

ФИЛОСОФИЯ

УДК 1(091); 82.091

Д.Н. Гончарко, О.Ю. Гончарко

АНТИЧНЫЕ, ВИЗАНТИЙСКИЕ И НОВОЕВРОПЕЙСКИЕ АРХЕТИПЫ В СКАЗКЕ А.М. ВОЛКОВА «ВОЛШЕБНИК ИЗУМРУДНОГО ГОРОДА»

*Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда, проект № 18–78–10051
«Византийский фактор в формировании русской логической традиции».*

Выявляется структурная аналогия между архетипами основных персонажей сказки «Волшебник Изумрудного города» и основными логико-философскими сюжетами Античности, Средневековья и Нового Времени. Мы попытались посмотреть на произведение А.М. Волкова как на модернистский текст, смысл которого в большей степени зависит от эффекта прочтения, чем от замысла автора, что позволяет провести совершенно неожиданные структурные аналогии. В свою очередь, этот текст является своеобразным – «волковским» прочтением оригинальной версии сказки Л.Ф. Баума.

Ключевые слова: философия литературы; философия искусства; философия культуры; интертекстуальность; архетипы; модернистский текст; авторская сказка; «эффект прочтения».

В данной статье мы применяем понятие интертекстуальности в качестве методологического подхода к изучению двух версий одной из самых популярных авторских сказок XX в., рассматривая тексты А.М. Волкова [1] и Л.Ф. Баума [2] как части более обширных интертекстов, проявляющихся в различных типах культур и даже «действительностей познания» (термин М.М. Бахтина). Также мы используем возведение к архетипу в качестве одного из методов структуралистского подхода к анализу волшебной сказки, разработанного В.Я. Проппом. Метод интертекстуальности предполагает рассмотрение любого текста как «части единого полифонического дискурса, но не в качестве цитатного мышления, а в качестве метода художественного творчества, части межкультурных коммуникаций», т.е. интертекста (термин Юлии Кристевой) как способа установки межэпохальных связей, способа «нахождения смысловых связей текста с общим пространством культуры человечества, с принципами смыслопорождений» [3. С. 138]. Возведение к модели – аналитический прием, получивший распространение в русском структурализме, предполагающий типологическую трактовку сюжетов и образов персонажей сказок.

Интертекстуальный анализ, который предлагается применить в настоящей статье к текстам сказок «Волшебник страны Оз» и «Волшебник Изумрудного города», предполагает выявление исторических, психологических, мифологических, эстетических, ментальных и культурных архетипов и скрытых аллюзий, которые способны породить совершенно различные в рамках разных культур «эффекты прочтения» одних и тех же сюжетов и смыслов. Основываясь на этом анализе, мы делаем выводы относительно различия культур. Если посмотреть на межкультурное пространство как на поле взаимодействия и трансформации различных текстов, то несложно в каждом конкретном случае выявить «эффект прочтения», который видоизменяет исходное смысловое ядро текста как в зависимости от присущих типу культуры смысловых связей с общим пространством культуры, так и в зависимости от «внутреннего интертекста» каждого конкретного

читателя [4. С. 240]. С этой целью предполагается проиллюстрировать, насколько внутренний интертекст читателя может не совпадать с авторским или, наоборот, усиливать его на примере двух экранизаций сказок А.М. Волкова и Л.Ф. Баума: советской кукольной экранизации «Волшебника Изумрудного города», выполненной творческим объединением «Экран» (1973–1974 гг.) [5], где в качестве эффекта прочтения сказки предлагается рассмотреть текст, который написал сценарист Александр Кумма; а также американского музыкального фильма-сказки производства студии «Metro-Goldwyn-Mayer» (1939 г.), режиссером итоговой версии которого стал Виктор Флеминг [6].

Поставим задачу показать на конкретных примерах, каким образом эволюционируют основные персонажи сказки Л.Ф. Баума при их «пересадке» на почву другой культуры (как в географическом смысле – иная страна, так и в смысле хронологическом – иная эпоха в той же самой стране). Проиллюстрируем выше сказанное на примерах из исходных (американской и русской) версий сказки и различных «эффектов прочтения» в виде других (также авторских) ее вариаций. Для начала рассмотрим самих персонажей сказки, в каждом из которых (как в оригинале Л.Ф. Баума, так и в вариациях А.М. Волкова) проявляются очень выразительные, исторически фундированные архетипы, которые бытуют еще со времен Античности в европейской культуре. Благодаря этому возможно провести параллели или интерпретировать персонажей сказки в духе ключевых вех развития истории философии. Для этого необходимо продемонстрировать, как в образах героев А.М. Волкова воспроизводится одна и та же парадоксальная логико-философская формула, которая порождала ключевые мыслительные сюжеты в античной, средневековой и новоевропейской философии.

Обратимся непосредственно к сюжетам. Первым по дороге в Изумрудный город Элли встречает Страшила, который *знает только то, что ничего не знает*, его предельным желанием является ум. Диагноз его отсутствия Страшила устанавливает себе сам, проявляя в разные моменты развития сюжета

совершенно явную сообразительность (идея срубить дерево и построить мост, идея броситься под ноги людоеду и прочие эффективные решения). Параллель с Сократом напрашивается сама собой (неказистая внешность, храбрость в бою, знаменитая сократическая парадоксальная формула знания о незнании *οἶδα ὅτι οὐδὲν οἶδα*). Однако прочитывает образ Страшилы как Сократа именно А.М. Волков. У Л.Ф. Баума Страшила сначала действительно глуповат, однако восприимчив к новому знанию и очень быстро учится по мере приобретения опыта. Первое, что он осваивает, это логически правильный способ рассуждения (т.е. силлогистику), на чем построено немало шуток о Страшиле в американском оригинале сказки: «Изумрудный город находится на другом конце дороги, значит, мы должны идти туда, куда она приведет нас» [2. Р. 24]. О силлогистике Л.Ф. Баум прямым текстом, вложенным в уста Страшилы, говорит, что она не требует умственных усилий: «Ясное дело... если бы для этого потребовались мозги, я никогда до этого не додумался бы» [2. Р. 25]. И действительно, вряд ли нужен ум, чтобы рассуждать логически: «Летать мы точно не умеем, спуститься в этот огромный ров мы тоже не сможем. Стало быть, если не сумеем перепрыгнуть через него, то мы должны остановиться там, где мы есть» [2. Р. 42]. У А.М. Волкова же Страшила изначально мудр по-сократовски – знанием о собственном незнании, которое в качестве мудрости необходимо должно предвещать любое подлинное знание. Об этом в самом начале его диалога с вороной Кагги-Карр говорит ему ворона: «Коли нет мозгов, так и не будет!» [2. Р. 29], а следовательно, если появились, то значит – были. О своем незнании Страшила говорит даже с гордостью:

«– Разве ты не знаешь, что изумруд – зеленый?..

– Я ничего не знаю, с гордостью возразил Страшила» [2. Р. 80].

При раздаче подарков Гудвин говорит Страшиле: «Я наполню вашу голову первосортными мозгами. Но вы сами должны научиться употреблять их» [1. С. 147] – подарок-обман, ведь научиться уму и есть научиться его употреблению. О том, что Гудвин обманул, а не наделил Страшилу умом, видно из диалога во дворце:

«– Зачем Вам мозги? Судя по всему, что я знаю о Вас, у вас соображение не хуже, чем у любого человека с мозгами, – польстил Гудвин Страшиле.

– Может быть, и так, – возразил Страшила, – а все-таки без мозгов я буду несчастен.

Гудвин внимательно посмотрел на него.

– А Вы знаете, что такое мозги? – спросил он.

– Нет! – признался Страшила. – Понятия не имею, как они выглядят!

– Хорошо! Приходите ко мне завтра!» [1. С. 147].

Таким образом, согласно версии А.М. Волкова, Гудвин не улучшает, а даже ухудшает Страшилу, из мудрого незнайки превращая его в зазнавшегося знайку (и действительно, в следующих частях Страшила обретает свойства гордости и бахвальства знаниями). По сути, Гудвин сказал следующее: если вы не знаете, что такое знание, то тогда можно сделать

так, что вы будете думать, что вы знаете, – это скорее антисократовский логический ход.

