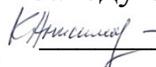


Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«**СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра журналистики и литературоведения

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

 — К.В. Анисимов

« 27 » _____ июня _____ 2024 г.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
45.03.01 Филология

**ОБРАЗ АНТАРКТИДЫ В ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЯХ
РУССКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ XX–XXI ВВ.:
СТРАТЕГИИ МИФОЛОГИЗАЦИИ**

Научный руководитель



канд. филол. наук,
доц. Т.С. Нипа

Выпускник



С.К. Пивоваренко

Нормоконтролер



канд. филол. наук,
доц. Я.В. Баженова

Красноярск 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ОСВОЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА ЮЖНОГО ПОЛЮСА В ЛИТЕРАТУРЕ	7
1.1. Изучение семиотического пространства. Мифопоэтическое пространство в литературе	7
1.2. Генезис и эволюция антарктического образа в культурном и литературном сознании: от Античности к XVIII веку	13
1.3. Формирование мифологии Антарктиды в литературе XIX века	22
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	45
ГЛАВА 2. МИФОПРОСТРАНСТВО АНТАРКТИКИ В ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI ВЕКОВ	47
2.1. «Антарктический текст» в англо-американской литературной традиции	47
2.2. Геокультурный образ Антарктиды в русской литературе Новейшей эпохи	61
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	76
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	78
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	82

ВВЕДЕНИЕ

Попытки открыть шестой континент, предположение о котором высказывали ещё древнегреческие мыслители, предпринимались неоднократно, и лишь в 1820 году русские мореплаватели достигли Антарктиды. Но и после этого регион в связи с экстремальными условиями оставался труднодоступным, ненаселённым и малоизученным, продолжая волновать воображение учёных, путешественников и писателей.

Следствием неосвоенности региона стала его мифологизация в культурном сознании, отразившаяся в творчестве ряда авторов. Полярную эстетику формируют художественные произведения таких зарубежных авторов, как С.Т. Кольридж, Э.А. По, Дж.Ф. Купер, Ж. Верн, У.К. Рассел, Д. де Милль, Г.Ф. Лавкрафт, Дж. Кэмпбелл, Дж. Роллинс и другие. Среди русских писателей к антарктической теме обращаются М.М. Щербатов, В.М. Санин, В.Я. Брюсов, А.И. Шалимов, Г.И. Гуревич, А.И. и С.А. Абрамовы, М.Г. Успенский, В.Г. Рошин.

Интерес к образу Антарктики в литературе обусловил внимание к нему и в научной среде. Э. Лин в работах «Romancing the Pole: A Survey of Nineteenth-Century Antarctic Utopias» (2004), «Antarctica in Fiction: Imaginative Narratives of the Far South» (2012), «Yesterday's tomorrows and tomorrow's yesterdays: Utopian literary visions of Antarctic futures» (2013) всесторонне исследует литературные отклики на южный материк. Она рассматривает ряд антарктических текстов (Antarctic texts), изображающих Крайний Юг как «пространство воображения» [Leane, 2012: 1–2].

С.Дж. Пайн в работе «Лёд» (1986), привлекая к анализу художественные тексты, приходит к выводу о том, что материк «был пустыней для художественной литературы» и «никогда по-настоящему не знал полного внимания высокой культуры» [Pyne, 1986]. Согласно Пайну, после произведений романтиков С.Т. Кольриджа, Э.А. По и Д.Ф. Купера литература

о Южном полюсе приходит в упадок. Это представление разделяют более поздние критики П. Симпсон-Хаусли, У. Ленц и Ф. Спуорд, сосредоточившиеся на произведениях об Антарктике XIX или начала XX в. Пайн поднимает проблему освоения Антарктиды искусством. Он считает, что антарктическая литературная школа не сложилась по ряду причин, среди которых исследователь называет дефицит описаний ледяных ландшафтов, минимизирующий эффект антарктического ландшафта, географическую и культурную отдалённость материка, не позволившую ему включиться в романтическую или модернистскую традиции.

Э. Лин опровергает это мнение, указывая на тот факт, что с момента открытия континента прошло недостаточно времени для формирования последовательной литературной школы. Она пишет о всплеске интереса к материка в произведениях романистов, поэтов, драматургов, таких как Б. Бейнбридж, У. Ле Гуин, Э. Майклс, Б. Мэнхайр, Э. Мюррей, В.В. Набоков, П. Неруда, К.С. Робинсон, Г. Хейм и так далее. Кроме того, в XXI веке Крайний Юг стал более доступным для писателей благодаря национальным программам и развитию антарктического туризма.

