



Попова Г. В. Организация художественного мира фантастического произведения : категориальные понятия (на материале дилогии О. Громыко «Год Крысы») / Г. В. Попова // Научный диалог. — 2021. — № 9. — С. 200—216. — DOI: 10.24224/2227-1295-2021-9-200-216.

Popova, G. V. (2021). Organization of Artistic World of Fantastic Work: Categorical Concepts (dilogy of O. Gromyko “Year of Rat”). *Nauchnyi dialog*, 9: 200-216. DOI: 10.24224/2227-1295-2021-9-200-216. (In Russ.).



Журнал включен в Перечень ВАК

DOI: 10.24224/2227-1295-2021-9-200-216

**Организация
художественного мира
фантастического
произведения:
категориальные понятия
(на материале дилогии
О. Громыко «Год Крысы»)**

Попова Галина Владимировна
orcid.org/0000-0002-5859-7968
кандидат педагогических наук, доцент
кафедра теоретической
и прикладной лингвистики
fantgaw80@mail.ru

Юго-Западный
государственный университет
(Курск, Россия)

**Organization of Artistic
World of Fantastic Work:
Categorical Concepts
(dilogy of O. Gromyko
“Year of Rat”)**

Galina V. Popova
orcid.org/0000-0002-5859-7968
PhD in Pedagogy, Associate Professor
Department of Theoretical
and Applied Linguistics
fantgaw80@mail.ru

Southwest State University
(Kursk, Russia)

© Попова Г. В., 2021



ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

Аннотация:

Рассматриваются особенности организации художественного мира фантастического произведения. Материалом послужили произведения О. Громько, написанные в жанре фэнтези. Анализируются основные параметры организации художественного мира: художественное пространство, художественное время и картина мира героев, понимаемая как система их ценностных установок и правил. Актуальность исследования обусловлена не только широкой популярностью произведений фантастики, но и возможностью на данном материале проанализировать языковые средства создания «вторичного мира». Научная новизна данной работы видится в том, что исследуются языковые номинативные средства формирования основных категорий художественного мира: пространства, времени и картины мира. Показано, что понимание фантастического произведения как особого «инобытия действительности» связано в литературоведческой науке с проблемой художественной условности. Уделяется внимание описанию основных научных подходов к пониманию первичной и вторичной художественной условности. Отмечается, что представление о создании особого художественного мира в фантастике соотносится со вторичной условностью и вымыслом, которые трактуется как сущностные признаки любого художественного произведения. Автор приходит к выводу, что исключительная правдоподобность рассматриваемой вселенной обусловлена концептуальностью, ассоциативностью и двойственностью созданного повествования.

Ключевые слова:

художественная условность; фэнтези; вымысел; художественный мир; художественное пространство; художественное время; картина мира.

ORIGINAL ARTICLES

Abstract:

The features of the organization of the artistic world of a fantastic work are considered. The material was the works of O. Gromyko, written in the genre of fantasy. The main parameters of the organization of the artistic world are analyzed: artistic space, artistic time and the picture of the heroes' world, understood as a system of their value attitudes and rules. The relevance of the study is due not only to the wide popularity of works of science fiction, but also to the ability to analyze the linguistic means of creating a "secondary world" using this material. The scientific novelty of this work is seen in the fact that linguistic nominative means of forming the main categories of the artistic world: space, time and the picture of the world are investigated. It is shown that the understanding of a fantastic work as a special "otherness of reality" is associated in literary science with the problem of artistic convention. Attention is paid to the description of the main scientific approaches to understanding the primary and secondary artistic conventions. It is noted that the idea of creating a special artistic world in fiction correlates with secondary conventions and fiction, which are interpreted as essential features of any work of art. The author concludes that the exceptional plausibility of the universe under consideration is due to the conceptuality, associativity and duality of the created narrative.

Key words:

artistic convention; fantasy; fiction; artistic world; artistic space; artistic time; picture of the world.



Организация художественного мира фантастического произведения: категориальные понятия (на материале дилогии О. Громько «Год Крысы»)

© Попова Г. В., 2021

1. Художественная условность и фантастика

Вопрос о специфике организации художественного мира обсуждается в науке о литературе достаточно давно. Особенности действительности, создаваемой в пределах художественного произведения, рассматриваются в контексте проблемы художественной условности с 50—60 годов XX века. В теоретических исследованиях (Ю. Манн [Манн, 1966], А. А. Михайлова [Михайлова, 1970], М. С. Каган [Каган, 1972], В. Дмитриев [Дмитриев, 1974]) рассматриваются как вопросы особой природы искусства вообще, «исторических истоков художественного освоения мира», связанных с процессом «вычленения искусства в особую и самостоятельную сферу человеческой деятельности» [Каган, 1972, с. 183, 203], так и проблемы своеобразия художественного отражения как процесса, которое заключается «в живом, нерасторжимом единстве непосредственного чувственного восприятия действительности и ее обобщения» [Михайлова, 1970, с. 63].