Американские литературные критики произведение Л.Ф. Баума считают скорее политической и экономической сатирой. Генри Литлфилд полагал даже, что эта сказка с ее дорогой из золотого кирпича является аллегорией на дебаты о золотом стандарте в Америке конца XIX в. [7]. Страшила в таком ключе интерпретируется как образ американского фермера конца XIX в., который на самом деле умен и способен, однако должен осознать свой политический потенциал, избавившись от предубеждения о недостатке знаний. Л.Ф. Баум, создавая этого персонажа в 1900 г., дает ему скорее социально-политическое звучание, чем логико-философское. С нашей точки зрения, Страшила волковской версии более похож на философа (причем непосредственно на Сократа), чем на фермера, воссоздать чей образ А.М. Волков и не стремился. Стоит также отметить, что Страшила советской мультипликационной версии [5], поставленной по сценарию, который написал А. Кумма, прочитан еще более сократически, чем в книге: в мультфильме формула Страшилы, которой нет в книге, такова: «Если бы у меня был ум, я бы сказал “Сделай плот!”», «Если бы у меня был ум, я бы сказал “Руби дерево!”».

Вторым по дороге Элли встречает Железного Дровосека, который *переживает, что не способен переживать* (страдает от отсутствия страданий или чувствует, что ничего не чувствует), предельное желание которого – получить способное чувствовать сердце. Фигура явно средневековая, воспроизводящая ту же античную формулу знания о незнании, только в виде этического парадокса: плачу о том, что «ни капли слез имею от жестосердия» (*οὐδὲ ῥανίδα δακρύων ἔχω ἐκ σκληροκαρδίας*) [8. С. 38]; «верую, Господи, помоги неверию моему» [9] и пр. Формула истинной христианской сердечности – это постоянное сомнение в собственной сердечности, формула истинной христианской веры – сомнение в собственной способности верить: становится бессердечным тот, кто не сомневается в собственной сердечности, становится еретиком тот, кто слишком уверен в собственной трактовке вероучения. Истинно милосердный сомневается в том, что он милосерден. Истинно верующий не верит от собственного лица, воспринимая веру как дар, а не как собственную активность. Истинное смирение – это всегда сомнение в истинности смирения: в христианской богословской и аскетической литературе считается гордецом человек, думающий, что он смиренный. Даже внешне Железный Дровосек напоминает средневекового рыцаря (у А.М. Волкова, как и у Л.Ф. Баума, есть упоминания и о даме его сердца). В качестве интеллектуальных прототипов Железного Дровосека волковской версии можно выделить такие средневековые фигуры, как Леонтий Иерусалимский [10], Иоанн Златоуст [11], Симеон Новый Богослов [12], Иоанн Дамаскин [13], Иоанн Лествичник [14] и многие другие, в рассуждениях которых встречаются парадоксальные формулы такого типа. В предельном смысле, его прототипом можно считать Апостола Фому, который не верит, что верит, или

верит, что не верит [15]. Конечно, термин «прототип» в данном контексте слишком сильный, и мы не утверждаем, что А.М. Волков умышленно его воспроизвел, однако перечисленные выше византийские богословы создали некоторые мыслительные образцы и закрепили некоторые стереотипные формулы рассуждений, которые настолько укоренились в восточно-христианской культуре, что зачастую бессознательно копируются и воспроизводятся в народном и авторском творчестве, а также, с нашей точки зрения, представлены в некоторых рассуждениях Железного Дровосека волковской версии.

Одной из подобных стереотипных формул стала христианская формула покаяния, парадоксальная сама по себе: если вы сочтете себя смиренным, то вы горды (истинно смиренный никогда не считает себя в достаточной мере смирившимся); истинное раскаяние – это всегда сомнение в самой способности к покаянию; только с помощью истинного чувства возможно почувствовать собственное нечувствие. Наглядные формулировки этой идеи можно найти у византийских авторов или в греческом и славянском молитвенном правиле: греческий прототип славянской формулы «окамененного нечувствия» (τῆς λιθώδους ἀναίσθησις) как тревожного духовного симптома содержится в греческом правиле XVI в. в молитве Иоанна Златоуста, впрочем, скорее всего, ложно ему атрибутированной, но относящейся к восточно-христианской традиции осмысления покаяния. Греческого прототипа «слез жестосердия» (τῶν δακρύων τῆς σκληροκαρδίας) нам не удалось найти в корпусе изданной на данный момент греческой христианской средневековой литературы, но вполне возможно, что эта формула может быть и собственно славянским молитвенным творчеством, воспринятым из византийской традиции в качестве культурного архетипа. Мы умышленно оставляем в стороне западно-европейскую христианскую традицию в разговоре о Железном Дровосеке, так как в версии Л.Ф. Баума этот персонаж меньше похож на христианского святого, непроизвольные аллюзии на которого А.М. Волков если и дал повод обсуждать, то, скорее всего, оказавшись под влиянием восточно-христианской традиции (формально прервавшейся в советском обществе, но реально бытовавшей в ментальной культуре советского народа).

Сама формула, по которой рассуждает Железный Дровосек, такова: «переживаю, что не способен переживать» – та же самая логически парадоксальная формула Сократа «знаю, что ничего не знаю», которая свойственна Страшиле, но только в плоскости чувства. Она соотносится с христианской аскетической идеей направления чувства, на основе которой выстраивается парадоксальная восточно-христианская аскетика: необходимо почувствовать прежде всего именно собственное «окамененное нечувствие» (τῆς λιθώδους ἀναίσθησις). Например, житие одного из византийских святых Леонтия Иерусалимского может быть отражением этого архетипа, который закрепился в восточно-христианской культуре и стал одним из примеров острых пережи-

ваний о неспособности переживать в византийской агиографической традиции: он в отчаянии что-то почувствовать даже бился головой об стену от того, что ничего не способен почувствовать – классический, хоть и немного утрированный пример борьбы с «окамененным нечувствием» [16]. В этом поступке заключен некоторый аскетический парадокс: нет чувств у человека, который не чувствует своего «окамененного нечувствия» [17]. Даже если формально какие-то чувства у него есть, ему необходимо ощутить их как нечувствие и, только почувствовав это, прийти к правильно работающей эстезии. Ее работа основана на том же парадоксе, что и парадоксальная христианская святость в целом, одним из примеров которой может быть юродство с его «неумным умом» или «умным безумием» и другими парадоксами [18].

Итак, истинно способен к чувствованию только тот, кто почувствовал собственное нечувствие. Подобного рода рекомендации по преодолению нечувствия (ἡ ἀναίσθησις) можно найти и в «Лествице». Иоанн Лествичник духовной анестезии посвятил целую ступень, пройти которую возможно, как это ни парадоксально, только приведя себя в чувство (εἰς συναίσθησιν ἐλθεῖν) [14. XVIII]. Можно даже сказать, что переживание о недостаточном переживании (радении) в вере является распространенным топосом для византийской аскетической литературы, в которой большое внимание уделяется техникам почувствовать себя в состоянии нечувствия, обнаружить и зафиксировать себя в состоянии анестезии [19]. Не блокирует ли она сам процесс осознания? Как это распознать и зафиксировать? Вот пример одного из многочисленных рассуждений Железного Дровосека: «Мне страшно только ржавчина... Ах, это ужасно – стоять целый год в лесу и думать о том, что у тебя нет сердца!» [1. С. 42], – занятие, вполне свойственное христианским отшельникам, пустынникам, аскетам и подвижникам. Неумышленным прототипом такого неподвижного стояния в лесу может быть моление на камне преподобного Серафима Саровского или любого другого отшельника, образ которого архетипичен для восточно-христианской культуры.

Л.Ф. Баум выстраивает несколько иную антропологию Дровосека. Примечательно, что в оригинальной американской сказке этот персонаж не железный, а жестяной (Tin Woodman). И если Страшила – изначально искусственное создание, то Дровосек становится искусственным постепенно и по частям, лишаясь сначала ног, рук, головы (и соответственно мозга, но при этом, что очень важно, не лишаясь ума), а затем и туловища с заветным сердцем. Вот почему «бессердечному» Дровосеку теперь приходится быть предельно внимательным, чтобы быть добрым: «Вот вам, людям, у которых есть сердце, оно что-то подсказывает и не дает поступать скверно, а у меня сердца нет, мне приходится быть осторожным. Даст мне Оз сердце, тогда другое дело, не придется так сильно остерегаться» [2. Р. 39]. Другими словами, будь у него сердце, он был бы добрым без специальных интеллектуальных усилий. Соглас-

но Дровосеку Л.Ф. Баума, можно о чем-то думать и о чем-то знать даже с пустой головой:

«— ...и все же мозги — не самое главное в жизни.

— А у тебя они есть? — удивился Страшила.

— Нет, голова у меня совсем пустая, но когда-то у меня были мозги и сердце, и я знаю: важнее всего иметь сердце» [2. Р. 30–31].