П. Симпсон-Хаусли в работе «Antarctica: Exploration, Perception and Metaphor» (1992) исследует представления путешественников о Южном полюсе как о месте красоты и ужаса с ландшафтами страха, запустения. Его труд включает главу о полярных поэзии и прозе, которые отражают переживания исследователей материка, связанные со льдом и одиночеством – доминирующими чертами их мира [Simpson-Housley, 1992].

Интерес писателей и политиков, в том числе в России, к самому холодному, отдалённому и малоизученному региону не ослабевает. Несмотря на это, круг работ, посвящённых рецепции образа Антарктиды в искусстве, ограничивается трудами зарубежных авторов. Континент как пространство со своей системой мифов остаётся на периферии отечественного литературоведения.

А.Г. Иванов отмечает, что мифологизация как процесс включает несколько стадий: от возникновения простого нарратива до появления цепи событий, сюжетной линии, предстающей в качестве оформленного мифа [Иванов, 2019]. В исследовании рассматривается, как антарктический нарратив встраивается в сюжетную линию.

Объект дипломной работы – образ Антарктиды в художественной литературе XX–XXI вв.

Предмет исследования – стратегии мифологизации образа Антарктиды в творчестве русских и зарубежных писателей XX–XXI вв.

Актуальность работы обусловлена возрастающим интересом к изучению художественного пространства в современном литературоведении и к антарктическому топосу в литературе.

Новизна работы состоит в том, что впервые в отечественном литературоведении рассматриваются стратегии мифологизации антарктического образа и особенности его рецепции в русской литературе.

Цель – изучить стратегии мифологизации образа Антарктиды в художественной литературе XX–XXI вв.

Цель исследования определила постановку следующих **задач**:

- 1) рассмотреть концепции художественного пространства и явление мифологизации в литературе;
- 2) изучить генезис и эволюцию антарктического образа в культуре;
- 3) исследовать своеобразие рецепции образа Южного полюса в русской и зарубежной литературе XX–XXI вв.;
- 4) определить стратегии мифологизации образа Антарктиды.

Методологической базой исследования являются работы, разрабатывающие концепции художественного пространства [Иванов, Топоров, 1965; Топоров, 1983; 1995; Лотман, 2000] и теорию мифа [Мелетинский, 1976; Лотман, Успенский, 1992; Лотман, Минц, Мелетинский, 1994; Барт, 1994; 2000; Топоров, 1995; Неклюдов, 2000; Иванов, 2019], труды

по изучению антарктической литературы [Pyne, 1986; Simpson-Housley, 1992; Leane, 2004; 2012; 2013],

В исследовании применялись **методы**: описательно-аналитический и сравнительно-исторический.

Материал работы: «Жизнь и приключения Питера Уилкинса» Р. Пэлтока (1751), «Путешествие в землю Офирскую г-на С... шведского дворянина» М.М. Щербатова (1784), «Сказание о старом мореходе» С.Т. Кольриджа (1797), «Рукопись, найденной в бутылке» (1833) и «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» (1838) Э.А. По, «Двадцать тысяч лье под водой» (1870) и «Ледяной сфинкс» (1897) Ж. Верна, «Республика Южного Креста» В.Я. Брюсова (1905), «Хребты Безумия» Г.Ф. Лавкрафта (1931), «Кто ты?» Дж. Кэмпбелла (1938), «Мы – из Солнечной системы» Г.И. Гуревича (1965), «Ледокол» В.Г. Рощина (2016).

Теоретическая значимость заключается в расширении представления о поэтике Антарктиды как художественного пространства.

Практическая значимость определяется тем, что результаты работы могут использоваться при изучении природных топосов и дальнейших исследований антарктического образа.

Сформулированные методы и задачи определяют **структуру** дипломной работы, состоящей из Введения, двух глав, Заключения и Списка использованной литературы.

ГЛАВА 1. ОСВОЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА ЮЖНОГО ПОЛЮСА В ЛИТЕРАТУРЕ

1.1. Изучение семиотического пространства. Мифопоэтическое пространство в литературе

Пространство – одна из важнейших частей нашей картины мира. Хотя оно тесно связано с категорией времени, пространство имеет ряд особенностей, позволяющих сделать эту категорию отдельным предметом изучения.