Условность — одно из важнейших понятий, характеризующих специфику художественной действительности, — по словам В. Дмитриева, касается «тех способов художественного воссоздания действительности, которые основаны на видимом отступлении от внешнего правдоподобия» [Дмитриев, 1974, с. 19]. Как правило, понятие художественной условности в широком смысле (первичная условность) трактуется как «изначальное свойство искусства, проявляющееся в определенном отличии, несовпадении художественной картины мира, отдельных образов с объективной реальностью» [Новая философская ..., 2001, с. 147]. Согласно такому подходу, любое произведение художественного творчества, созданное посредством языка и основанное на принципе жизнеподобия, является априорно условным, следовательно, представляющим «другую» реальность. Условность вторичная характеризуется в литературоведческой традиции «демонстративным и сознательным нарушением художественного правдоподобия», когда «нарушение пропорций, комбинирование и акцентирование компонентов художественного мира» порождают откровенный авторский вымысел, авторскую игру с реальностью [Литературный энциклопедический ..., 1987, с. 458].



Фантастическое в литературе соотносится, как правило, с «высокой степенью» вторичной условности (по типологии Е. Ковтун), обозначая явный, хорошо вычленимый из ткани повествования вымысел [Ковтун, 1999, с. 23—24]. Вымысел рассматривается в науке о литературе как «средство создания художественных образов», присущее только искусству, это «форма отражения жизни, ее познания и обобщения» [Словарь литературоведческих ..., 1974, с. 56]. Определяя сущность вымысла, его значения для литературного творчества, исследователи практически единодушно отмечают связь «вымысел — действительность», которая выстраивается в процессе «деятельности воображения писателя», выступая как «формообразующая сила», приводя «к созданию сюжетов и образов, не имеющих прямых соответствий в предшествующем искусстве и реальности» [Литературный энциклопедический ..., 1987, с. 71]. Однако вымысел предстает не как откровенное безудержное фантазирование, он всегда ограничен возможностями и особенностями реальной действительности, базируясь на мощном психологическом основании — законах и приемах работы воображения [Левидов, 1983, с. 209—227]. В произведении реалистическом наличие вымысла, создающего сущностную, «природную» условность текста, практически неощутимо. Здесь вымысел логично и ровно вплетается в ткань повествования, перестраивая жизнь прототипа в бытие персонажа, соотнося основные посылки художественной действительности с законами реальности.

В фантастике авторский вымысел нарушает главенствующий принцип жизнеподобия, формируя образы, как правило, резко контрастирующие с реальностью. Вопрос о том, что именно следует считать фантастическим, какой образ или идея будут восприниматься таковыми, связан прежде всего историческими представлениями о том, что возможно в реальности, а чего не может быть. Т. Чернышева выделяет три группы «фантастических образов, идей и ситуаций, порожденных разными эпохами и различными системами представлений о мире» [Чернышева, 1985, с. 45]. В первую входят образы, связанные со сказками и языческими верованиями, во вторую — суеверия, рожденные в эпоху Средневековья, наконец, в третью — образы, возникшие на научной материалистической основе в XIX—XX веках [Чернышева, 1985, с. 45—46].

Подобные образные комплексы вплетаются в создаваемое «инобытие действительности» [Левидов, 1983, с. 16], где основополагающими категориями, формирующими границы «нового дивного мира», предстают *художественное время* и *пространство*, а также систематико-ценностные постулаты, формирующие *картину мира*.

В произведении реалистическом подобные характеристики подразумеваются, принимаются априорно, поскольку новая художественная дей-



ствительность строится согласно логике и законам привычного читателю окружающего пространства. В фантастическом художественном произведении такие категориальные характеристики определяются спецификой **вымысла**, особенностями **логической посылки**, которые очерчивают границы и представляют основные постулаты созданного писателем мира.

Именно в фантастике автор становится своеобразным демиургом, творцом мироздания, где все устроено по его законам и правилам. Как сильно и в чем именно эти законы отличаются от существующей реальности, свидетельствует принадлежность текста к научной фантастике или фэнтези (выделяем две разновидности фантастики весьма условно, ориентируясь на классификации Е. Н. Ковтун, Т. А. Чернышевой [Ковтун, 1999; Чернышева, 1985]).

2. Специфика логической посылки в научной (рациональной) фантастике и фэнтези

В научной (или рациональной) фантастике структура повествования объединяется единой фантастической посылкой, одним фантастическим допущением (что будет, если?). Как отмечает Т. Чернышева, современное произведение подобного рода «изображает не то, что произошло, а то, что могло бы произойти, если бы существовал такой-то закон природы или если бы было сделано такое-то открытие или изобретение» [Чернышева, 1985, с. 71].

Этому типу повествования свойственна, по свидетельству Г. Уэллса, «самая строгая верность фантастической посылке», поскольку выход за ее границы «придает целому оттенок глупого сочинительства» [Уэллс, 1964, с. 351].

В произведении фэнтезийном (fantasy), игровой фантастике повествование строится на многих посылках, имеющих иррациональный характер. Фантастическое допущение в данном случае не имеет логической мотивации в тексте, «фэнтези преподносит мир как артефакт, вечно длящуюся реальность» [Ковтун, 1999, с. 102], когда действительность преобразается мгновенно и всеобъемлюще: может утверждаться существование магии, чудесных мифологических существ, богов и т. д. Однако такое многообразие вполне может быть осмыслено в качестве единой посылки, объединенной главенствующей мыслью: «Мир не таков, каким кажется».