У Л.Ф. Баума Дровосек думал даже без головы: «...Злая Ведьма заставила мой заколдованный топор отрубить мне голову, и поначалу я даже *подумал*, что мне пришел конец...» [2. Р. 31–32]. Его фигура у Л.Ф. Баума тоже парадоксальна, он несчастен от того, что не может испытывать несчастье:

«—...ничего не могу с собой поделаться — при малейшей опасности мое сердце начинает бешено колотиться.

— Может, у тебя сердечная болезнь? — спросил Железный Дровосек. — ...ты должен радоваться, это доказывает, что у тебя есть сердце» [2. Р. 37–38].

Дровосек Л.Ф. Баума, по версии американских литературных критиков, символизирует рабочего восточных штатов, столкнувшегося с несправедливостью индустриального общества. Человек XIX в. вынужден соревноваться с машиной (и даже невольно превращаться в нее), чтобы отвечать требованию времени. Дровосек постоянно ржавеет, не справляясь с собственной неэффективностью перед лицом промышленной индустрии, которая поглощает его как трудовую единицу, однако вместе со Страшилой-фермером возможна плодотворная коалиция, которая приведет Дровосека к политической победе (намек на дискуссию об оформлении фермерско-трудовой партии в штате Миннесота в 1890-х гг.) [20]. Американские литературные критики даже считают его размышления о сердце, необходимым для того, чтобы жениться на своей возлюбленной, любовь к которой он потерял вместе с сердцем, возможной аллюзией на американское движение конца XIX в. по возрождению семейных ценностей и семьи как центра американской жизни. Историки и экономисты, прочитывающие книгу как политическую и социальную метафору, также единодушны в интерпретации Дровосека как обесчеловеченного промышленного рабочего, который должен инициировать политическую революцию ради победы Демократической партии США. Существует также довольно интересное литературоведческое исследование Ю.В. Кузиной, которое сопоставляет Железного Дровосека Л.Ф. Баума, а точнее Жестяного Человека (Tin Woodman), с лингвокультурным типажом Супермена [21].

В этом отношении волковская версия Дровосека, с нашей точки зрения, совершенно противоположна: она скорее отсылает не к образу рабочего или потенциального сверхчеловека-биоробота, а к образу отшельника, лесного человека, человека природы, тоскующего по своей первозданной, обладавшей сердцем телесности (возможно, что даже по человеку до грехопадения — образу христианской традиции). Сюжет с дамой сердца у А.М. Волкова также не находит развития ни в первой книге сказки, ни в последующих ее частях. Так что Дровосек в русской версии скорее избирает не семейный, а монашеский путь в смысле

пути одинокого, но парадоксально сердечного бессердечного человека. Л.Ф. Баум же, создавая этого персонажа дает ему скорее социально-политическое, нежели богословско-антропологическое звучание. В исследовательской литературе, посвященной изучению сказки А.М. Волкова, мы не встречали работ, в которых Железный Дровосек интерпретируется в духе христианского аскета, однако в работе об аксиологических моделях в советских авторских сказках А.Х. Омраан также прочитывает Железного Дровосека в контексте христианской антропологии: «от себя заметим, что образ этого самого “нового человека” в лице Железного Дровосека, с нашей точки зрения, не так-то нов, но скорее близок христианской идее нового человека (по сравнению с человеком ветхим), конечно, ищущего путь в новый город — Небесный Иерусалим» [22].

Третьим попутчиком Эллы становится Трусливый Лев. Его образ воспроизводит тот же самый парадокс, что и у предыдущих двух персонажей, но только в плоскости страха. Читая текст А.М. Волкова, мы пришли к выводу, что Трусливый Лев не просто боится (ведь он сражается наряду с другими персонажами, например, побеждает саблезубых тигров, избавляя всех от преследования), он *боится не бояться*. Он боится не страха: к страху он привык и даже полагается на собственный страх как на некий ориентир в мире. Он боится храбрости, которая лишила бы его этого ориентира, хотя парадоксальным образом именно храбрость и есть предмет его желания. У Л.Ф. Баума же Льву действительно нужно излечиться, но не от трусости, а от мнения / предубеждения о себе, т.е. повысить самооценку:

«— А что делает тебя трусом? — спросила Дороти...

— Это загадка, — ответил Лев.

— Я полагаю, я таким родился. Другие звери в лесу, естественно, думают, что я храбрый... но пока я чувствую, что я трус, я буду несчастен» [2. Р. 37–38].

Проблематика страха, конечно, не является чуждой ни античной, ни средневековой философии, однако выходит на первый план в эпоху Нового Времени, становясь отправной точкой мысли уже в конце XIX в. в начале XX в., когда такие авторы, как С. Кьеркегор [23], М. Хайдеггер [24], Ж.-П. Сартр [25] выводят проблематику страха на первый план. Однако при рассмотрении под определенным углом зрения даже декартовский метод — уже следствие страха как специфически новоевропейского феномена: почему вдруг сомнение становится ключевым актом мышления, предваряющим и тестирующим любое знание? Ответ понятен: по причине страха ошибки. Однако почему ошибаться в эпоху новоевропейской философии вдруг становится страшно? Не потому ли, что Бог перестает быть гарантом истинности познания? Хотя у Декарта Бог *de jure* как гарант истинности познания формально постулируется («Бог не обманщик»), однако *de facto* таковым не является в той мере, в какой Он являлся им в Средние века. Теперь познающий субъект познает только на свой страх и риск, отсюда сомнение — ключевой прием продвижения вперед по тропе познания, так как продвигаться приходится теперь вслепую и на ощупь, и ничто, кро-

ме несомненности, не может быть гарантом истинности знания. Мотив страха как сопутствующего познанию чувства присутствует и у И. Канта, который также, призывая к пользованию своим умом, призывал прежде всего к мужеству. Почему необходимо мужество при пользовании собственным умом? Потому что пользоваться своим собственным умом прежде всего страшно. В Новое время в эпистемическом плане не страшно *бояться* ошибки, скорее, становится страшным ее *не бояться*. При этом в науке XVI–XVII вв. происходит процесс оформления эксперимента как метода, и наука становится не только созерцанием, но и поступком (в смысле решительной осознанной деятельности, проводящейся в ситуации неизвестности и изучения последствий самой этой деятельности).

Персонаж Трусливый Лев, который появляется исторически и содержательно третьим (как и эпоха Нового Времени приходит на смену Античности и Средневековью), нами связывается с идеями, которые появляются в Новое Время. И если каждый из героев сказки волковской версии по мере разворачивания сюжета устанавливает отношение со своим «не-» (не-знание у Страшила, не-чувствие у Дровосека), то и Трусливый Лев тоже обладает собственным негативным объектом – это не-страх (т.е. мужество). Это подтверждается многими отсылками к неопределенности границ того, что ему страшно и чего он боится, и замыкается кратким и оттого предельно абстрактным «всего». Источником подобного рода страха является декартовский дуализм – двойственность, которая принадлежит самой природе человеческих страстей. По Декарту, эта двойственность обусловлена как физическими телесными процессами, так и духовной психической деятельностью. Страх же возникает по причине столкновения с непредусмотренными алгоритмами или случайностями.

Страх также присутствует у Льва и на уровне познания и принятия решений. Вспомним знаменитый квадрат принятия решений у Декарта: при принятии решения, он предлагает исчислять все варианты исходов ситуации: 1) что *будет*, если я *совершу*; 2) что *будет*, если я *не совершу*; 3) что *не будет*, если я *совершу* и 4) что *не будет*, если я *не совершу*. Нерешительность или страх у Льва в версии А.М. Волкова возникают по причине знания или не-знания всех обстоятельств, и скорее страх здесь – это не фигура экзистенциальная, а фигура логическая, что подтверждается повествовательными приемами: Льву страшно именно в ситуации принятия решений, а в ситуации опасности он как раз смел и даже порой агрессивен. Он боится ответственности, боится принять неправильное решение. То есть он не обладает мужеством пользоваться собственным умом. Поэтому Трусливый Лев в волковском прочтении – это персонаж, похожий больше на новоевропейского субъекта мышления, нежели на античного или средневекового героя или экзистенциального философа.

Фигура страха на примере Трусливого Льва, третьего в ряду других персонажей, показывает возрастание конкретности самого знания: если расположить всех действующих лиц по принципу убывающей-возрастающей естественности (Страшила – полно-

стью искусственный, Железный Дровосек – машина-артефакт со следами или симптомами естественности, а Трусливый Лев – полностью естественный), то меняется и характер объектности знания: само мышление, знание-чувственность и, наконец, знание-поступок / знание-действие (своеобразный отголосок трех критик И. Канта).

