

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.10.16>

Баронова Елена Владимировна

Дискурс ностальгии в прозе Н. Геймана

Цель исследования - рассмотреть прозу Нила Геймана сквозь призму ностальгического дискурса. Так называемое "потерянное царство" относится и к прошлому личности, и к культурному прошлому всего общества. Дискурс ностальгии в его произведениях представляет собой комплекс таких элементов, как миф, личный опыт и сила воображения. Научная новизна заключается в подходе к изучению жанра фэнтези с точки зрения полиморфной эмоции, обращенной в прошлое. В результате доказано, что основная функция ностальгического дискурса в творчестве Геймана - репаративная, поскольку представляет собой попытку нашего современника адаптироваться к сегодняшнему миру, перманентно находящемуся в состоянии кризиса.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2020/10/16.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 10. С. 83-86. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2020/10/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

Литература народов стран зарубежья

Foreign Literature

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.10.16>

Дата поступления рукописи: 05.08.2020

Цель исследования – рассмотреть прозу Нила Геймана сквозь призму ностальгического дискурса. Так называемое «потерянное царство» относится и к прошлому личности, и к культурному прошлому всего общества. Дискурс ностальгии в его произведениях представляет собой комплекс таких элементов, как миф, личный опыт и сила воображения. **Научная новизна** заключается в подходе к изучению жанра фэнтези с точки зрения полиморфной эмоции, обращенной в прошлое. **В результате** доказано, что основная функция ностальгического дискурса в творчестве Геймана – репаративная, поскольку представляет собой попытку нашего современника адаптироваться к сегодняшнему миру, перманентно находящемуся в состоянии кризиса.

Ключевые слова и фразы: Нил Гейман; проза; фэнтези; ностальгический дискурс.

Баронова Елена Владимировна, к. филол. н.

Арзамасский филиал Нижегородского государственного университета имени Н. И. Лобачевского
ipprepod@yandex.ru

Дискурс ностальгии в прозе Н. Геймана

Наше время – эпоха перемен: с каждым днем развитие технологий все более детерминирует не только рабочие процессы в обществе, но и то, как мы проводим свое свободное время, как система социальных норм и ценностей коррелируется с новыми идеями, которые почти мгновенно приобретают глобальный характер и также быстро утрачивают значимость благодаря доступности информации. В такой стрессовой ситуации многие начинают оглядываться назад, поскольку прошлое видится как нечто стабильное и незыблемое, обладающее личной и коллективно сформулированной значимостью, в отличие от неустойчивости настоящего и зыбкости будущего. Данные реалии не могли не отразиться в литературе, хотя и остаются по-прежнему малоизученными, что и определяет **актуальность** нашего исследования.

В статье мы пытаемся решить следующие взаимосвязанные **задачи**: выявить специфику дискурса ностальгии в творчестве Н. Геймана; определить функциональную нагрузку тех компонентов прозы, из которых складывается данный тип дискурса; проследить его эволюцию.

В качестве материала исследования были выбраны следующие произведения автора, ставшего классиком в жанре фэнтези: «Никогда» (1996) и «Океан в конце дороги» (2013), которые были проанализированы при помощи описательного и сравнительно-сопоставительного **методов**.

В качестве **теоретической базы** послужили труды преимущественно зарубежных ученых, авторитетных в данной области: М. Якобсена, Б. Тернера, А. Дейвиса.

Возможность переосмысления современной литературы жанра фэнтези с точки зрения воплощения в ней тоски по прошлому, утраченных современным урбанистическим обществом иллюзий о лучезарном будущем обуславливает **практическую значимость** исследования. Кроме того, оно может быть использовано в практике преподавания курса зарубежной англоязычной литературы.

Ностальгический дискурс по-разному видится исследователями. Если С. Стюарт оценивает его как “social disease”, перечисляя симптомы этой социальной утопичной болезни, главным из которых, по ее мнению, является отсутствие аутентичности, подлинности, причиной коей может быть тот факт, что она существует только в нашем воображении и на страницах книг. Тоска по прошлому не имеет под собой никакой прочной основы – это всего лишь мечта о несбыточном (“the desire for... desire”) [8, p. 23]. Нам более близко понимание ностальгии И. Кантом. Ключевым моментом в его философской доктрине значится преэмптенность, а не желание стереть границу между культурой и природой [1].