Фэнтези (игровая фантастика) связана, как видится исследователям, с культурой карнавала, который перестраивает мир по определенным правилам. По свидетельству М. Бахтина, карнавальное бытие, иллюзорное, сконструированное по принципу «обратности», переворачивало мир наизнанку [Бахтин, 1986]. Участвуя в карнавальном действе, человек, тем не менее, хорошо осознавал временность такого переустройства, затаенного ради познания и осознания окружающей действительности. В произведе-



нии с таким типом повествования с миром затевается веселая игра, призванная «память его в руках, почувствовать его послушную податливость» [Чернышева, 1985, с. 62]. Кроме того, в фэнтези сильна «волшебно-сказочная» традиция [Неелов, 1986, с. 8], относящая действие к некому отвлеченному «тридевятому царству», к мифологическому времени, когда мир был пластичен и податлив, когда все могло превратиться во все.

В условном мире фэнтези черты и категории действительности преобразовываются, переосмысливаются в игровой манере, становясь приметами новой действительности. Вообще понятие «мир» чаще всего соотносится именно с фантастикой: «Вселенная Гарри Поттера», «Миры Ника Перумова», «Миры У. Ле Гуин». Дж. Р. Р. Толкиен в статье «О волшебных сказках» отмечал, что «каждый писатель, создающий вторичный мир, фантазию, каждый творец вторичной реальности в какой-то степени мечтает быть истинным творцом или надеется, что приближается к реальности» [Толкин, 2008, с. 210].

В дилогии Ольги Громыко (белорусской писательницы) «Год Крысы» (произведение включает романы «Год Крысы. Видунья» и «Год Крысы. Путница») создается особый художественный мир, основные черты которого имеют приметы славянского раннего Средневековья. Логическая *посылка* дилогии, как и принято в фэнтези, не имеет прямой мотивации в сюжете, сразу погружая читателя в реальность, которая представляет описываемое как подлинный облик бытия. Так, первый роман начинается с эпизода, когда жители *вески* составляют список вопросов для *путника*, готовясь заплатить *сребрами*: *В конце весны дела вески стали до того плохи, что жители посовещались, скинулись и наняли путника. Двадцать сребров. На двадцать развилок. Вопросы составили заранее, споря так, что общинная изба дрожала* [Громыко, 2020а, с. 5]. В приведенном отрывке упомянуты несколько ключевых понятий выстроенной модели мира, однако авторские комментарии относятся только к одному (*сребр* — серебряная монета), остальное читатель должен уяснить сам, следя, как постепенно, последовательно, сообразно с осведомленностью героини создается полотно повествования.

Необходимо отметить, что в фантастике для создания целостной картины бытия чрезвычайно важными оказываются именно средства создания художественного мира. Те слова, которые автор выбирает (а иногда и создает) для обозначения краеугольных характеристик моделируемой действительности, несут важнейшую смысловую нагрузку, формируя параметры времени, пространства, преподнося компоненты ценностной картины мира. Смысловое наполнение и языковое оформление этих категорий определяет своеобразные границы модели мира, его базовые характеристики. Остановимся на некоторых из них.



3. Художественное пространство

Художественное время и пространство, являющиеся сущностными характеристиками «условного» мира, обеспечивают «целостное восприятие художественной действительности и организуют композицию произведения» [Литературная энциклопедия ..., 2001, с. 1174], воплощаются в понятии хронотопа (термин М. Бахтина), который обозначается как существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе (времяпространство). Такое сложное единство, разворачиваясь последовательно в тексте, «своим содержанием воспроизводит пространственно-временную картину мира, притом в ее символично-идеологическом, ценностном аспекте» [Там же].

В романах О. Громько, написанных в лучших традициях фэнтезийной литературы, воплощается модель мира во всей его полноте, в единстве повседневного, иногда нарочито бытового, и чудесного. Важно, что чудесное (необычайное) считается таковым не только в мире читателей, но и в изображаемом мире. Практически все «чуждестности» данного фантастического инобытия созданы именно языковыми средствами, которые позволяют увидеть глубину и правдоподобие новой реальности. Представленный автором мир узнаваем, интертекстуален, его основания подразумеваются, угадываются, но существование основных категорий не объясняется автором, а проявляется опосредованно через характеры и поступки героев, обусловленные выбором.

Пространство романов организовано и ограничено двумя странами, находящимися в состоянии хрупкого перемирия почти два десятка лет. Ринтар и Саврия разделены только рекой Рыбкой, но связаны общей историей (когда-то были одной страной) и множеством «похожестей». Такая конкретная территориальность вполне соответствует классическим канонам фэнтези (вспомним Средиземье Дж. Р. Р. Толкина, острова У. Ле Гуин и т. д.), есть и карта местности.

Во главе двух сопредельных, извечно противостоящих друг другу государств стоят *тсары*, власть которых практически не ограничена. Такое лингвистическое «расчленение» (аффрикат Ц *царь-тсарь*) служит источником нескольких производных: *тсарство*, *тсарский*, *тсаревич*, *тсаревна*, *тсец* (тсарский воин) — и создает некий оборотнический эффект, подменную реальность, законы бытия в некоторых аспектах кардинально отличаются от привычных читателю.