Страх связан со знанием следующим образом: это ориентир при поиске ложных суждений или в борьбе с предрассудками («сон разума рождает чудовищ»), и в этом его положительная роль – сохранять жизнь, оберегать от опасностей. Иными словами, страх – это недостаток знания, страх не-знания, страх из-за незнания. Точно так же у Т. Гоббса страх играет двойную роль: с одной стороны, он организует познавательную деятельность, направленную на практическое знание; с другой – связан с незнанием естественных причин, что в свою очередь ведет к ошибкам и предрассудкам. Примечателен разбор страха у Д. Юма, который связывает его с надеждой и видит эти два понятия в паре, общим основанием для которой служит «вероятность какого-либо блага или зла» [26. С. 146]. Страх перед исходом обусловлен неопределенностью эффекта того или иного действия. И здесь у Д. Юма присутствует одно важное различие: «Вероятность бывает двух родов: или объект сам по себе в действительности недостоверен и существование и несуществование его зависит от случая, или объект сам по себе достоверен, но наше суждение о нем недостоверно, ибо мы находим целый ряд доказательств “за” и “против”». Оба указанных вида вероятности вызывают страх и надежду, что может быть объяснено лишь наличием у них одного и того же свойства, а именно той недостоверности, того колебания, которые они сообщают аффекту благодаря противоположности точек зрения, присущих им обоим» [26. С. 149]. В этом контексте мы можем объяснить нерешительность Льва в волковской версии не только страхом необходимости принятия решения, но и боязнью самой вариативности этого решения.

Трусливый Лев из сказки Л.Ф. Баума, по мнению американских исследователей, является аллюзией на американскую армию, которая в конце XIX в. обслуживала американо-испанский конфликт и «окрепла» в ходе Испанско-американской войны 1898 г. [27]. Трусливый Лев в волковской интерпретации, с нашей точки зрения, больше напоминает новоевропейское научное сообщество, постепенно осознавшее необходимость строить знание и принимать на основании этого знания решения, полагаться только на собственный страх и риск, иметь мужество пользоваться собственным умом, экспериментировать и в череде удачных и неудачных экспериментов выстраивать корпус достоверного знания. В новоевропейской философии практически у каждого автора эксплицитно осознан именно страх ошибки в познании. Такое ощущение, что каждый из новоевропейских философов больше всего боится *не бояться* ошибки, т.е. боится быть неосторожным и невнимательным в познании, тогда как остальные страхи (страх Божий, страх смерти и др.) отходят на второй план. Другими словами, новоевропейский философ боится впасть в сон

разума, от которого его охраняет именно страх, страх истинно философский, функция которого – бодрить философа в постоянном познавательном бдении. Более ярко эти страх-ориентир и страх оказаться без страха (боязнь не бояться) выражены в мультипликационной экранизации «Волшебника Изумрудного города» творческого объединения «Экран». В сценарии А. Куммы образ Трусливого Льва тоже усугублен в сторону сократовской формулы «знания о незнании», но только в области страха, который способен пересилить другой страх. Победив саблезубого тигра, Лев изрекает формулу: «Я не храбрый, просто я за всех вас очень сильно испугался» [5]. Даже бесстрашным Льва делает именно страх, а *боязнь не бояться* является некоторым необходимым спутником бесстрашия как гаранта сохранения благоразумия.

В тексте же книги А.М. Волкова эта формула даже имеет внешний коррелят – тремор, дрожание. Подобная физиологическая особенность является репрезентантом аномального состояния всех трех персонажей. Страшила страдает речевой дисфункцией, и поначалу она выражена в смещении понятий и смыслов, а затем проявляется в фетишизации отдельных «длинных и умных» слов, которые он пытается произнести, не заикаясь. Железный Дровосек страдает повышенным слезоотделением так, что подобное обезвоживание необходимо компенсировать искусственным образом (функция масленки). И, наконец, Трусливый Лев, который свое не-деяние выражает в постоянном дрожании. Это обстоятельство позволяет сделать вывод о том, что в рамках разума, чувства и действия есть что-то нерепрезентируемое – некоторая дисфункция, препятствующая нормальной работе, но парадоксальным образом именно эта дисфункция и оказывается принципиальной и фундаментальной, поскольку именно она запускает сам процесс работы. Ж. Делез это называет производством: «Желающие машины работают только в сломанном состоянии, постоянно ломаясь» [28. С. 22]. Другими словами, персонажи были уже «работающими в сломанном состоянии» еще до встречи с «волшебником», а Гудвин, «починив», как раз скорее испортил их (см. об этом далее). Интересно, что искусственным персонажам (как у Л.Ф. Баума, так и у А.М. Волкова) нужны именно мозги и сердце (т.е. физические органы) для того, чтобы реализовались метафизические потребности в уме и любви, тогда как вполне естественному персонажу Льву необходима смелость (т.е. некое духовно-метафизическое свойство, которое помогло бы сбыться его львиному естеству). Трусливого Льва в этом смысле можно даже интерпретировать антропологически как высшую ступень развития человеческого духа: когда помимо знания и чувства он обретает мужество и решительность поступать в соответствии с ними.

Таким образом, мы получаем три формулы, структурно сводящиеся к одной форме: «знаю, что ничего не знаю», «чувствую, что ничего не чувствую», «боюсь, что ничего не боюсь» (т.е. боюсь не бояться, боюсь быть храбрым). Такие выражения в логической литературе характеризуются либо как противоречивые, либо как парадоксальные. Они построены на

принципе автореферентности, по форме напоминают парадокс лжеца и во все эпохи истории философии вдохновляли философов к их рассмотрению, осмыслению и созданию новых для них выражений. Таким образом, можно интерпретировать путешествие Элли по дороге из желтого кирпича и обретение друзей в Волшебной стране как знакомство с основными мыслительными сюжетами философии Античности, Средневековья и Нового Времени. Архетипика содружества Страшилы, Железного Дровосека и Трусливого Льва превосходит рамки детской сказки, превращая основных персонажей в историко-философских спутников Элли и Тотошки.

Обратимся теперь к некоторым другим аспектам сказки, которые существенны для понимания культурных различий в позднейших (тоже авторских) интерпретациях сказки, как американских, так и отечественных. Персонажи Л.Ф. Баума и А.М. Волкова по-разному ведут себя, общаясь с Озом / Гудвином. У Л.Ф. Баума герои по мере развития сюжета сами развиваются (Страшила умнеет, Железный Дровосек обретает сердце, а Лев становится храбрее). У А.М. Волкова они таковы изначально. Но в обеих книгах ко встрече с Волшебником, который вовсе не волшебник, они обладают качествами, о которых просят. Однако и Л.Ф. Баум, и А.М. Волков мысль о том, что Волшебник вовсе никак не улучшает персонажей, проводят по-разному. Как нам кажется, у А.М. Волкова функция псевдоволшебника заключается не в том, чтобы наделить их тем, чем их уже не надо наделять (для сравнения, у Л.Ф. Баума в исходной версии волшебник не сообщает искомые качества, а лишь «включает» осознание их обладания – рефлекссию). Гудвин же именно ухаживает героев в отличие от Оза: теперь Страшила «знает себя знающим», т.е. перестает быть Сократом; Дровосек «чувствует себя чувствующим», т.е. перестает быть аскетом; а Лев «не боится себя не боящегося» – становится безрассудным. Страшила в последующих томах даже превращается у А.М. Волкова не просто в знайку, а в зазнайку, потеряв связь с сократовской исходной формулой эпистемической скромности. Лев становится более агрессивным, Дровосек – излишне слезливым. Персонажи теряют свои исходные качества, отойдя от базовых архетипов культуры, вместо того чтобы воспроизводить эти формулы заново каждый раз, на каждом новом жизненном этапе. У А.М. Волкова в последующих томах Страшила становится гордым. Если вспомнить Аристотелевы треугольники добродетелей (трусость–мужество–безрассудство и др.), то Гудвин просто-напросто перевел героев в одну из крайностей, тогда как у них изначально была именно мера.

Это легче всего проиллюстрировать на примере Трусливого Льва. Когда Гудвин предлагает в конце Трусливому Льву выпить отвар с храбростью, происходит следующий диалог:

«— ...всякое живое существо боится опасности, и смелость в том, чтобы победить боязнь. Вы свою боязнь побеждать умеете...

— А вы дайте мне такую смелость, — упрямо перебил Лев, — чтобы я ничего не боялся» [1. С. 147].