Литературные критики предлагают разные классификации ностальгического дискурса. Так, Б. Тернер исходит в своей типологии из понимания ностальгии как ощущения потери (“experience of loss”) [9, p. 150] и склонен различать 1) тоску по некоему «золотому веку», в сравнении с которым настоящее видится

как регресс; 2) потерю внутренней целостности или моральных устоев; 3) утрату свободы, независимости; 4) исчезновение простоты, тождественной возможности спонтанно выражать эмоции [Ibidem]. М. Якобсен классифицирует типы ностальгии в зависимости от сферы деятельности, выделяя ностальгию политическую, экономическую, религиозную, личностную и даже экологическую [7]. В любом случае все согласны, что отмечается переход от понимания ностальгии как чего-то отчасти патологического (тоски по родине у солдата на чужбине) к ощущению ее как привычного эмоционального опыта. А. Дейвис различает всего два типа тоски по прошлому. Ощущения индивидуума отличаются от «коллективной» ностальгии тем, что в последней некие объекты являются достоянием всего общества, их символизм понятен каждому и непременно вызывает волну воспоминаний и иных чувств “in millions of persons at the same time” [4, p. 35] («одновременно у миллионов людей»). Он также говорит о «простой», «рефлексивной» и «интерпретированной» ностальгии. Первая есть сентиментальная тоска по прошлому, которая не требует анализа, критического подхода. Вторая – предполагает осмысление того, как меняется восприятие событий с течением времени. Третья подразумевает поиски ответа на вопрос: «Почему мы ощущаем чувство утраты?». Она также связана с самосознанием [Ibidem, p. 24].

В одном из своих ранних произведений – «Никогда» – Н. Гейман на примере судьбы главного героя демонстрирует, как исчезает ощущение гармонии в урбанистической среде, что заставляет Ричарда отправиться на поиски себя в мире подземного Лондона. Роман наполнен средневековым мистицизмом, так как события и персонажи принимают вид парадокса и подчас не могут быть объектом рационального анализа.

Ностальгия в романе ощущается как полиморфная эмоция. Это, в первую очередь, выбор Ричарда в пользу балансирования на грани жизни и смерти в причудливом стимпанковском городе-механизме, городе-тъме, наполненном псевдо-медиэвистическими персонажами. Офису в космополитном современном человеческом муравейнике он предпочел путь сражений и потерь, так как осознает утрату собственной целостности в рутине.

В произведении есть и традиционная для английской классики ностальгия. Это тоска по идиллическому существованию в провинции, где главный герой “enjoyed himself” [5, p. 9] («наслаждался жизнью»). После переезда в мегаполис Ричард быстро утрачивает прежнюю энергию и гедонизм. То, что поначалу было трогательными, теплыми воспоминаниями, трансформируется позднее в мучительную агонию, когда Ричард стоит на грани самоубийства на пустынной станции лондонской подземки. Его душа не принимала тот монструозный эрзац реальности, который предлагался в London Above (Верхнем Лондоне).

В романе «Никогда» ностальгия не принимает характера пассивной или негативной эмоции. Напротив, она не мешает главному герою делать такой выбор по своему усмотрению, который бы придавал его жизни значение. У него нет иллюзий по отношению к прошлому, к мироустройству, существовавшему задолго до его появления на свет. Он прекрасно понимает все его изъяны и опасности. Одновременно ему присуще редкое качество, которое С. Бойм называет “the ethics of reflective longing” [3, p. 337] («этика рефлексивного стремления»). Оно подразумевает признание уникальности и уязвимости другого человека в его порывах. Ричард всегда готов помочь тем, кто остается «невидимым» для совести остальных обывателей (немогущей старухе возле паба, раненой девушке, одетой в лохмотья).