Художественная пространственно-временная реальность наполняется «перевертышами», показывающими изнанку привычных понятий и явлений. Так, главным скаковым и рабочим животным этого мира является корова, на которой ездят, которую доят, которую берегут, мечтают получить,



чтобы обзавестись добротным хозяйством: *У коновязи ... стояла изрядно озадаченная Рыжуха, лучшая телка из скакового стада, затянута в новое седло, хрустящее при каждом движении* [Громыко, 2020а, с. 109]; ... *Послышался звон бубенцов, и из-за поворота вылетел резной возок о три коровы — черная, рыжая и белая* [Там же, с. 111]. В соответствии с логикой выстроенной реальности появляется *коровнюк* (человек, ухаживающий за коровами), а также переосмысливается высказывание *как корове седло*, обозначающее теперь, что обновка удивительно к лицу человеку:

— *А она мне и правда идет?*

— *Как корове седло, — искренне заверил Жар* [Там же, с. 275].

Появляется также и *корова отпущения*, причем во вполне привычном значении.

Смысловой трансформации, деактуализации узуального фразеологического значения [Беспалова, 2021, с. 39], подвергается также выражение *ворон считать*, становясь буквальным: *Открыли почти сразу, но, увидев на пороге бедного хозяйского родича, батрак согнал с лица приветливую улыбку и потерял к гостям всякий интерес. Только буркнул:*

— *Хозяин на заднем дворе, ворон считает* [Громыко, 2020а, с. 30].

Оказывается, что на ворон нужно охотиться, потому что *«недавние летевшие из гнезда птенцы еще не успели набраться ума и растряссти детский жирок»*, битые тушки складывать в короба, а готовить *«с горохом и укропчиком»* [Там же, с. 31].

Переосмысливаются с большой долей остроумия, приобретая порой противоположное значение, даже традиции, обычаи и праздники Ринтара и Саврии. Так, весной (!) ринтарские мужчины отмечают *«великий праздник — День Бабы»*. История его такова: однажды Богиня Хольга, разозлившись на ленивого мужа Сашия, заявила, что ничего по дому делать не будет. Сашию пришлось и солнце направлять по небу, и дороги прясть, и души по земле рассеять: *С той поры и повелось: один день в году ринтарские женщины сидели сложа руки, дабы напомнить мужьям, на ком дом держится. А дабы оный за это время не рухнул, все бабские дела следовало переделать загодя да вдобавок напечь праздничных пирогов и навертеть голубцов* [Там же, с. 139].

В сопредельном государстве немного другие обычаи. Например, саврянские мужчины не могут помогать женщинам носить тяжести, это считается унизительным, почти позорным: *Я тебе не вьючная корова, — надменно заявил он, с омерзением косясь на корзину, из которой торчали луковые перья, колбасный хвостик и прочие низменные продукты. — У нас в Саврии женщина постыдилась бы даже намекнуть мужчине о подобном!* [Громыко, 2020б, с. 209].



В Ринтаре обеспеченный человек может взять двух жен: *жену* (правую) и *женку* (левую). Первая является законной хозяйкой, вторая — управляет хозяйством и, по сути, мало чем отличается от служанки. Такие «обманки» в созданной реальности позволяют автору вести с читателем интеллектуальную игру, в саркастично-ироничной манере переиначивая факты истинного бытия, раскрывая не просто их противоречивость, а иногда и абсурдность.

Четкие пространственные координаты в произведении логически выстроены: страна — город — *веска* (маленькое селение) — хутор. Жители — *весчане*, *весчанин* и *весчанка*, соответственно. Деньги — стилизованные старославянские неполногласные наименования — *сребр*, *злат*, а также *медька*. Расстояния в Ринтаре и Саврии измеряют *вешками* (ср. века): *покуда один человек другого видит — одна* [Громыко, 2020а, с. 151]. Такие наименования создают смысловые и ассоциативные связи с реальностью, причем связи очень глубокие и устойчивые, обусловленные языковым созвучием и близостью со знакомыми и значимыми лексемами, порождая «эффект правдоподобия».

Далее детали описываемого мира уточняются автором, обрстая новыми узнаваемыми, глубинно славянскими подробностями. Так, место, где можно поесть и выпить вина, называется *кормильней*, а его хозяин — *кормильцем*; главный человек в *веске* — *голова*. Некоторые номинации, используемые в романах, обозначают характеристики предметного реального мира, утверждая фундаментальную языковую достоверность новой действительности: *охлупень* (деталь крыши на традиционных деревянных русских избах), *жалъник* (кладбище), *шесток* (площадка перед устьем печи), *торба*, *глашатай*, *батрак* — *батрачить*, *байка* — *баячица* (от *баять* — рассказывать истории), *приданое*, *стража*, *купец*, *изба* и т. д.

Отметим, что степень прописанности бытовой стороны жизни ринтарцев и саврян очень высока, изложение наполнено хорошо узнаваемыми деталями, что дает романному пространству своеобразную «энергетическую» подпитку от реальности, делая его очень ярким, выпуклым и живым.