Другими словами, Лев говорит, что боится не бояться, а ему хотелось бы, чтобы он не боялся не бояться, – по сути, Гудвин ухудшает Льва, лишая его философски устроенного навыка страха. Истинный храбрец также может не бояться ничего, но он должен *бояться не бояться*, чтобы не стать безрассудным и соблюсти аристотелеву меру. Боязнь страха – это трусость. Боязнь отсутствия страха – признак здравого ума. Лев, боясь не бояться, был именно здоров (в меру смел, в меру осторожен). Потеряв страх перед отсутствием страха, Лев становится безрассудным и даже агрессивным в последующих частях: «Лев гордо заявил, что он готов сразиться с десятью саблезубыми тиграми, – так много у него смелости! Железный Дровосек даже опасался, не слишком ли большую порцию смелости поднес Льву волшебник и не сделал ли он Льва безрассудным: ведь безрассудство ведет к гибели» [1. С. 154].

У Л.Ф. Баума Оз несколько иначе решает проблемы трех персонажей. Страшиле он говорит, что ему не нужны мозги, так как он и так чему-то учится каждый день: «У ребенка есть мозги, но он знает очень мало. Знания дает только опыт, а чем дольше ты живешь на земле, тем больше опыта накапливаешь... чародей из меня получился неважный, но если ты придешь ко мне завтра утром, я набью твою голову мозгами... как пользоваться ими, я не знаю, это ты должен будешь придумать сам» [2. Р. 110]. Льву Оз и вовсе предлагает «выпить для храбрости»:

«– Я уверен, у тебя полно храбрости, – ответил Оз, – просто тебе не хватает уверенности в себе. Нет живого существа на земле, которое не испугалось бы в минуту опасности. По-настоящему храбр тот, кто боится, но не отступает перед лицом опасности. А такой храбрости у тебя полно.

– Может, она у меня и есть, но все равно бывает страшно. И я буду очень несчастлив, если ты не дашь мне такой храбрости, чтобы я забыл, что такое страх» [2. Р. 110].

«Лев чихнул, запах жидкости ему не понравился, но Волшебник сказал:

– Пей!

– А что это? – спросил Лев.

– Когда эта жидкость окажется у тебя внутри, она станет твоей храбростью. Ведь ты знаешь, что храбрость всегда находится внутри, в теле. Так что покуда ты не проглотил эту жидкость, ее нельзя назвать храбростью» [2. Р. 115–116].

У Л.Ф. Баума Волшебник мошенничает в сфере психологии, пытаясь убедить персонажей в наличии у каждого соответствующей способности, но поскольку они настаивают, то поддается их уговорам и выдает им своеобразные «плацебо» – знаки ума, чувств и смелости, соответственно булавки и иголки, шелковое сердечко и горячительный напиток – остальное дорисует их воображение. А у А.М. Волкова – в сфере этики, логики и онтологии: нарушает их исходный философский настрой, подменяет понятия и в итоге попросту ухудшает всех троих. Психологическое мошенничество версии Л.Ф. Баума еще более усугублено в мюзикле В. Флеминга [6] в сторону социально-иронического прочтения раздачи даров. Страшиле Оз

говорит, что там, откуда сам Оз родом, есть университет, вместилище знаний, куда люди приходят за ученостью, а выйдя откуда умеют размышлять. И хотя мозгов у них не больше, чем у Страшилы, однако у них есть то, чего нет у него – диплома о высшем образовании. Поэтому на основании полномочий, возложенных на псевдоволшебника университетским комитетом, Оз вручает Страшиле не колючки-булавки (символический мозг), а вполне реальный диплом о присуждении научной степени (степень эта называется в мюзикле «доктор-мыслитель») [6]. Льву Оз пытается объяснить, что тот стал жертвой заблуждения и думает, что если он избегает опасности, то ему не хватает мужества. Однако это неправильно – называть благоразумие трусостью, а в тех краях, откуда родом сам Оз, храбрых людей называют героями, и сами герои «достают свою силу духа из сундука и демонстрируют ее перед всеми». Лев, по версии Оза из мюзикла, не менее мужествен, чем эти герои, но у них есть одна вещь, которой нет у Льва, – награды. Поэтому Оз торжественно награждает Льва крестом «за достойное поведение, истинный героизм и выдающуюся храбрость в борьбе со злой ведьмой» [6], провозглашая Льва членом легиона мужества. Дровосеку же он говорит, что сердца бесполезны, пока их не научатся делать неразбиваемыми. И, естественно, там, откуда пришел сам Оз, есть люди, которые всегда делают добрые дела. Они называются филантропами, или благодетелями. И сердца у них не больше, чем у Дровосека, но у них есть то, чего нет у него, – членский билет благотворительной организации [6].

Некоторые моменты несходства в сказках были отмечены и другими исследователями: иногда А.М. Волков даже умышленно переводит сюжет и детали сказки в другую плоскость, о чем пишет, например, исследовательница К. Митрохина в своей статье о сравнении советской и американской версий сказки: «Текстуальные изменения невелики – фактически это та же самая сказка, но ряд купюр и вставок сильно смещает в ней смысловые акценты, и внутренняя динамика сюжета изменилась кардинально... “Волшебник Изумрудного города”, ставший литературным дебютом математика А.М. Волкова, вышел в свет в 1934 году. “Я значительно сократил книгу, выжал из нее воду, вытравил типичную для англосаксонской литературы мещанскую мораль...” – объяснял Волков» [29], возможно, в нарочито несколько идеологизированном интервью. Н.В. Латова в своей статье об особенностях версий сказки, «объясняя сюжетные различия особенностями культуры, в которой жил каждый из авторов и которая определяет на бессознательном (ментальном) уровне то, что потом отражается в их творчестве» [30], сопоставляет комплексы культурных стереотипов и ценностей, воспроизведенных в книгах Л.Ф. Баума и А.М. Волкова. Исследовательница не ставила себе задачу прочесть сказку А.М. Волкова историко-философски, а сказку Л.Ф. Баума – социально-политически. С ее точки зрения, «если тема “обыкновенных чудес” до известной степени роднит книги Волкова с озовским сериалом, то все прочие компоненты идейного содержания этих книг весьма специфичны. На наш взгляд, основными

элементами цикла о Волшебной стране, которые отличают его от книг Баума, выступают, во-первых, идея постоянной борьбы с врагами, во-вторых, идея коллективизма, безотказной дружеской взаимопомощи, и, в-третьих, патриотическая идея. По нашему мнению, различия между “Волшебником страны Оз” и “Волшебником Изумрудного города” (вернее, между этими сериалами) вовсе не являются случайными и коренятся прежде всего в различии культурных традиций американца рубежа XIX–XX веков и русского человека советской эпохи» [30]. Мы же в настоящей статье пытаемся возвести эти два прочтения к единому корню общей для обоих авторов европейской культуры, однако при этом показать расхождения в прочтениях: А.М. Волков «прочитал» персонажей, с нашей точки зрения, историко-философски, а Л.Ф. Баум – психологически и социально-иронически. В других ее выводах мы согласны с Н.В. Латовой: «Не менее интересным для нас является и содержательное расхождение на уровне глав. Сразу заметно, что новые, введенные Волковым главы не просто разнообразят сюжет, а несут важную смысловую нагрузку. По сути, новая глава Волкова “Элли в плену у Людоеда” – это своего рода увертюра: уже здесь мы можем увидеть в миниатюре все будущие сюжеты. Здесь появляется первая “страшилка” (Людоед), и только что завязавшиеся дружеские отношения проходят проверку на прочность. Эту главу можно по праву считать отправной точкой для всего будущего цикла А. Волкова: она закладывает в его основу понятие “самоотверженности” (“когда человек не жалеет себя для других”, по словам Дровосека), причем без каких-либо раздумий или сомнений. Хотя, с другой стороны, здесь же появляется и понимание того, что ради коллектива можно пожертвовать не только собой, но и другим (убийство пусть и злого, “вражески настроенного” Людоеда все же остается убийством – так и напрашивается сравнение “хороший враг – мертвый враг”). Культурную антитезу русской “самоотверженности” – готовность идти напролом, как слон в посудной лавке, – мы можем найти в выпавшей у Волкова главе “Очаровательная фарфоровая страна”, в которой Баум выразил мысль о необходимости обязательно достигать своих целей, пусть даже причиняя при этом ущерб окружающим (хотя бы и минимально возможный)... Наиболее общей его идеей – общей для всех книг Волкова, роднящей их с сериалом Баума, – остается идея “обыкновенного чуда”. Хотя действие происходит в Волшебной стране, но из опасных ситуаций герои спасаются благодаря, в первую очередь, сообразительности и смекалке, своим знаниям, своей дружбе и взаимовыручке» [30].