Ключевыми характеристиками пространства являются: антропоцентричность, то есть связь с воспринимающим субъектом, который является его центром; отчуждаемость от человека; предметность; непрерывность и протяженность, выделение близкого и далёкого пространства; ограниченность, ведущая к разделению пространства на закрытое и открытое; трёхмерность: оппозиции верх – низ, спереди – сзади, слева – справа; включенность во временное движение [Бабенко, 2004: 169]. Эти перечисления приводят к выводу о дуализме восприятия пространства, что проявляется в бинарных оппозициях. Согласно Бабенко, эти оппозиции могут иметь устойчивые оценочные (положительные или отрицательные) коннотации: «верх – низ, высокое – низкое, небо – земля, правый – левый, далеко – близко, восток – запад и т.д.» [Там же].

Концепции художественного пространства разрабатывались М.М. Бахтиным, Д.С. Лихачевым, М.Ю. Лотманом, В.Н. Топоровым и другими.

Мир, подвергаясь семиотизации, становится фактором культуры, наделяется определённым смыслом. «Знаковость» отодвигает физический референт на второй план. Пространство в данном случае разделяется на область объектов, «нечто означающих, символизирующих, указывающих, то

есть имеющих смысл, и объектов, представляющих лишь самих себя», согласно Ю.М. Лотману [Лотман, 2000: 259].

Пространство семиосферы одновременно неравномерно, асимметрично и едино, однородно, что отражается на соотношении центра и периферии. Оно состоит из конфликтующих структур и обладает индивидуальностью. «Одним из основных механизмов семиотической индивидуальности является граница», которая разделяет пространство на «наше», «своё», «культурное», «безопасное», «гармонически организованное» и «их-пространство», «чужое», «враждебное», «опасное», «хаотическое» [Там же: 257]. Такое бинарное разделение мира относится к культурным универсалиям.

Лотман сравнивает семиосферу с живым организмом. Так, основой для семиотизации человеческого тела послужила его асимметрия: семиотика правого/левого, верха/низа. Такова же исходная асимметрия мужского/женского, живого/мёртвого, подвижного, теплого, дышащего и неподвижного, холодного, не дышащего [Там же: 258]. Подобные оппозиции обнаруживаются и в образе Антарктики. Удалённый от центров человеческой цивилизации, более того – не имеющий коренного населения, благодаря которому система могла бы начать самописание, этот материк тем не менее подвергся семиотизации в культуре. Лотман утверждает: бурная семиотическая деятельность способствует развитию периферийных центров.

Художественное пространство может быть внутренним и внешним, открытым и закрытым, реальным и воображаемым, динамичным и статичным, «своим» или «чужим» и так далее. Причём пограничные и внешние места наделяются отрицательной коннотацией. Это связано с отношением к чужому пространству как небезопасному, дьявольскому, пространству «антидома», попадание в который равносильно путешествию в загробный мир [Там же: 313–314]. Таким образом, выделяются дружественное и враждебное человеку пространства.

Наиболее объёмной единицей, моделирующей пространство в художественном тексте, является топос. В современном литературоведении

этот термин имеет следующие значения: 1) «общее место», набор устойчивых речевых формул, общих проблем и сюжетов, характерных для национальной литературы; 2) значимое для художественного текста «место разворачивания смыслов», коррелирующее с каким-то реальным местом, как правило, открытым [Прокофьева, 2004: 89]. Топос – образ конкретного пространства, среды, устойчивый пространственный объект. Закрытое пространство именуется локусом, а открытое – топосом.

Топос как система описывается в иерархических отношениях: открытый и закрытый; свой и чужой; верх и низ; положительный и отрицательный; природный и освоенный; фантастический и реальный.

В.В. Иванов и В.Н. Топоров формулируют оппозицию «свое – чужое» в пространственном противопоставлении «близкое – далёкое». Представитель «своего» пространства может пониматься как человек, а «чужое» пространство наполняют нечеловеческие, звериные или полузвериные, колдовские существа [Иванов, Топоров: 1965, 156–159].

Художественное пространство не равно реальному, оно представляет «возможный мир», авторскую интерпретацию. Анализ образа выбранного места даёт возможность понять, из каких представлений складывается его интерпретация, как первое восприятие отражается на его формировании.