Один из парадоксов романа – «материальность» памяти: загадочная спутница Ричарда ощущает ее своими тонкими чуткими пальцами, когда открывает дверь в очередное измерение: “Memories... They are imprinted in the walls” [5, p. 52] («Воспоминания... Они оставили отпечаток на стенах»). Ностальгическое настроение имеет звуковые, осязательные и даже обонятельные нюансы. Так, Олд Бейли тоскует по тому Лондону, который существовал задолго до индустриальной эпохи, так как хоть он и не отличался приятным запахом улиц (“the mess and the stinks”), но был живым организмом, “filled with noisy people” [Ibidem, p. 105] («полон шумных людей»). Гейман создает антитезу современного Сити, наделяя его эпитетами “cold and cheerless”, “not a place for living” [Ibidem] («холодный и безрадостный», «не место для того, чтобы там жить»), и старинного поселения, пусть греховного, но не скрывающего своей сути за лицемерной маской. Детские воспоминания Двери также построены на контрасте. Она ощущает на своей ладони холод замка, который ее просит открыть отец, и тепло объятий матери. Поскольку все это происходит во сне, ностальгия здесь выступает как часть подсознательного, того ключа, который нужен для того, чтобы добраться до истины.

Помимо личного опыта важным элементом дискурса ностальгии в романе является миф. Интерпретация фольклора в современной литературе часто имеет своей целью возвращение к истокам, началу государственности, зарождению колониальной империи (в английской литературе). При этом автор либо сам создает некую легенду, либо метафорически переосмысляет уже существующую. Гейман – явный сторонник мультикультурализма, но в этом романе наблюдается гегемония национальных идей. Например, при виде огромных ворот Ричард вспоминает персонажа валлийской мифологии – Брана Благочестивого, который завещал похоронить свою голову под Тауэром, дабы обеспечить покровительство Британии и после смерти. Сам главный герой является аллюзией Ричарда Уиттингтона, который четыре раза избирался мэром Лондона в эпоху позднего Средневековья, а также стал героем городского фольклора: история “Dick Wittington and his cat” служит иллюстрацией к поговорке «из грязи в князи». Главный герой романа в ходе сюжета также преобразуется из незаметного лондонского клерка в героя, сумевшего победить чудовище. Помимо этого, в романе упоминаются и другие исторические личности (Гай Фокс, Карл I, король Луд, по легенде основавший Лондон).

Нил Гейман, как и многие другие английские писатели, связывает ностальгический дискурс с периодом детства, так как для британца это момент утраченной истины. В их картине мира это “site of a lost truth...” [2, p. 23], поэтому в нее так гармонично вписывается образ Питера Пэна, зовущего нас вернуться в прошлое. Повесть

«Океан в конце дороги» начинается именно с возвращения рассказчика к истокам. Он сразу подчеркивает, что ему некомфортна жизнь взрослого. Даже одежда – костюм, галстук, начищенные до блеска ботинки – ощущается как нечто чужое (“stolen uniform”) [6, p. 5]. Автор делает акцент на том, что городская среда, та действительность, в которой он вынужден существовать, понуждает к притворству, подавлению своей сути. Возвращение в родные места после долгой с ними разлуки вызывает амбивалентные чувства. С одной стороны, эта та самая утопическая грусть, которую критикует С. Стюарт, а с другой стороны, – радостное волнение по поводу того, что наконец-то ты можешь делать что-то спонтанно, а не потому, что так предписывает регламент твоей офисной жизни.

Путь, который проходит главный герой на протяжении повествования, представляет собой поиск былой целостности и искренности бытия, а не осколков прошлого. При этом минувшее рассматривается им как момент, когда у него была возможность быть самим собой, так как в настоящем он зачастую видит в зеркале не себя, а своего отца. Своеобразное двоимирие было и в детстве. Один мир был полон конфликтов, в нем приходилось поступаться своими интересами, сталкиваться с неприятием окружающих по причине твоей необычности; другой – мир книг, мифов и легенд, странных существ и монстров, охраняющих время, где ребенок верит, что пруд на ферме есть мировой океан, из которого мы все вышли.

Временной континуум во многих произведениях Геймана представлен не в виде спирали, а слоеного пирога. Каждый культуроним в тексте имеет глубинные корни как в английской, так и общеевропейской культуре. Так, одна из семейства Хемстоков с гордостью упоминает о том, что их поместье значится в «Книге Страшного суда» Вильгельма Завоевателя [Ibidem, p. 45]. Внутри мертвой рыбы дети находят шестипенсовик королевы Виктории, а старшая хранительница времени помнит, когда родилась луна [Ibidem, p. 65]. С другой стороны, повествование наполнено жуткими предвидениями будущего с его убивающим душу консюмеризмом (“someone’s just trying to give people money... it’s stirring things up around here that should be asleep” [Ibidem, p. 59] («кто-то пытается дать людям денег... пробуждает вещи, которые должны быть в состоянии сна»)). Из уст старухи, угощавшей, по ее словам, сыром Иоанна Безземельного, мы слышим не только древние сказания, но и сведения о строении материи с точки зрения современной физики.