Примечательно то, каким образом вводится в реальность мир Волшебной страны: в американском мюзикле 1939 г. – через потерю сознания, у А.М. Волкова и Л.Ф. Баума – через сон, в котором Элли (или Дороти) встречается со всеми тремя персонажами-архетипами. В американском мюзикле В. Флеминга Дороти уходит в мир бессознательного (галлюцинации от удара головой об оконную раму). И у А.М. Волкова в книге волшебный переход и волшебное возвращение оба раза одномоментны. Элли

не просто так продуцирует эти образы, они уже содержатся в ее подсознании, они архетипичны и имманентны нашей культуре, которая их и продуцирует. Для того чтобы подчеркнуть эту связь бессознательного с реальным, в мюзикле даже используются приемы, невоплотимые в книге: всех волшебных персонажей играют актеры, которые до этого играли реальных людей, живущих в Канзасе (возникают пары реальных людей и их бессознательных корреляций: Бастинда – мисс Галч; Страшила, Лев и Дровосек – соответственно работники фермы Ханк, Зик и Хикори; Оз – фокусник передвижного театра и т.д.). Настоящая реальность и реальность бессознательного каким-то чудесным образом коррелируют. Сходное впечатление от путешествия в Волшебную страну как от погружения на подсознательный уровень происходит и при просмотре российской экранизации сказки начала 1990-х гг. [31]. В этой экранизации Волшебная страна снята в темных тонах (даже путешествие по дороге из желтого кирпича проходит в туманной дымке, а сам изумрудный город и вообще мрачно-зеленый), тогда как реальный мир, где Элли читает книгу вместе с мамой, – светлый и яркий.

Совершенно закономерно, что сказка А.М. Волкова (по крайней мере, ее первая часть – собственно «Волшебник изумрудного города») появляется в 1939 г., в один из периодов, когда литературная сказка как жанр снова обретает актуальность в контексте переломного для советской истории времени, «идейного перевала, ценностного кризиса и слома, переживаемого всем обществом» в конце 30-х гг. XX в.: о «наивысшей активности литературной сказки» в этот период в контексте исторической эпохи и о других периодах возрождения жанра сказки пишет М.Н. Липовецкий: «Литературная сказка неизменно активизируется в периоды значительных историко-культурных переломов, когда меняется духовная ориентация общества, когда осуществляется переход от разрушающейся старой концепции личности к еще не сформировавшейся новой» [32], чтобы очертить ориентиры и наметить перспективы ее развития в контексте крайне востребованного в соцреализме сюжета переделки человека, что перекликается и с американской сказкой, однако предполагает полную переинтерпретацию почти всех персонажей, отвечающую в большей степени тем архетипическим образам и тем интертекстуальным связям, которые в большей степени свойственны нашей культуре. Именно это и делает А.М. Волков, с нашей точки зрения, переинтерпретируя, например, Страшила из «фермера», стремящегося к обретению самосознания, в стихийного философа, мудрого изначальной сократической мудростью; или Железного Дровосека – из условного «рабочего» в почти что христианского отшельника; то же самое происходит и с остальными персонажами. В американском прототипе сказки нами не были замечены подобные интертекстуальные переклички с античными и средневековыми сюжетами, возможно, кроме одной шутки о силлогистике, о которой мы написали выше.

Подведем итоги проведенного исследования. Термин «интертекстуальность» в современном литературоведении используется для обозначения некоторого смыслового поля «между текстами», его можно интерпретировать в качестве бесконечного диалога между художественными и иными произведениями: в терминологии Юлии Кристевой, в качестве «коммуникативной связи между текстами разных эпох» [33; 3. С. 139], когда связь любого произведения с архивом литературных текстов человечества может быть интерпретирована как диалог автора с читателем. Такая связь с текстами других эпох (с нашей точки зрения, именно с философскими) явным образом прослеживается как в книге А.М. Волкова, так и в сценарии А. Куммы. В тексте Л.Ф. Баума и сценарии В. Флеминга в большей степени прослеживается связь с современными реалиями и социальными стереотипами американской культуры начала XX в., которые содержат скрытые аллюзии и отсылки к историческому опыту и культурным архетипам американского общества. Как полагает большинство исследователей американской сказки Л.Ф. Баума (см. например: [34–36]), «Волшебник страны Оз» – это критика капитализма: литературоведческий анализ в основном замыкается на социальную проблематику, будь то социальная ирония (в мюзикле) или социальная критика (сам Л.Ф. Баум и его интерпретаторы). Прочтение А.М. Волкова, как нам кажется, заключается в реконструкции мифологических пластов и воспроизведении знаковых архетипов европейской культуры, «значительных культурных аллюзий ко всей истории человечества» [3], которые также находили отражение и в философских идеях различных эпох: «Каждое явление культуры конкретно-систематично, то есть занимает какую-то существенную позицию по отношению к преднаходимой им действительности других культурных установок и тем самым приобщается к заданному единству культуры» [37].

В данной статье нами была предпринята попытка посмотреть на тексты Л.Ф. Баума и А.М. Волкова и на их интерпретации в искусстве и литературной критике как на части некоторых единых интертекстов и показать, как в жанре авторской сказки и ее вариаций могут преломляться архетипические, исторические, логико-философские, богословские и иные аспекты культуры, носителями которых являются предшествующие тексты, семантика которых может рассматриваться как «часть бесконечного дискурса» [3. С. 138–139]; а также показать, что авторская сказка как жанр является «средством межкультурной коммуникации как с речевым прошлым человечества, так и с его будущим» [3. С. 139]. Конечно, нельзя однозначно утверждать, что находимые нами в тексте А.М. Волкова аллюзии присутствуют там умышленно и автор осознанно предлагал именно такие прочтения, специально возводя персонажей к общекультурным архетипам. Скорее всего, автор затрагивал эти смыслы бессознательно, создавая текст практически согласно бартовской идее «смерти автора», когда вместо самого пишущего смыслы порождают скорее бессознательные «дискурсы»,

«письмо» и «интертекст». Рискнем предположить, что именно бессознательность креативности (важный аспект профрейдовской программы Ю. Кристевой) лежит в основе замеченных нами отсылок к историко-философской проблематике, хотя вполне понимаем, что более подробное выяснение обстоятельств творчества А.М. Волкова могло бы пролить свет на вывод о сознательности / бессознательности отсылок к реалиям европейской культуры вообще и восточно-христианской культуры в частности, которые, с нашей точки зрения, воспроизведены в рамках волковского внутренне «многоголосого» текста.

Здесь можно было бы возразить, что интертекстуальность Ю. Кристевой является аналитическим приемом, противоположным пропповскому приему возведения текста к матричной модели, архетипу или первообразу, однако текст А.М. Волкова, по нашему мнению, создал предпосылки говорить как о возможности его анализа в качестве свода бессознательного цитирования предшественников и современников (интертекста), так и с помощью вполне осознанного (в целом свойственного самому жанру волшебной сказки) возведения к идеальным образцам культуры (архетипу или модели). Подобного рода интерпретации возможны с точки зрения герменевтического подхода к диалогу культур М.М. Бахтина, в рамках которого опровергаются самостоятельность и «одноголосость» автора любого текста. Тем более что в настоящий период развития литературы интертекст можно рассматривать уже не только как цитатную организацию художественного текста и метод художественного мышления, но и как вхождение текстов современной словесности в единый дискурс: «Для литературы постмодернизма вообще характерно так называемое “цитатное мышление”, которое подразумевает не только знание текстов отечественной и зарубежной классики, но и подсознание, и фольклорную родовую память, и понимание поступательного исторического процесса. Значит, действительно, вся современная публицистика и литература являются как частью текста мировой классики, так и частью межкультурных коммуникаций» [3. С. 141–142], что, с нашей точки зрения, справедливо и для текста Волкова.