Пространство может быть пустым и объектно-заполненным. В.Н. Топоров в работе «Пространство и текст» пишет о такой разновидности объектно-заполненного пространства, как пространство мифопоэтическое [Топоров, 1983: 228, 234]

В рамках семиотики культуры миф интерпретируется как феномен сознания [Лотман, Успенский, 1992: 58]. Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский в статье «Миф – имя – культура» уподобляют миф языку собственных имён. Изучение мифа как семиотической теории демонстрирует его роль в качестве сложной языковой системы, основанной на символизме, присущем культурному дискурсу.

В очерке Р. Барта «Миф сегодня» миф описывается как сообщение, форма, способ «означивания», включающий в себя семиотический механизм, который формируется через символы и образы для отражения сложных идей и общественных устоев [Барт, 1994: 72]. Он рассматривает мифологию как часть одновременно семиотики и идеологии. Барт считает, что в мифологических знаках сосредоточены два слоя значений: первичный, буквальный, и вторичный, несущий дополнительные ассоциации и культурный подтекст, что делает миф многоаспектным и психологически воздействующим.

Труд С.Ю. Неклюдова «Структура и функции мифа» расширяет это осмысление, акцентируя внимание на том, что мифологические символы образуют специфические коды, которые культура использует для кодирования и трансляции своих основополагающих идей и ценностей [Неклюдов, 2000: 19]. По Неклюдову, мифы не только помогают раскрыть смысл мироздания, но и способствуют поддержанию общественного строя, упорядочивают действительность, вкладывая смыслы в организацию пространства и времени.

Семиотический подход к мифу играет ключевую роль в понимании того, каким образом пространство в литературном произведении может приобрести мифологическую окраску. Художественные произведения, применяя мифологические знаки и коды, могут преобразовывать реальное или выдуманное пространство в места, переполненные смыслами, культурными отсылками и символическими связями. Это один из способов мифологизации.

В узком смысле мифологизация определяется как литературный приём. По Мелетинскому, поэтика мифологизирования – «орудие семантической и композиционной организации текста» [Мелетинский, 2021: 440]. Её главная функция состоит в упорядочивании жизненного материала и внутреннего психологического действия с помощью различных символов и параллелей. Кроме того, посредством создания самостоятельного «мифологического» сюжета мифологизация способна структурировать и коллективное сознание, и историю в целом [Мелетинский, 2021: 402–403].

Так, среди способов мифологизации в литературе можно выделить использование автором мифологических знаков, кодов, символов, параллелей, а также мотивов, реминисценций и выстраивание структуры произведения подобно мифологической.

Мифологизация в широком смысле есть «создание наиболее семантически богатых, энергетичных и имеющих силу примера образов действительности» [Топоров, 1995: 5]. После мифологизации внешний мир предстаёт «в виде гармонической картины неизменных сущностей» [Барт, 1994, 111]. В результате появляются новые культурные и социально-политические мифы. Пространство мифологизируется с целью его осмысления, освоения, сакрализации.

По Лотману и Успенскому, в мифологическом понимании пространство представляется в виде «совокупности отдельных объектов, носящих собственные имена. В промежутках между ними пространство как бы прерывается» [Лотман, Успенский, 1992: 64]. Отсюда вытекает «лоскутность» мифологического пространства и свободное, вневременное перемещение в нём. При попадании в новое место объект способен терять связь с предыдущим своим состоянием и становиться совершенно иным объектом. Как следствие ещё одна особенность мифологического пространства – моделирование непространственных (ценностных, социальных и прочих) отношений.

Собственные имена придают объектам законченность, а пространству в целом – ограниченность. Такое пространство всегда замкнутое, небольшое, «хотя в самой мифе речь может идти при этом о масштабах космических» [Там же]. При пересечении границы миров герой может не знать наименований предметов чужого мира. Это незнание часто становится причиной неизбежной гибели героя.

Важно отметить, что мифологическое сознание наделяет пространство также присущим ему гетерогенным характером, антропоморфизмом, символичностью, направляет героев на постижение тайн окружающего мира.

Наделение неодушевленных предметов свойствами одушевлённого и символизмом отнесены в работе к приёмам мифологизации.

