Тернских ворот.

Один из братьев — Поль с первых минут видит в Тиффоже не просто крупного человека, наделенного огромной физической силой, но некое мифическое существо:

Меня охватило отвращение, и еще смутный страх, потому, казалось, что он наделен колоссальной силой, и не только физической, но и моральной — о нет! — силой, которая жила в нем, он казался ее обителем и слугой, но он ею распоряжался. Думаю, это и называют судьбой. Да, над этим человеком довлел рок [8. С. 159].

Здесь фориическая миссия Тиффожа в восприятии близнецов оборачивается своей темной стороной — образом Лесного царя, похитителя детей, которых охватывает смутный страх при одном его появлении. Однако, несмотря на ужас, испытанный Полем, если буквально трактовать произошедший инцидент, Авель на самом деле спасает его брата Жана:

Он схватил тебя, как тащат краба из дыры, как достают ребенка из чрева рожавшей матери, и вынес на руках [8. С. 161].

Автомеханик кажется Полю великаном с руками доисторического животного, что практически точно соответствует портрету, нарисованному самим главным героем романа «Лесной царь»:

О, мне даны поистине форические руки! Да и разве одни только руки?! Все мое тело, с его гигантским ростом, мощной спиной грузчика и геркулесовой силой, создано именно для этих легоньких, крошечных детских телец [7].

Символическое содержание негативной ипостаси форической миссии Тиффожа расширяется, если обратиться к другому тексту Турнье «Жиль и Жанна», в основу которого положена агиографическая фабула. В этом своего рода «антижитии» повествуется о взаимоотношениях Жанны Д'Арк и Жилия де Рэ. Далее мы будем использовать для сопоставления исключительно образ, созданный Мишелем Турнье, не привлекая реальные факты биографии Жилия и не подвергая проверке фактическую достоверность литературного произведения.

Амбивалентность образа героя романа «Лесной царь» проявляется и в том, что персонаж по имени Авель носит фамилию Тиффож. Если имя отсылает нас к библейскому сюжету о жертве первого убийства, то фамилия — к легенде об убийце. Среди владений и замков Жилия де Рэ именно замок Тиффож отмечен дурной славой. Единственное описание крепости, встречающееся в повести — это «Темный/черный массивный силуэт», описание, которое может принадлежать как замку, так и живому существу, причем не обязательно человеку. Сам мотив похищения ребенка в обоих произведениях восходит к мифической фигуре Лесного царя.

В Наполе обязанностью Авеля Тиффожа было находить в окрестностях мальчиков, подходящих по различным параметрам для обучения в академии. В соседних деревнях Авель неизменно появлялся на черном коне. Заметив синие блики на спине животного, Тиффож сразу нашел подходящее имя — Синяя Борода. Как известно, прототипом этого сказочного злодея послужил Жиль де Рэ.

Для де Рэ история похищений началась с маленьких певчих, которых надо было найти и отобрать для церковноприходской школы пения. Мало-помалу Жиль так пристрастился к подобного рода поискам, что продолжал их сверх церковных потребностей. Дошло до того, что он «отказывал себе в охотничьих утех, — а ведь некогда они занимали основное место в его жизни — дабы загонять лишь одну, избранную дичь, столь необычную и столь восхитительную» [6]. Этот принцип воплотился в поисках детей и у Жилия де Рэ и у Тиффожа, который среди всех мальчиков выделял тех, которых ему особенно хотелось сделать своей «добычей».

В оригинале баллады «Лесной царь» можем прочесть: «Willst feiner Knabe du mit mir geh'n», где «fein» прежде всего означает высокое качество: избранность, неподдельность, изящество, благородство, благородность вещи или человека [10].

У Гёте Лесной царь — существо без возраста, наделенное лишь двумя признаками — короной и львиным хвостом. В рассматриваемых произведениях похитители в восприятии их жертв так же обозначены несколькими эмблематическими деталями.

О Жиле де Рэ люди рассказывали:

на фоне грозового неба возникает черный силуэт всадника, мчащегося во весь опор по лугам и лесам. Он пересекает деревушку: обитатели спасаются и запираются в своих жилищах. Какая-то женщина стремительно бежит за мальчуганом, хватая его и уносит в дом. Всадник закутан в широкий плащ, полы его развеваются вокруг лошадиного крупа [6].