Тексты А.М. Волкова и Л.Ф. Баума, несмотря на умышленную установку последнего написать просто сказку как сказку, устроены таким образом, что какая бы мелкая проблема ни затрагивалась в них, она неизбежно подразумевает социальный, психологический или даже философский подтекст. Мы попробовали подойти к проблеме неосознанного цитирования как к аспекту связи современных текстов с классическими, поскольку обе сказки насыщены скрытыми цитатами, аллюзиями, пародиями, мифологическими ассоциациями, стилизациями и другими синтаксическими и эстетическими приемами интертекста, позволяющими отсылать далеко за пределы смысла основного повествования. Поэтому интертекстуальный подход не только к прочтению основных версий данной сказки, но и ее интерпретаций в культуре (в кинематографе или литературоведении) является значимым и необходимым для дальнейшего ее изучения и открывает новые возможности для вариаций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков А.М. Волшебник Изумрудного города. М. : РОСМЭН, 2015. 192 с.
2. Baum L.F. The Wonderful Wizard of Oz. London : Harper Collins Publishers, 2013. 178 p.
3. Гогица Л.П. Применение принципа интертекстуальности в современном литературоведении // Дискуссия. Политематический журнал научных публикаций. 2014. № 5 (46).
4. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности : пер. с фр. / общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М. : Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.
5. Малянтович К., Аристов Л., Калишер Ю., Трофимов Ю., Боголюбов А., Клепацкий Ю., Сулакаури К. Мультипликационная экранизация «Волшебника Изумрудного города». ТО «Экран», 1973–1974. Автор сценария: Александр Кумма.
6. Флеминг В. Американский музыкальный фильм-сказка «Волшебник страны Оз» (англ. The Wizard Of Oz). Производство студии «MGM», 1939.
7. Dighe R.S. The Historian's Wizard of Oz: Reading L. Frank Baum's Classic as a Political and Monetary Allegory. Praeger, 2002.
8. Канон покаянный ко Господу нашему Иисусу Христу, глас 6, песнь 3. СПб. : Сатисъ, 1993.
9. Евангелие от Марка. Мк. 9, 24.
10. Леонтий Иерусалимский. Апоории // Византийская философия. Т. 7: Полемические сочинения. 2011. С. 25–66.
11. Иоанн Златоуст. Творения в русском переводе : в 12 т. СПб. : СПб. дух. акад., 1895–1906.
12. Symeon le Nouveau Theologien. Traités theologiques et ethiques / Intr., texte critique, trad. et notes de J. Darrouzès. T. I (Theol. 1–3; Eth. 1–3). Paris: Cerf, (Sources chrétiennes, 122), 1966. Paris : Cerf, (Sources chrétiennes, 129), 1967.
13. Иоанн Дамаскин. Философские главы / пер. Н.И. Сагарда // Творения преподобного Иоанна Дамаскина: Источник знания. М., 2002. С. 53–122.
14. Иоанн Лествичник. Лествица, или Скрижали духовные преподобного нашего Иоанна, игумена Синайской Горы. М. : Православная библиотека «Троицкое слово», 1999.
15. Евангелие от Иоанна. Ин. 20, 25.
16. The Life of Leontios Patriarch of Jerusalem: Text, Translation, Commentary / ed. D. Tsougarakis (=The Medieval Mediterranean. Peoples, Economies and Cultures, 400–1453, vol. 2). Leiden; New York; Köln : Brill, 1993. § 9.17–21.
17. Τὸ ψυχοσωτήριον Ψαλτήριον Δαβὶδ τοῦ προφητάνакτος, / Ἐξηγηθὲν παρὰ τοῦ μακαριωτάτου καὶ σοφωτάτου Θεοδώρητου Ἐπισκόπου Κύρου, καὶ μεταγλωττισθὲν παρὰ Ἀγαπίου μοναχοῦ τοῦ Κρητός, ἐκ τῆς Ἑλληνικῆς εἰς τὴν κοινὴν ἡμῶν διάλεκτον, <...> Ἐπιμελῶς διορθωθὲν παρὰ Διονυσίου Συγκέλλου Φασλῆ, τοῦ ἐκ τῆς πελοποννήσου. Ἐν Βιέννῃ: Παρὰ Ἰωάννῳ Σνεϊρερ, 1817. Σ. 453.
18. Ivanov S. Holy Foolery as an Ambiguous Sanctity by Nikon of the Black Mountain // Holy Fools and Divine Madmen: Sacred Insanity through Ages and Cultures. Muenchen : Ars Una (Muenchen), 2018.
19. Спиридонова Л.В., Курбанов А.В. Представления об анестезии в греческой мысли // Материалы XXVI международной конференции «Универсум платоновской мысли» (Санкт-Петербург, 28–30 августа 2018 г.). URL: <http://plato.spbu.ru/CONFERENCES/2018/ther102.html> (дата обращения: 06.08.2018).
20. Littlefield H.M. The Wizard of Oz: Parable on Populism // American Quarterly. 1964. № 16 (1). P. 47–58.
21. Кузина Ю.В. Лингвокультурные концепты в сказочной повести Л.Ф. Баума «The Wonderful Wizard of Oz», ее переводе на русский язык С. Белова и русскоязычной литературной интерпретации А.М. Волкова : дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2017.
22. Омраан А.Х. Аксиологические модели авторских сказок в русской литературе конца 1930 – 1950-х годов (Л. Лагин, А. Волков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2012. С. 17.
23. Кьеркегор С. Страх и трепет. М. : Республика, 1993.
24. Хайдеггер М. Бытие и время. М. : Ad Marginem, 1997.
25. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: опыт феноменологической онтологии. М. : Республика, 2000.
26. Юм Д. Сочинения : в 2 т. М. : Мысль, 1996. Т. 2.
27. Berman R. The Wizardry of Oz // Science Fiction Studies. 2003. № 30 (3). P. 504–509.
28. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург : У-Фактория, 2007.
29. Митрохина К. Две такие разные волшебные страны. Приключения Дороти Гейл в Советском Союзе // Первое сентября. 2001. № 82/2001.
30. Латова Н.В. Чему учит сказка? (О российской ментальности) // Общественные науки и современность. 2002. № 2. С. 180–191.
31. Арсенов П. Экранизация сказки «Волшебник Изумрудного города». Киностудия им. М. Горького Э.Т.О. Лады, 1994.
32. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). Свердловск, 1992.
33. Крестева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1963. № 4.
34. Rockoff H. The “Wizard of Oz” as a Monetary Allegory // Journal of Political Economy. 1990. № 98. P. 739–60.
35. Velde F.R. Following the Yellow Brick Road: How the United States Adopted the Gold Standard // Economic Perspectives. 2002. Vol. 26, is. 2.
36. David B. Parker. The Rise and Fall of The Wonderful Wizard of Oz as a Parable on Populism // Journal of the Georgia Association of Historians. 1994. № 15. P. 49–63.
37. Бахтин М.М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М. : Искусство, 1986. С. 9–191.

Статья представлена научной редакцией «Философия» 5 марта 2020 г.

Ancient, Byzantine and Modern Archetypes of *The Wizard of the Emerald City* Fairy Tale by Alexander Volkov

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2020, 454, 55–66.

DOI: 10.17223/15617793/454/7

Dmitry N. Goncharko, Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg, Russian Federation); Russian Christian Academy for Humanities (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: goncharko@list.ru

Oksana Yu. Goncharko, Saint Petersburg Mining University (Saint Petersburg, Russian Federation); Russian Christian Academy for Humanities (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: goncharko_oksana@mail.ru

Keywords: philosophy of literature; philosophy of art; philosophy of culture; history of philosophy; novelistic fairy tale; archetypes; modernist text; reading effect.

This research is supported by the Russian Science Foundation, Project No. 18-78-10051, “The Byzantine Roots of the Russian Logical Tradition”.

The article aims to detect the structural analogy between the archetypes of the main characters of the fairy tale *The Wizard of the Emerald City* (the Russian version of Lyman Frank Baum's *The Wonderful Wizard of Oz*) and the main historical and philosophical subjects of Ancient, Medieval and Modern European philosophies. Intertextual and structuralist analyses applied in this article to the texts of both fairy tales involve the identification of historical, psychological, mythological, aesthetical, mental and cultural archetypes and hidden allusions, which could be interpreted differently due to the specific "reading effects" within different cultures. Such an approach allows drawing conclusions regarding the different interpretations of the main archetypal images of the fairy tale in different cultural traditions. In this article, these are the traditions of the Soviet children's literature of the mid-twentieth century and the American novelistic fairy tale of the late nineteenth century. The article shows that the main characters of Volkov's reception of the American fairy tale tend toward the historical and philosophical archetypes of the ancient philosopher (Scarecrow), the Byzantine hermit (Tin Woodman), and the Modern European naturalist (Coward Lion); and their images can be interpreted within the context of the development of the history of philosophy. This is in contrast to the American prototype of the fairy tale: most researchers analyze its main characters in the sociopolitical context as collective images of the typical American farmer and worker, as well as the American military official of the early twentieth century. The authors of the article tried to apply the concept of intertextuality as a methodological approach to the study of the two versions of one of the most popular fairy tales of the twentieth century, considering Volkov's and Baum's texts as parts of more extensive intertexts manifested in different types of cultures. They also tried to look at the text of Volkov's fairy tale as at a modernist text, the meaning of which depends on the "reading effect" rather than on the author's intention and allows for quite unexpected structural analogies. The fairy tales by Volkov and Baum are arranged in such a way that no matter how small the problem is touched upon it inevitably implies social, psychological or even philosophical overtones. The authors tried to analyze the issue of unconscious citations as a hint to connect the modern texts to the classical ones, since both tales are full of hidden quotations, allusions, parodies, mythological associations, stylizations and other syntactic and aesthetic intertext tools and techniques that allow going far beyond the meaning of the main narration level.