Согласно Топорову, для мифопоэтического пространства характерны следующие особенности. Во-первых, в мифопоэтическом хронотопе «время сгущается и становится формой пространства (оно “спациализуется” и тем самым как бы выводится вовне, откладывается, экстенсифицируется), его новым (“четвертым”) измерением. Пространство же, напротив, “заражается” внутренне-интенсивными свойствами времени (“темпорализация” пространства), втягивается в его движение, становится неотъемлемо укорененным в разворачивающемся во времени мифе, сюжете (т.е. в тексте)» [Топоров, 1983: 232]. Топоров постулирует неразрывность пространства и времени в мифопоэтической картине мира. Во-вторых, такое «пространство всегда заполнено и всегда вечно; вне вещей оно не существует» [Там же: 234].

Основные элементы мифопоэтического пространства – центр и путь. Мифологический герой в начале действия обычно находится в «исходном пункте» и затем двигается к концу пути, цели движения [Топоров, 1983: 259]. Вещественное наполнение организует пространство и укореняет его в едином центре, наделяют значимостью, а также отделяют от пустого не-пространства, которое олицетворяет Хаос. Постоянными качествами пути являются его труднопроходимость и малоизвестность.

Топоров выделяет следующие типы путей: «путь к сакральному центру, строящийся как овладение все более и более сакральными концентрическими зонами с находящимися в них объектами, вплоть до совмещения себя с этим сакральным центром, обозначающего полноту благодати, причастия, освященности», и «путь к чужой и страшной периферии, мешающей соединению с сакральным центром или же уменьшающей сакральность этого центра; этот путь ведет из укрытого, защищенного, надежного “малого” центра – своего дома, точнее – из образа святилища внутри дома (красный угол с образами, очаг с живым огнем, домашний жертвенник и т. п.) – в царство все возрастающей неопределенности, негарантированности, опасности» [Там

же: 262]. Первый путь предполагает обретение высших ценностей за счёт приближения к нему, а второй, наоборот, по мере удаления от него, через поединок со злом.

Из вышеперечисленного следует приём антиномии при мифологизации пространства: использование констант пространство/не-пространство (Хаос), центр/периферия, верх/низ, север/юг, близкое/далёкое, своё/чужое, дружественное/враждебное, живое/мёртвое, холодное/тёплое и прочее. Эти семантические оппозиции существенны для мифологического мышления и раскрытия образа Антарктики.

1.2. Генезис и эволюция антарктического образа в культурном и литературном сознании: от Античности к XVIII веку

Гипотеза существования шестого континента, *Terra Australis Incognita* (Неведомой Южной земли) выдвигалась Аристотелем (IV в. до н. э.), Птолемеем (II в. н. э.) и другими античными учёными. Название материка появилось задолго до его открытия и произошло от слова «Антарктика», что в переводе с греческого означает «противоположная Арктике», северной территории, находящейся под созвездием Большой медведицы («Арктика» – «медвежий; относящийся к созвездию Большой Медведицы; северный») [Котляков, Гуцуляк, 2005: 29; Котляков, Хаин, 2023].

Географы Античности полагали, что большую часть южного полушария занимает некая суша. Сторонники Птолемея исходили из того, что Индийский и Атлантический океаны со всех сторон, с юга в том числе, окружены единым континентом, а сторонники Страбона (60 г. до н. э. – 20 г. н. э.) – из того, что для равновесия в южном полушарии должен располагаться достаточно большой континент, чтобы уравновешивать материки в северном, не давая Земле перевернуться [Трёшников, 1963: 8].

В Средневековье и эпоху Возрождения продолжало существовать представление о южном континенте. На географических картах XVI–

XVII веков эта земля изображалась в фантастических очертаниях: по размерам она намного превосходила реальную Антарктиду, соединялась с Южной Америкой, близко находилась к другим континентам и даже частично пересекала тропики. Таким образом, картографическая практика отразила первые опыты мифологизированной географии.

Немецкий учёный И. Шёнер (1477–1547) считал южный материк огромным регионом, чьи жители «живут хорошей, честной жизнью и не являются антропофагами (каннибалами), как другие варварские народы, у них нет ни закона, ни стад (или бандитских группировок), но они почитают своих старших и предлагают им послушание; они дают своим детям имя Томас (в честь святого апостола Фомы)»¹ («*Incolæ huius regionis bonæ ac honeftæ uitæ degunt, nec funt Antropophagi ficuti cæteræ barbaræ nationes, legem non habēt, nec greges, fed feniores uenerantur, & eis obedientiam præftant, liberis eorum Thomæ nomen imponunt*» [Schöner, 1533: 44]). В описании даётся положительная характеристика предполагаемому населению, чьё существование не подвергается сомнению.