А вот фрагмент из предупреждения семьям, к которым являлся Тиффож со своей миссией:

Берегитесь людоеда из Кальтенборна! Он похищает ваших сыновей. Он рыщет по нашим землям и ворует мальчиков. Научите их убегать и прятаться при виде великана на синем коне, со сворой черных псов. Если он придет к вам в дом, не бойтесь его угроз, не поддавайтесь на его обещания [7].

Снова обратимся к дословному переводу баллады Гёте:

Милое дитя, иди ко мне, иди со мной!
Я буду играть с тобой в чудные игры.
Отец, отец, неужели ты не слышишь,
что Лесной Царь мне шепотом обещает?

Свидетельства очевидцев на процессе Жиле де Рэ и предупреждение опасаться «Людоеда» Тиффожа завершаются одними словами, суть которых такова: если ваши дети попадут в замок Тиффож («Жиль и Жанна») или замок Кальтенборн («Лесной царь»), то вы больше никогда их не увидите.

В отличие от художественного перевода Жуковского:

«Родимый, лесной царь нас хочет догнать;
Уж вот он: мне душно, мне тяжело дышать» [4]

Именно в оригинале содержится мотив не только преследования, но и самого похищения: «Отец, отец, вот он меня схватил! Лесной Царь мне сделал больно!» Ребенок погибает не в бреду от жара или страха, но по воле таинственного существа, властителя «бескрайнего тревожного леса». Таким предстает лес в повести «Жиль и Жанна»: растительная стихия, где нет места человеку. Лес в фольклоре северной и западной Европы традиционно выступает как место тайн, опасностей и, вместе с тем, испытаний и посвящений.

Движение романа целиком подчинено внутреннему развитию идеи «фории», ее оборачиванию то одной, то другой стороной не только в плане «похищения» (образ лесного царя) и «спасения» (образ святого Христофора), но и в различных аспектах форического принципа как такового. Далее мы рассмотрим примеры разрушения фории посредством злонесущей инверсии. Так Тиффож говорит о детях и оружии:

Теперь, напротив, сами эти игрушки несут ребенка, поглощенного чревом танка, запертого в турели самолета или во вращающейся башенке зенитной батареи [7].

Вот еще один пример антифорического акта:

И тогда Рауфайзен прошел не между телами, а прямо по ним [по ученикам академии] [7].

Уровень «Суперфории», о котором с восторгом говорит Тиффож, снова отсылает нас к образам баллады Гёте: «Где отец скачет через ланды на коне, укрывая под плащом сына, которого Лесной царь стремится соблазнить и выманить из рук отца, а под конец похищает насильно; вот она — истинная хартия фории, возведенной в третью, высшую степень могущества. Это латинский миф о Христофоре Альбукеркском, доведенный силою гиперборейской магии до высшего накала, до пароксизма» [7].

На основании проведенного исследования можем сделать следующие выводы. Роман имеет сложную идеологическую композицию, в нем переплетается ряд культурных пластов, страсти и ужас смешаны со сладострастием и архетипами коллективного бессознательного. В то же время проблематика произведения выходит далеко за пределы интертекстуальных игр и мультикультурных изысков. Турнье рассматривает фашизм не только традиционно как разрушительную силу. Используя «мифологический» ракурс, писатель исследует феномен и магическую природу идеологии фашизма, эстетизацию политического и театрализацию как способ манипуляции общественным сознанием.

Одним из важнейших принципов в структуре романа и его идейном наполнении является схема бинарных оппозиций, в рамках которой можно наблюдать симметрию и асимметрию, прямой порядок и инверсию. Анализ мифологемы лесного царя, метафорического и мифологического образа людоеда, феномена двойничества производится именно по принципу противопоставлений.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс; Универс, 1994.
- [2] *Барт Ролан.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 192 с.
- [3] *Бёме Якоб.* Аврора, или Утренняя заря в восхождении. URL: <http://lib.ru/INOOLD/BEME/aurora.txt>
- [4] *Гёте Иоганн.* Лесной царь. URL: <http://lib.ru/POEZIQ/GETE/tsar.txt>
- [5] *Тогоева О.И.* «Истинная правда»: языки средневекового правосудия. М.: Наука, 2006.
- [6] *Турнье Мишель.* Жиль и Жанна. URL: http://royallib.com/book/turne_mishel/gil_i_ganna.html
- [7] *Турнье Мишель.* Лесной царь. URL: http://royallib.com/book/turne_mishel.html
- [8] *Турнье Мишель.* Метеоры. СПб.: Амфора; ТИД Амфора, 2006. 526 с.
- [9] Французская литература. 1945—1990. М.: Наследие, 1995. 928 с.
- [10] *Цветаева М.И.* Два «Лесных царя». URL: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/dva-lesnyh-carya.htm>
- [11] *Эвола Ю.* Метафизика пола. М.: Беловодье, 1996. 448 с.
- [12] *Элиаде М.* Мефистофель и андрогин, или мистерия целостности. URL: <http://profilib.com/chtenie/115789/mircha-eliade-mefistofel-i-androgin-21.php>
- [13] *Petit Susan.* Michel Tournier's Metaphysical Fictions. John Benjamins Publishing, 1991: [электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books?id=Y3F3XZ1sixcC&hl=ru>
- [14] *Tournier Michel.* De l'Académie Goncourt. Le Roi des Aulnes. Gallimard, 1970.