REFERENCES

1. Volkov, A.M. (2015) *Volshebnik Izumrudnogo goroda* [The Wizard of the Emerald City]. Moscow: ROSMEN.
2. Baum, L.F. (2013) *The Wonderful Wizard of Oz*. London: Harper Collins Publishers.
3. Gogina, L.P. (2014) Application of the Intertextuality Principle in the Modern Literary Studies. *Diskussiya – Discussion*. 5 (46). (In Russian).
4. Piégay-Gros, N. (2008) *Vvedenie v teoriyu intertekstual'nosti* [Introduction to the Theory of Intertextuality]. Translated from French. Moscow: Izd-vo LKI.
5. Malyantovich, K. et al. (1973–1974) *Volshebznika Izumrudnogo goroda* [The Wizard of the Emerald City]. [Cartoon]. TO "Ekran".
6. Fleming, V. (1939) *The Wizard of Oz*. [Motion Picture]. MGM.
7. Dighe, R.S. (2002) *The Historian's Wizard of Oz: Reading L. Frank Baum's Classic as a Political and Monetary Allegory*. Praeger.
8. Satis". (1993) *Kanon pokayannyy ko Gospodu nashemu Iisusu Khristu* [The Canon of Repentance to Our Lord Jesus Christ] Tone 6, Ode 3. St. Petersburg: Satis".
9. Mark 9:24. (In Russian).
10. Leontius of Jerusalem. (2011) Aporii [Aporiae]. In: Benevich, G. (ed.) *Leontiy Ierusalimskiy, Feodor Abu-Kurra, Leontiy Vizantiyskiy – Polemicheskie sochineniya* [Leontius of Jerusalem, Theodore Abū Qurrah, Leontius of Byzantium – Polemical Works]. Translated by D.A. Chernoglazov. Krasnodar: Tekst. pp. 25–66.
11. John Chrysostom. (1895–1906) *Tvoreniya v russkom perevode: v 12 t.* [Works in Russian Translation: In 12 Vols]. Translated from Greek. St. Petersburg: SPb. dukh. akad.
12. Symeon le Nouveau Theologien. (1966) *Traites theologiques et ethiques*. T. I. Paris: Cerf.
13. St. John of Damascus. (2002) *Tvoreniya prepodobnogo Ioanna Damaskina: Istochnik znaniya* [Writings: "The Fount of Knowledge"]. Translated from Greek by N.I. Sagarda. Moscow: Indrik. pp. 53–122.
14. John Climacus. (1999) *Lestvitsa, ili Skrizhali dukhovnye prepodobnogo nashego Ioanna, igumena Sinayskoy Gory* [Ladder of Divine Ascent]. Translated from Greek. Moscow: Pravoslavnyaya biblioteka "Troitskoe slovo".
15. John 20:25. (In Russian).
16. Tsougarakis, D. (ed.) (1993) *The Life of Leontios Patriarch of Jerusalem: Text, Translation, Commentary*. (The Medieval Mediterranean. Peoples, Economies and Cultures, 400–1453, Vol. 2). Leiden; New York; Köln: Brill: § 9.17–21.
17. Τὸ ψυχοσωτήριον Ψαλτήριον Δαβὶδ τοῦ προφητάνακτος, / Ἐξηγηθὲν παρὰ τοῦ μακαριωτάτου καὶ σοφωτάτου Θεοδώρητου Ἐπισκόπου Κύρου, καὶ μεταγλωττισθὲν παρὰ Ἀγαπίου μοναχοῦ τοῦ Κρητός, ἐκ τῆς Ἑλληνικῆς εἰς τὴν κοινὴν ἡμῶν διάλεκτον, <...> Ἐπιμελῶς διορθωθὲν παρὰ Διονυσίου Συγκέλλου Φασῆλ, τοῦ ἐκ τῆς πελοποννήσου. Ἐν Βιέννῃ: Παρὰ Ἰωάννου Συνεῖρερ, 1817. Σ. 453.
18. Ivanov, S. (2018) Holy Foolery as an Ambiguous Sanctity by Nikon of the Black Mountain. In: Berger, A. & Ivanov, S. (eds) *Holy Fools and Divine Madmen: Sacred Insanity through Ages and Cultures*. Muenchen: Ars Una.
19. Spiridonova, L.V. & Kurbanov, A.V. (2018) [Representations of Anesthesia in Greek Thought]. *Universum platonovskoy mysli* [The Universe of Platonic Thought]. St. Petersburg. 28–30 August 2018. [Online] Available from: <http://plato.spbu.ru/CONFERENCES/2018/ther102.html>. (Accessed: 06.08.2018). (In Russian).
20. Littlefield, H.M. (1964) The Wizard of Oz: Parable on Populism. *American Quarterly*. 16 (1). pp. 47–58.
21. Kuzina, Yu.V. (2017) *Lingvokul'turnye kontsepty v skazochnoy povesti L.F. Bauma "The Wonderful Wizard of Oz", ee perevode na russkiy yazyk S. Belova i russkoyazychnoy literaturnoy interpretatsii A.M. Volkova* [Linguocultural Concepts in L.F. Baum's Fairy Tale "The Wonderful Wizard of Oz", Its Translation Into Russian by S. Belov and the Russian-Language Literary Interpretation by A.M. Volkov]. Philology Cand. Diss. Yekaterinburg.
22. Omraan, A.Kh. (2012) *Aksiologicheskie modeli avtorskikh skazok v russkoy literature kontsa 1930–1950-kh godov (L. Lagin, A. Volkov)* [Axiological Models of Authorial Fairy Tales in the Russian Literature of the Late 1930s–1950s (L. Lagin, A. Volkov)]. Abstract of Philology Cand. Diss. Voronezh, C. 17.
23. Kierkegaard, S. (1993) *Strakh i trepet* [Fear and Trembling]. Translated from Danish by N.V. Isaeva, S.A. Isaev. Moscow: Respublika.
24. Heidegger, M. (1997) *Bytie i vremya* [Being and Time]. Translated from German by V.V. Bibikhin. Moscow: Ad Marginem.
25. Sartre, J.-P. (2000) *Bytie i nictoto: opyt fenomenologicheskoy ontologii* [Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology]. Translated from French by V.I. Kolyadko. Moscow: Respublika.
26. Hume, D. (1996) *Sochineniya: v 2 t.* [Works: In 2 Vols]. Translated from English by S.I. Tsereteli. Vol. 2. Moscow: Mysl'.
27. Berman, R. (2003) The Wizardry of Oz. *Science Fiction Studies*. 30 (3). pp. 504–509.
28. Deleuze, G. & Guattari, F. (2007) *Anti-Edip: Kapitalizm i shizofreniya* [Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia]. Translated from French by D. Kravchukin. Yekaterinburg: U-Faktoriya.
29. Mitrokhina, K. (2001) Dve takie raznye volshebnye strany. Priklucheniya Doroti Geyl v Sovetskom Soyuze [Two Such Different Magical Countries. The Adventures of Dorothy Gale in the Soviet Union]. *Pervoe sentyabrya*. 82/2001.

30. Latova, N.V. (2002) Chemu uchit skazka? (O rossiyskoy mental'nosti) [What Does a Fairy Tale Teach? (On the Russian Mentality)]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost' – Social Sciences and Contemporary World*. 2. pp. 180–191.
31. Arsenov, P. (1994) *Volshebnik Izumrudnogo goroda* [The Wizard of the Emerald City]. [Motion Picture]. Kinostudiya im. M. Gor'kogo E.T.O. Lad'ya.
32. Lipovetskiy, M.N. (1992) *Poetika literaturnoy skazki (na materiale russkoy literatury 1920–1980-kh godov)* [Poetics of a Literary Fairy Tale (Based on the Material of the Russian Literature of the 1920s–1980s)]. Sverdlovsk: Ural State University.
33. Kristeva, J. (1993) Bakhtin, slovo, dialog i roman [Bakhtin, Word, Dialogue and Novel]. Translated from English by G.K. Kosikov. *Dialog. Karnaval. Khronotop*. 4.
34. Rockoff, H. (1990) The “Wizard of Oz” as a Monetary Allegory. *Journal of Political Economy*. 98. pp. 739–60.
35. Velde, F.R. (2002) Following the Yellow Brick Road: How the United States Adopted the Gold Standard. *Economic Perspectives*. 26 (2).
36. Parker, D.B. (1994) The Rise and Fall of The Wonderful Wizard of Oz as a Parable on Populism. *Journal of the Georgia Association of Historians*. 15. pp. 49–63.
37. Bakhtin, M.M. (1986) *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. 2nd ed. Moscow: Iskusstvo. pp. 9–191.

Received: 05 March 2020