Государства посылали корабли в неизвестные земли, имевшие, по слухам, сказочные богатства. Постепенно границы мифического материка отодвигались на юг. Несмотря на неоднократные попытки мореплавателей найти Антарктиду, только в январе 1820 г. русские моряки Ф.Ф. Беллинсгаузен и М.П. Лазарев на шлюпах «Восток» и «Мирный» открыли материк. Освоение континента сопровождалось трудностями и трагическими событиями (гибель участников экспедиции Р. Скотта), что конструировало вокруг него образ враждебного, опасного для человека места, хотя ранее оно наделялось положительными коннотациями.

В художественной литературе интерес к Антарктиде зарождается в XVIII в. в произведениях Р. Пэлтока, М.М. Щербатова, С.Т. Кольриджа.

¹ Здесь и далее перевод наш – С.К.

Однако достаточного внимания антарктическому топосу не уделялось, и устойчивых представлений о нём у авторов ещё не было.

Одним из первых к образу Крайнего Юга в литературе обращается английский писатель Р. Пэлток (1697–1767) в произведении «Жизнь и приключения Питера Уилкинса» (1751). Приключенческий фантастический роман повествует о крылатом, изобретательном, трудолюбивом народе, живущем под землёй в районе Южного полюса и найденном главным героем после кораблекрушения. *Doort Swangeanti* – страна полётов, остров, затерянный среди антарктических вод. Южный полюс долгое время воспринимался как вход в подземный мир. Автор опирается на миф об Антарктиде как о проходе внутрь Земли [Елисеев, 2008: 263; Curran, 2006: 234].

Р. Пэлток актуализирует миф о крылатых людях, распространённый в греческой, скандинавской, индийской и других мифологиях. *Doort Swangeanti* населяют Глумы и Гаури, то есть летающие мужчины и женщины. Название последних ассоциируется с Гаури – индуистской Великой Богине (Гаури – «светлая», «сияющая», «белая») [Эрман, 1996: 143]. У жителей «кожа по красоте и белизне намного превосходит нашу» («skin, for beauty and fairness, exceeds ours very much» [Paltock, 1883: 72]). Они едят здесь только фрукты и зелень, живя изолированно от внешнего мира, но при этом имея сходство с европейцами. Пространство романа разделяется на «своё – чужое», «близкое – далёкое». С помощью приёма антиномии автор мифологизирует антарктический образ.

Прекрасная, набожная и целомудренная Юварки, на которой женился моряк Питер (представитель «своего» пространства), заключает в себе женский идеал и звериное начало – птичьи черты. По В.В. Иванову и В.Н. Топорову, «чужое» пространство наполняют нечеловеческие, звериные или полужвериные, колдовские существа [Иванов, Топоров: 1965, 156–159].

Юварки называет свою родину «прекраснейшим регион в мире, где был двор ее короля и это огромное королевство» («the finest region in the world,

where her king's court was, and a vast kingdom» [Paltock, 1883: 63]). Образ подземного рая завершается, когда в стране благодаря герою изгоняется рабство, распространяется христианство и блага цивилизации.

Другой текст, изображающий утопическую Антарктиду, – «Путешествие в землю Офирскую г-на С... шведского дворянина» (1784) М.М. Щербатова (1733–1790). Это первое художественное осмысление Антарктиды в русской литературе. Автор зашифровывает представление об идеальном будущей России в совершенном государстве, поместив его на антарктический материк: «близ полюса антарктического, есть страна холодная и совсем сходственная на европейские северные страны», с похожими флорой и фауной [Щербатов, 1977: 179].

Энциклопедическое описание даётся её месторасположению: «Офирская страна простирается от 60 градуса южной широты до южного полюса, и по нашему исчислению, считая первый меридиан от острова Тенерифе, от 5 градуса до 85 градуса долготы» [Там же: 244]. Детализированность географических подробностей в романе и выбор мотива реального путешествия, а не сна, показывают рационалистический подход автора в создании образа. Это царство разума и добродетели, где люди научились жить по духовным и гражданским законам.