Гейман ни в коей мере не пытается идеализировать мир детских воспоминаний. Главный герой не может забыть вкус настоящего парного молока с фермы Хемпстоков, он помнит запахи разнотравья с близлежащих полей, но одновременно в нем есть и то, что приводит в ужас ребенка: реальная смерть незнакомца в автомобиле у дороги, фантастические существа с огромным количеством зубов, но без лица. “Gray canvas mask” [Ibidem, p. 81] («серая полотняная маска») – метафорическое воплощение состояния небытия. Писатель подчеркивает, что все психологические проблемы ощущаются как страдания физические, так как ребенок не может их интерпретировать, разрешить рационально подобно взрослым. Отсюда объяснение сна, в котором мальчик не может дышать из-за проглоченной монетки; момент, когда его тело пронзает внезапная боль от чужеродного тела, отделившегося от клубка червей. Ностальгия принимает в книге самые разные формы – от подавленного желания (иметь личное пространство), осознанных воспоминаний, иррациональных фобий, к которым с таким недоверием относятся окружающие ребенка взрослые, но которые находят отклик у Летти, представляющей собой тот лучезарный образ первой влюбленности, который каждый хранит в своем сердце.

Весь сюжет повести разворачивается вокруг вопроса: “What was me?” [Ibidem, p. 97] («Кем я был?»). И если в прошлом главный герой при помощи семьи Хемпстоков и собственной решимости смог найти разгадку, то и в настоящем он надеется на интуитивном уровне возвратиться к этому моменту примирения с реальностью, маркированному философской фразой бабушки Летти: “...people change as much as oceans” [Ibidem, p. 103] («...люди, как и океаны, меняются»).

В повести «Океан в конце дороги» читатель наблюдает репаративную ностальгию. Основная линия сосредоточена на важном элементе, характерном для древнегреческой литературы, – nostos (возвращении эпического героя домой). Разница в том, что Одиссей стойчески преодолевает трудности морского похода, а для главного героя, судя по названию произведения, океан есть конечная точка пути и одновременно его начало, поскольку он показан как колыбель жизни. Общее с данным мотивом – обретение себя, моральной и эмоциональной целостности. Однако повесть не радует читателя оптимистичным финалом. Хотя повзрослевшему Джорджу удалось заглянуть так далеко в прошлое, как не удавалось ни одному смертному, он не может подобно хитроумному царю Итаки восстановить свои права в доме и семье. Экскаваторы уничтожают сельскую идиллию, ее заменяют типовыми постройками. Горечь разочарования подчеркивается спецификой сюжетной линии. Повествование начинается со смерти незнакомца рядом с домом главного героя. Повод для его возвращения в родные места – похороны. Из этого следует, что мы в данном случае наблюдаем и рефлексивный тип ностальгии: боль утраты, тоска по нереализованной мечте.

Совмещая два типа дискурса, Гейман добивается того, что горькая ирония, пропитывающая критический анализ событий прошлого, предупреждает читателя об опасности попытки воскресить то, что было, но кануло в небытие. В тексте романа не раз подчеркивается, что память – слишком субъективная вещь. Это символически передается через волшебное умение семейства Хемпстоков, когда из рубашки мальчика вырезают лоскут и ставят заплату, что магическим образом стирает страшный фрагмент из памяти отца Джорджа. Одна деталь преобразует весь событийный калейдоскоп.