4. Художественное время

Временные параметры дилогии базируются на содержательном переосмыслении понятия, обозначаемого словом *сейчас*, которого в этом мире просто не существует, зато есть *щас*. Время измеряется *лучинами* (около 15 секунд) и *щепками* (около 15 минут), неделями, месяцами и годами. Интересно, что годы в рассматриваемой вселенной получают имена собственные в зависимости от степени благополучия: Год Коровы — все в достатке, год Овцы — тихий и спокойный, год Собаки — жить можно, далее



годы Жабы, Рыбы, Вороны. И самый плохой — год Крысы. Яркая прецедентность этих замен и названий очевидна, что формирует чрезвычайно устойчивую иллюзию достоверности, утверждающую на уровне языка подлинность создаваемой вселенной.

На первый взгляд, время в романах О. Громыко линейно, оно движется последовательно, умножая годы жизни персонажей. Однако черты мифологического времени, когда все события мыслятся как происходящие одновременно, присутствуют в процессе *выбора дороги*, категориального понятия данного мира.

Мир сузился до полосы шириной в два шага: на одном конце девочка, на другом — приближающийся зверь.

Рыска смотрела.

Полоса — или рычаг огромного ворота, скачками отсчитывающего зубцы шестерни.

Р-р-раз ...

... лиса впирается в ногу, мертво смыкает челюсти ...

Два ...

... лиса подрыгивает, лицо обдает гнилым дыханием, слюна брызгает на кожу, в глаза ...

Три ...

... лиса уворачивается от пинка и снова нападает ...

Четыре ...

... лиса нападает, как будто не почувствовав его ...

Пять ...

... лиса ...

Рыска сжала пальцы, стиснула зубы. Уперлась ногами, словно пытаясь удержать, остановить что-то непосильное [Громыко, 2020а, с. 63].

Такое представление о множественности выбора соотносится с древним мифологическим, божественным «безвременьем», так как для доисторического мышления характерно «представление об одновременности всех событий в мире, то есть восприятие временной среды как покоящейся длительности» [Светлов, 1989, с. 6].

5. Картина мира как система представлений и установок

Некая ценностно-мировоззренческая система ощутима в любом произведении фэнтези, это особая «законодательная база», формирующая картину мира описываемой модели действительности. Чудесность этого мира строго детерминирована, обусловлена как особенностями авторского взгляда на происходящее, так и некими сущностными параметрами, которые необходимо представить и объяснить. Кроме того, важны и так на-



зываемые идеологические координаты, которые устанавливают градацию категорий «добро» — «зло» в ценностной концепции созданного бытия.

В рассматриваемых романах концептуальные ценностные категории воплощаются в религиозной системе, состоящей из двух богов (двоебожие): *Пресветлой Хольги и Злокозненного Сашия*. Они муж и жена, олицетворяющие мужское и женское начала как в природе, так и в человеческой сути. Внутри романного пространства Хольга являет собой положительное начало, дарующее удачу во всяких добрых начинаниях, она примерная жена, хозяйка и одна из творцов всего сущего: *Взяла Богиня Хольга горсть земли и сотворила из нее зверей, опустила ладонь в воду — и сотворила рыб, дунула на воздух — и сотворила птиц ... Поглядел на это Саший, хмыкнул, зачерпнул клоч тумана и сотворил крысу. (Боготись, глава 7)* [Громько, 2020а, с. 5]. Ее величания — *Пресветлая, Благодатная, Лучезарная* — подчеркивают исключительно чистый и светлый образ Богини.

Саший же не зря получил свое величание: он своеобразный антипод своей жены, пьяница и гуляка, покровитель всякого лихого люда, любителей ловить удачу. Практически все отрицательные или считающиеся таковыми качества характера, поступки и свойства человека так и или иначе связываются с именем второго божества: *катись ты к Сашию, чтоб тебе Саший дорогу попутал, пожатый Сашием за руку (вороватый)* и т. д.

В целом религиозный культ имеет некоторые черты христианской традиции, но общие постулаты перерабатываются автором в критически ироническом ключе. Как и положено, у Хольги есть свой дом — *молельня*, служитель — *молец, коптилочки*, которые возжигают перед статуей богини. Сашию тоже поклоняются, но перед не совсем благородными делами, которые Хольга бы точно не одобрила. Отношения Хольги и Сашия не складываются: богиня изгоняет мужа из небесного чертога за измену. Кроме того, имена божественных супругов — откровенная насмешка, поскольку представляют собой варианты имен самого автора и ее мужа. Учитывая, что в фантастике писатель по умолчанию является творцом особого мира, то здесь создается не совсем обычная ситуация, когда автор «возглавляет» сформированную модель действительности, возвещая о своих «божественных» правах демиурга.

Религиозно-идеологическая концепция, реализуемая в романах, также имеет специфические черты. Ведущей ее категорией является понятие *дороги*, представляемой в качестве глобальной метафоры, охватывающей весь созданный мир, составляющей его метафизическую основу и реализующейся в нескольких смысловых репрезентациях. Самое крупное осмысление — *паутина дорог* или *нить дороги*, которую плетет Хольга, — ассоциативно связывается с античными Мойрами, прядущими нити человеческой жизни.