В офирской географии угадываются анаграммы русских топонимов: например, Перегаб – Петербург, Квамо – Москва, Голва – Волга, Тервек – Тверь. Офирия зеркально отражает Россию в топонимах и этнонимах. «Право» и «лево» (восток и запад России) меняются местами в отличие от «верха» и «низа» (севера и юга) [Бугров, 2006: 280]. Территории получают энциклопедическое описание.

Проникновение героя на фрегате с символическим названием «Надежда» в другой мир сопровождается «превеликая и необыкновенная в сих местах буря»: «мы были посреди непрерывно продолжающегося мрака и при сильном дыхании ветра несены на полдень к полюсу антарктическому. По шестидневном беспрестанном страдании, среди сильных валов морских, в

которые мы потеряли две свои мачты, когда уже корабль, разбитый и поврежденный, во многих местах впускал в себя воду, и уже мы иного, кроме смерти, не ожидали, вдруг буря утишилась» [Щербатов, 1977: 183]. Команда совершает то, что считалось невозможным.

В представлении современников автора земля за полярным полюсом имеет умеренный климат. Природа приветлива к экипажу, встречая моряков блистающим солнцем, прохладным ветерком и малыми льдинками вместо «великих льдов» [Там же]. Офирцы тоже проявляют доброжелательность, заключая мирное соглашение, и помогают чужестранцам, потерпевшим кораблекрушение.

Идеал Щербатова – просвещённая монархия со строго разграниченными условиями и регламентированной жизнью населения, в которой источники безнравственности исключаются полицией. Здесь процветают сельское хозяйство и промышленность, смешаны индейская и европейская культуры. Изначально Офирская земля была «не плодородная, покрытая прежде лесами, едва могущими расти, болотистая, уступок, можно сказать, моря», полная варваров, но при правлении Переги «град из болота, против чаяния и против естества вещей, возвеличился» по аналогии со строительством Петербурга Петром I [Там же: 201–202].

Утопия, согласно Н. Фраю, является модификацией мифа, его проекцией в будущее [Frue, 1990], в данном произведении – в идеальное будущее России. Идеализация пространства и путешествие персонажей к нему отражает человеческое стремление найти идеальное место и таким образом открыть тайну достижения общего блага. Название процветающего антарктического государства в романе связано с библейским Офиром, богатой страной: «Земля наша есть самая та, о которой ваши священные книги поминают» [Щербатов, 1977: 251].

Мифологизация внешнего, чужого мира происходит через разделение художественного пространства на ближний и дальний план с использованием константы *здесь – там*, через движение героя от периферии к центру как от

профанного к сакральному. Это соответствует мифопоэтической концепции В.Н. Топорова, согласно которой в архаичном мышлении «пространство неоднородно: оно состоит из сакрального пространства-центра» и «профанического периферийного пространства» [Топоров, 1983: 233].

Такое движение героя наблюдается в произведении Щербатова, где писатель аллегорически выражает свои надежды на развитие страны. По мнению некоторых исследователей романа, автор описывает потенциальные позитивные изменения в России через 1700 лет [Артемьева, 2000: 104]. Путешествие дворянина в антарктическую Офирию становится окном в идеальное будущее российского государства из неудовлетворительного настоящего.

По Бугрову, Щербатов неслучайно помещает совершенную, сакрализованную версию России на антарктическом континенте, в ещё не изученном, а следовательно, абсолютно утопическом «месте, которого нет», в полуабстрактном «нигде», он следует традиции утопической литературы [Бугров, 2006: 280]. Важно и то, что жители Офирской страны говорят на санскрите – южном, тёплом языке, священном в Индии («санскрит» – «‘сложенный’ язык, доведённый до формального совершенства» [Топоров, 2015: 370]). Это означает абсолютную невозможность описанной картины, как невозможна речь юга среди полярных льдов. Офирская Империя – пустое место, утопия автора точно предполагает порядок, «возможный лишь на пустом месте, где история начинается как бы сначала... Офирская земля становится разновидностью призрачного Китеж-града» [Мильдон, 2006, 17–18].