С одной стороны, как очевидец и участник всего того, что происходит в наш век – финансовые кризисы, потоки мигрантов, эпидемии опасных вирусов, потенциально необратимые изменения в окружающей среде,

Гейман чутко улавливает в своих современниках трагедию эмоциональной незащищенности, потери опоры, которая выливается в том числе и в ностальгию различных видов как попытку спрятаться за неким защитным куполом от давления реальности, поскольку глобализация с корнем вырвала те практики, которые делали жизнь предсказуемой и значимой для предыдущих поколений. С другой стороны, в повести «Океан в конце дороги» ностальгия носит аполитичный, экзистенциальный характер. Она помогает индивиду познать еле уловимые, подспудные тревоги, ставшие причиной его страданий на момент повествования, например, когда культурная парадигма, внутри которой он существует, не разрешает выражать эмоции по поводу потери или привязанности.

Если рассуждать о векторе ностальгии, то она обращена исключительно в прошлое, а не в настоящее или будущее. Отсюда эскапизм в поведении главных героев: в мире, котором они существуют, они не могут найти внутренней гармонии, поэтому Ричард возвращается в своеобразное Зазеркалье – подземный Лондон, а другой хоть и остается в чуждой для него среде, постоянно оглядывается на прошлое, которое кажется ему более реальным.

Таким образом, мы приходим к следующим **выводам**. Нил Гейман через призму ностальгического дискурса показывает, что было утрачено так называемое “lost realm”, соотносящееся как с прошлым индивида, так и с культурным прошлым всего социума (коллективной памятью). Это тоска по месту, как реальному, так и идиллическому пространству сельской местности. При этом автор, с одной стороны, избегает как типичной для повествования такого рода меланхолии, так и, с другой стороны, не пытается быть адептом “retro-olution” [2, p. 23] («ретрореволюции») – процесса модернизации ушедшей эпохи с точки зрения настоящего момента и, напротив, представление настоящего как конвенционального, традиционного). Ностальгия в современном произведении эволюционирует из феномена личностного (тоска конкретного индивида по дому) в общественный, который можно эксплуатировать как в политическом, так и коммерческом плане, хотя по-прежнему обуславливается системой множества обстоятельств. В противовес классическим произведениям минувшего ностальгия в современной прозе не содержит ростков будущего, полностью обращена в прошлое как более устойчивое и эмоциональное комфортное измерение. Дискурс ностальгии в прозе Геймана представляет собой комплекс таких элементов, как миф, личностный опыт, власть воображения. Это не химера или утопия, как полагает С. Стюарт, а своеобразный квест, где искомое сокровище есть время, и в котором прошлое – эмоциональная опора для человека, который не всегда способен мгновенно адаптироваться к ритму дня сегодняшнего. Поскольку дискурс нами понимается в широком смысле данного слова, возможное **дальнейшее направление исследования** – изучение дискурса ностальгии в графических романах Геймана.

Список источников

1. Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1996. 367 с.
2. Blake A. The irresistible rise of Harry Potter. L.: Verso, 2002. 118 p.
3. Boym S. The future of nostalgia. N. Y.: Basic, 2001. 432 p.
4. Davis A. Coming home again: Johannes Hofer, Edmund Spenser and premodern nostalgia // Parergon. 2017. Vol. 33. № 2. P. 17-38.
5. Gaiman N. Neverwhere. L.: Headline Publishing Group, 2010. 272 p.
6. Gaiman N. The ocean at the end of the lane. L.: Headline Publishing Group, 2013. 144 p.
7. Jacobsen M. H. Nostalgia now. N. Y.: Routledge, 2020. 234 p.
8. Stewart S. On longing. Durham – L.: Duke University Press, 1993. 214 p.
9. Turner B. A note on nostalgia // Theory, Culture and Society. 1987. Vol. 4. № 1. P. 147-156.

Nostalgic Discourse in N. Gaiman’s Prose

Baronova Elena Vladimirovna, PhD

Arzamas Branch of Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod
 ipprepod@yandex.ru

The research aims to examine Neil Gaiman’s prose through the lens of nostalgic discourse. The so-called “lost realm” refers to a person’s past as well as to the past of the society as a whole. Nostalgic discourse of his works is a set of such elements as myth, personal experience and power of imagination. Scientific novelty of the research lies in approaching the study of the fantasy genre from the perspective of a polymorphous emotion turned towards the past. As a result, it was proved that the main function of nostalgic discourse in Gaiman’s creative work is a reparative one in that it represents an attempt, made by a contemporary person, to adapt to the modern world, which is permanently in the state of crisis.

Key words and phrases: Neil Gaiman; prose; fantasy; nostalgic discourse.