Дорога как путь целого мира и как путь жизни одного человека, всегда связана с **выбором** и **жертвой**, как и положено в фэнтези: *Такая наша жизнь земная, постоянно чем-то жертвовать приходится, чтоб дальше по дороге идти* [Там же, с. 121].

Бездорожье как отсутствие приемлемого выбора составляет концептуальную пару понятию дороги и становится страшной угрозой, практически проклятием для любого человека: *Так нельзя! Верните его немедленно! — надрывно потребовала Рыска и впервые в жизни с угрозой заявила: Не то напущу бездорожье на весь твой хутор, будешь знать!* [Там же, с. 120]. Хольга, прядущая *нить дороги*, и Саший, придумавший *выбор* на ней, не столько творят свою божественную волю, сколько распределяют *удачу*, дают возможность *изменить судьбу*.

Менять дорогу своей жизни может любой человек, но вершить судьбы множества людей, расчетливо перебирая *вероятности* и *противоположности*, под силу только тому, кто обладает *Даром*. Дар позволяет угадывать наиболее вероятное и поворачивать удачу в чью-то пользу. Обладающие Даром могут быть *видунами* (*видуньями*) или *путниками*. В этих авторских номинациях представлено осмысление способа изменения дороги (глобальная метафора распадается на компоненты): *видун* — тот, кто *видит*, а *путник* — тот, кто *ходит*. Причем ходить по дорогам судьбы (менять их) нужно, освещая себе путь *свечой*. *Свеча* как еще одна составляющая дорожной метафоры преподносится автором в образе крысы, омерзительного существа, в теле которого объединяются человек, обладающий даром, и животное. Именно при условии слияния ипостасей путника, видуна, крысы в одном существе дары умножаются, делая управление удачей более успешной затеей: *Два путника — полпутника ... Охотиться на удачу можно только в одиночку, иначе она улетит без оглядки как вспугнутая птица. В присутствии других путников наш дар резко уменьшается* [Там же, с. 232].

Образ *путника* как человека, способного управлять удачей, *ходить по дорогам судьбы*, играет одну из ведущих ролей в повествовании, поскольку именно он *выбирает* дорогу из тех, что уже созданы Хольгой. Этот выбор — всегда ответственность, всегда размышления о *жертве*, которую нужно принести, чтобы добиться желаемого. Важно, что «нормальный» путник, обученный в *Пристани* (ведь нужно же пристанище, аналог дома для тех, кто ходит), обязательно имеет свечу. Причем в тело крысы заключаются такие же обладатели дара, которым не повезло с выбором. Риторика, объясняющая необходимость превращать друзей в крыс, раздираемых болью и медленно сходящих с ума, сводится к понятию о *добровольной жертве*, которая позволит спасти жизни других людей.



— *Это неправильно, нечестно! Каждый имеет право на жизнь!*

— *И на выбор, дитя. Мы с первого дня готовим учеников к мысли, что взять «свечу» и стать ею — равная честь. Это как на войне: слабые погибнут, сильные пройдут по их трупам и победят. Мы скорбим о потерях, но они неизбежны [Громыко, 2020б, с. 69—70].*

Вопрос о природе путничьего дара чрезвычайно сложен и не решается однозначно.

— *Ты ж тоже ничего не создаешь, только делишь в пользу тех, кто больше заплатит. Вон один такой перевел тучи на нашу веску, а соседняя сгорела*

— *У нашего дара полно иных применений. Можно стать умелым воином. Можно — успешным торгашом. Можно — проницательным советником. Можно — удачливым скотоводом. ...*

— *Иди уж сразу в великие тсари!*

— *Надорвусь ... Слишком много судеб на кону, такое только Хольге ворочать [Громыко, 2020а, с. 327].*

Именно *выбор* ведет главных героев по дорогам судьбы, заставляя задумываться о его правомерности, принуждая персонажей меняться под влиянием испытаний. Дорога как путешествие, как выполнение важной миссии (квеста, согласно традициям фэнтези) составляет каркас сюжета и соединяет главных героев дилогии, причем сталкиваются персонажи весьма колоритные. Рыска, весковая порядочная девушка, сирота при живой матери, дитя войны, молодая «видунья», плохо осознающая свой дар, но решившаяся изменить собственную судьбу. Ее друг детства Жар — вор, убегающий от возмездия. Альк — знатный саврянин, человек и крыса, видун, стремящийся стать путником и не смирившийся с выбором.

Образы героев, построенные на соединении противоположностей, следуют традиции формирования «перевертышей», связанных с композиционным и смысловым положением крысы как одного из важнейших мотивов повествования. Это отвратительное существо занимает особое положение в созданном мире, воплощая, с одной стороны, все самое гадкое и подлое, что в нем есть. Например, ругательства и оскорбления сконструированы с отсылками (во внутренней форме слов и буквальном значении выражений) именно к этому образу: *крысеныйш, крысиный сын, крыса безродная, Рыска-крыска, саврянская крыса, ни крысиного хвоста, крысиная погода, крысиный урожай*. С другой стороны, крыса — существо, обладающее сакральной значимостью, поскольку она ближе всего к человеку по интеллекту, навыкам, умению жить в сообществе, поэтому именно ее выбирают для свечи. Кроме того, в дилогии крыса воплощает звериное, дикое начало



в человеке, заставляющее его терять разум. Так, Алык, которого соединяют с животным во время обряда, борется, выцарапывая свою человеческую суть у крысиного тела: — *Крыса не понимает, что убивает ... Она просто дерется. Защищается. Утверждает главенство. Ей будет достаточно побега, а не смерти врага ...* [Громыко, 2020б, с. 223].