MYTHICAL RESTRUCTURING IN MICHEL TOURNIER'S NOVEL «THE ERL-KING»

E.A. Vasilenko

Peoples' Friendship University of Russia
Miklukho-Maklaya str., 10/2, Moscow, Russia, 117198

The article is devoted to the mythical restructuring in Michel Tournier's novel "The Erl-King". The movement of the plot is based on the internal development of the idea of "Phoria" — the act of "bearing". The essay investigates various aspects of the "phoria", transformation and inversion of the traditional myth as the main poetic principles in Tournier's fiction. Considerable attention is paid to photography appearing both as the way of mythologizing of an object and as the consuming of the model. The article presents an analysis of the relation between denotation and connotation in the main symbols and signs in the novel. Basic motives of the writer are represented by auto-intertextual discourse.

Key words: The Erl-King, ogre, mythical restructuring, intertextuality, Phoria, binary oppositions, photography, inversion, gemini (twins), androgyny, sign, aestheticization of political, theatricality

REFERENCES

- [1] Barthes R. Izbrannyye raboty: Semiotika. Pojetika [Selected Works: Semiotics. Poetics]. M.: Progress; Univers, 1994.
- [2] Barthes Roland. Camera lucida. Kommentarij k fotografii [Camera Lucida: Reflections on Photography]. Moskva: Ad Marginem Press, 2013. 192 p.
- [3] Bohme Jakob. Avropa, ili Utrennjaja zarja v voshozhdenii [Aurora: Die Morgenröte im Aufgang]. Available at: <http://lib.ru/INOOLD/BEME/aurora.txt>
- [4] Goethe Johann. Lesnoj tsar [Erlkönig]. Available at: <http://lib.ru/POEZIQ/GETE/tsar.txt>
- [5] Togoeva O.I. "Istinnaja pravda": jazyki srednevekovogo pravosudija ["Strict truth": the languages of medieval justice]. M.: Nauka, 2006.
- [6] Tournier Michel. Zhil i Zhanna [Gilles and Jeanne]. Available at: http://royallib.com/book/turne_mishel/gil_i_ganna.html
- [7] Tournier Michel. Lesnoj tsar [The Erl-King]. Available at: http://royallib.com/book/turne_mishel.html
- [8] Tournier Michel. Meteory [Gemini]. SPb.: Amfora; TID Amfora, 2006. 526 p.
- [9] Francuzskaja literatura. 1945—1990 [French Literature. 1945—1990]. M.: Nasledie, 1995. 928 p.
- [10] Tsvetaeva M.I. Dva "Lesnyh tsarja" [Two "Erl-Kings"]. Available at: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/dva-lesnyh-tsarya.htm>
- [11] Evola Julius. Metafizika pola [The Metaphysics of Sex]. M.: Belovodje, 1996. 448 p.
- [12] Eliade M. Mefistofel i androgin, ili misterija celostnosti [Mephistopheles and Androgyne, or the Mystery of Integrity]. Available at: <http://profilib.com/chtenie/115789/mircha-eliade-mefistofel-i-androgin-21.php>
- [13] Petit Susan. Michel Tournier's Metaphysical Fictions. John Benjamins Publishing, 1991. Available at: <https://books.google.ru/books?id=Y3F3XZ1sixcC&hl=ru>
- [14] Tournier Michel. De l'Académie Goncourt. Le Roi des Aulnes. Gallimard, 1970.