Рыска боится крыс с детства, но именно ей приходится соседствовать с Альком-крысом. Жар, освоивший «ночное» воровское ремесло, сам уподобляется усатой твари, которая с упоением тащит чужое, не считаясь ни с чем.

Путешествие по Ринтару и Саврии для Рыски, Алька и Жара перерастает в личный путь исканий и преодоления, когда от каждодневного выбора зависит судьба не только одного конкретного человека, но и, как показывает финал, и судьба государств.

Важно отметить, что ценностные категории и установки, составляющие концептуальную парадигму данного мира, не раскрываются автором в виде системно выстроенного объяснения, а словно разлиты и растворены в тексте, проявляясь в виде размышлений, высказываний, комментариев героев. Их умозаключения полифоничны, диалогичны, полярны, всегда неоднозначны. Однако все это в совокупности создает целостное метафизическое полотно, сотканное из разных взглядов и точек зрения. Такой подход придает художественному миру философскую глубину, а актуальность рассматриваемых вопросов, их связь с реальной действительностью говорят об исключительном жизнеподобии и масштабности повествования.

6. Заключение

Итак, целостное полотно художественной действительности, созданное в диалогии «Год Крысы», обладает специфическими характеристиками фэнтезийного произведения, выражающего сложность мироздания. «Чуждость» этого фантастического мира обусловлена логической посылкой, когда описываемая действительность оказывается принципиально иной, резко контрастирующей с реально существующей. В этой модели мира существование людей (видунов и путников), способных менять судьбу как отдельного человека, так и мира, признается важнейшим фактором, выражающим смысл бытия.

Художественный мир произведений организуется в четких пространственно-временных координатах, которые воплощаются в текстовом поле на уровне языковой номинации. Художественное пространство романов диалогии территориально ограничено, наполнено конкретными деталями, обладающими высокой прецедентностью и ассоциативностью, что создает в свою очередь стойкую «иллюзию достоверности» происходящего. Кон-



цепция художественного времени представляет собой сочетание мифологического «безвременья», когда все вероятности мыслятся как существующие одновременно, доступные только богам и путникам в период смены дороги, и времени линейного, привычного для большинства.

Картина мира как сложная система ценностно-мировоззренческих установок и правил имеет в данных произведениях, впрочем, как в фэнтезийной литературе в целом, особое значение, поскольку такой своеобразный философский комплекс является концептуальной основой романов, определяющей их идейное содержание. Глобальная текстовая метафора (дорога как путь с необходимым выбором) соединяет все темы и мотивы произведения в единое идейное полотно, утверждая глубокую метафизическую осмысленность и правдоподобие созданного мира.

Языковые средства создания художественного мира ярко прецедентны и двойственны, поскольку представляют собой «перевертыши», «обманки», созданные из деталей реального мира, переосмысленного для нового существования. Следование автора «оборотнической», игровой логике позволяет создать удивительно выпуклый, правдоподобный и живой в своей сложности художественный мир.

Источники

1. *Громыко О.* Год Крысы. Видунья : Фантастический роман. — Москва : АЛЬФА-КНИГА, 2020а. — 344 с. — ISBN 978-5-9922-0389-9.
2. *Громыко О.* Год Крысы. Путница : Фантастический роман. — Москва : АЛЬФА-КНИГА, 2020б. — 506 с. — ISBN 978-5-9922-0627-2.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества / М. Бахтин ; прим. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. — 2-е изд. — Москва : Искусство, 1986. — 444 с.
2. *Беспалова Е. А.* Фразеологизмы мифологического происхождения с компонентом — прецедентным именем: особенности строения и употребления (на примере газетных текстов) / Е. А. Беспалова // Вестник Томского государственного университета. Филология. — 2021. — № 69. — С. 29—46. — DOI: 10.17223/19986645/69/2.
3. *Дмитриев В. А.* Реализм и художественная условность / В. А. Дмитриев. — Москва : Советский писатель, 1974. — 279 с.
4. *Каган М. С.* Морфология искусства / М. С. Каган. — Ленинград : Искусство, 1972. — 440 с.
5. *Ковтун Е. Н.* Поэтика необычного : художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи, и мифа / Е. Н. Ковтун. — Москва : Издательство Московского университета, 1999. — 306 с. — ISBN 5-211-02571-7.
6. *Краткая литературная энциклопедия.* — Москва : «Советская энциклопедия», 1972. — Т. 7. — 1008 стб.
7. *Левидов А. М.* Автор — образ — читатель / А. М. Левидов. — Ленинград : Издательство ЛГУ, 1983. — 350 с.



8. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / под редакцией А. Н. Николюкина. — Москва : Интелвак, 2001. — 1600 стб. — ISBN 5-93264-026-X.
9. *Литературный энциклопедический словарь* / под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. — Москва : Советская Энциклопедия, 1987. — 752 с.
10. *Манн Ю.* О гротеске в литературе / Ю. Манн. — Москва : Советский писатель, 1966. — 290 с.
11. *Михайлова А. А.* О художественной условности (в искусстве и литературе) / А. А. Михайлова. — 2-е изд. — Москва : Мысль, 1970. — 300 с.
12. *Неелов Е. М.* Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. — Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1986. — 200 с.
13. *Новая философская энциклопедия* : В 4 т. / Институт философии РАН, Национальный общественно-научный фонд. — Москва : Мысль, 2001. — Т. IV. — 605 с. — ISBN 5-244-00961-3.
14. *Светлов Р. В.* Формирование концепции времени в древнегреческой философии : автореферат диссертации ... кандидата философских наук : 09.00.03 / Р. В. Светлов. — Ленинград, 1989. — 16 с.
15. *Словарь литературоведческих терминов* / редактор-составитель Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. — Москва : Просвещение, 1974. — 509 с.
16. *Толкин Дж. Р. Р.* О волшебных сказках / Чудовища и критики : перевод с английского / Дж. Р. Р. Толкин ; под редакцией К. Толкина. — Москва : АСТ : АСТ МОСКВА : ХРАНИТЕЛЬ, 2008. — 413 с. — ISBN 978-5-17-106417-4.
17. *Уэллс Г.* Собрание сочинений : в 15 т. — Москва : Правда, 1964. — Т. 14. — С. 351.
18. *Чернышева Т.* Природа фантастики / Т. Чернышева. — Иркутск : Издательство Иркутского университета, 1985. — 336 с.

MATERIAL RESOURCES

- Gromyko, O. (2020). *The Year of the Rat. The traveler. A fantastic novel*. Moscow: ALPHA-BOOK. 506 p. ISBN 978-5-9922-0627-2. (In Russ.).
- Gromyko, O. (2020). *The Year of the Rat. Vidunya: A fantastic novel*. Moscow: ALPHA-BOOK. 344 p. ISBN 978-5-9922-0389-9. (In Russ.).

REFERENCES

- Bakhtin, M. (1986). *Aesthetics of verbal creativity. 2nd ed.* Moscow: Iskusstvo. 444 p. (In Russ.).
- Bespalova, E. A. (2021). Phraseological units of mythological origin with a component — a precedent name: features of the structure and use (on the example of newspaper texts). *Bulletin of the Tomsk State University. Philology*, 69: 29—46. DOI: 10.17223/19986645/69/2. (In Russ.).
- Chernysheva, T. (1985). *The nature of fiction*. Irkutsk: Irkutsk University Press. 336 p. (In Russ.).
- Dmitriev, V. A. (1974). *Realism and artistic convention*. Moscow: “Soviet writer”. 279 p. (In Russ.).
- Kagan, M. S. (1972). *Morphology of art*. Leningrad: Iskusstvo. 440 p. (In Russ.).



- Kovtun, E. N. (1999). *Poetics of the extraordinary: the artistic worlds of fantasy, fairy tale, utopia, parable, and myth*. Moscow: Moscow University Press. 306 p. ISBN 5-211-02571-7. (In Russ.).
- Kozhevnikov, V. M., Nikolaev, P. A. (eds.). (1987). *Literary encyclopedic dictionary*. Moscow: Soviet Encyclopedia. 752 p. (In Russ.).
- Levidov, A. M. (1983). *Author-image-reader*. Leningrad: LSU Publishing House. 350 p. (In Russ.).
- Mann, Yu. (1966). *About the grotesque in literature*. Moscow: Soviet writer. 290 p. (In Russ.).
- Mikhailova, A. A. (1970). *About artistic conventions (in art and literature)*. 2nd ed. Moscow: Mysl. 300 p. (In Russ.).
- Neelov, E. M. (1986). *The magic and fairy-tale roots of science fiction*. Leningrad: Leningrad University Press. 200 p. (In Russ.).
- New Philosophical Encyclopedia: In 4 volumes, IV / Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, National Socio-Scientific Foundation*. (2001). Moscow: Mysl. 605 p. ISBN 5-244-00961-3. (In Russ.).
- Nikolyukin, A. N. (ed.). (2001). *Literary encyclopedia of terms and concepts*. Moscow: Intelvak. 1600 stb. ISBN 5-93264-026-X. (In Russ.).
- Short literary encyclopedia*, 7. (1972). Moscow: "Soviet Encyclopedia". 1008 stb. (In Russ.).
- Svetlov, R. V. (1989). *Formation of the concept of time in ancient Greek philosophy*. Author's abstract of PhD Diss. Leningrad. 16 p. (In Russ.).
- Timofeev, L. I., Turaev, S. V. (eds.). (1974). *Dictionary of literary terms*. Moscow: Prosveshchenie. 509 p. (In Russ.).
- Tolkien, J. R. R. (2008). *About fairy Tales / Monsters and Critics*. Moscow: AST: AST MOSCOW: GUARDIAN. 413 p. ISBN 978-5-17-106417-4. (In Russ.).
- Wells, G. (1964). *Collected works: In 15 volumes, 14*. Moscow: Pravda. P. 351. (In Russ.).