Хотя в произведениях от реального континента есть лишь примерное географическое местоположение, для исследования важно само обращение первых авторов к жанру утопии при описании Крайнего Юга. Антарктида была ещё не открыта, но писатели уже видели в ней потенциал гармоничного сосуществования людей. После подписания странами Договора об Антарктике (1959) эта территория стала первой на Земле зоной мира,

используемой исключительно в мирных целях, Антарктида является «уникальным примером эффективной системы международного соуправления отдельным регионом, где все государства имеют одинаковые права на его освоение и несут одинаковую ответственность за его судьбу» [Колесникова, 2015].

Рассмотренные произведения содержат элементы, характерные для мифологического строения утопий: архетип острова, мотивы путешествия, «*гармонизации хаоса через социально-политическое насилие*», «героя-спасителя, который освобождает людей от господства сил зла», мифического творца мира и образа врага [Баталов, 1989]. «Между древними нашими великими государями был единый, именуемый Перега; сей нашел государство свое непросвещенным и погруженным в варварство», «Сего ради начал войну с дысвами, и по многих переменах счастья покорил многие их области и во время самой войны град сей во имя свое создал» [Щербатов, 1977: 201]. Питер Уилкинс отправляется в королевство своей жены и становится полководцем у зятя-короля: «Я пришел сюда не обладать, но восстановить королевство» («I came hither to possess, but redress a kingdom»), «теперь им нечего ожидать, кроме собственной гибели, как только я выступлю против них с моим неизвестным огнем и дымом», («they had now nothing to expect but destruction to themselves as soon as I appeared against them with my unknown fire and smoke» [Paltock, 1883: 143–144]).

Поворотным моментом в художественной рецепции Антарктики стала поэма С.Т. Кольриджа «Сказание о старом мореходе» (1797). В ней герои также попадают в шторм, который уносит их к Южному полюсу:

And now there came both mist and snow,
And it grew wondrous cold:
And ice, mast-high, came floating by,
As green as emerald [Coleridge, 1970: 10].

И встретил нас туман и снег
И злые холода,
Как изумруд, на нас плывут
Кругом громады льда [Кольридж, 1974: 156].

Природа враждебно встречает мореплавателей деспотичным ветром, мрачным блеском снега. Для английского поэта Антарктика – это «страна льда и пугающих звуков, где не видно ни одного живого существа» («The land of ice, and of fearful sounds where no living thing was to be seen» [Coleridge, 1970: 12]). Лёд окружает путников со всех сторон, изолирует от внешнего мира:

The ice was here, the ice was there,
The ice was all around:
It cracked and growled, and roared and howled,
Like noises in a swound! [Там же]

Отсюда лед, оттуда лед,
Вверху и в глубине,
Трещит, ломается, гремит.
Как звуки в тяжком сне [Кольридж, 1974: 157].

По словам Пайна, лёд – это начало и конец Антарктиды, одновременно содержание и стиль, эстетический приём. Айсберг – микрокосм этого мира, первая и самая сложная материализация Льда [Руне, 1986].

Появляется Альбатрос – доброе предзнаменование, и моряки выбираются из ледяного плена, однако главный герой убивает птицу, чем навлекает беды на всю команду. Белоснежный Альбатрос – символ добра, чистоты. Мёртвую птицу вешают убийце на шею в знак его вины. Членов экипажа преследует тень врага. Попутный ветер сменяется штилем, день за днём судно стоит, вместо льда теперь кругом вода. Люди страдают от жажды

и чувствуют преследование мстительного Духа. Их настигает корабль-призрак, где Смерть и Жизнь-в-Смерти играют в кости на души героев. Умирают все члены экипажа, кроме старого морехода, который в конце концов получает прощение, раскаявшись и проникнувшись любовью к миру.

Возвращение героя домой сопровождается рядом чудес, в том числе появлением ангелов. Он видит, как корабль тонет в водовороте. Душевные муки вынуждают морехода скитаться и в назидание окружающим рассказывать свою историю. Путь от юга к северу – физическое и духовное движение от низа к верху, символизирующее нравственные искания героя, его искупление греха против природы.

Одиноким Полярным Духом, повелевающим в стране туманов и снегов, а также его спутники-демоны – незримые обитатели Антарктиды – после мести за Альбатроса возвращаются на юг. Белая птица-знак, призраки, ожившие мертвецы вошли в ряд ключевых фигур антарктического текста.

В вымышленной географии Антарктиды подразумевалась населённость материка, обитатели наделялись положительными чертами и само место идеализировалось. После поэмы Кольриджа в образе Южного полюса появляются негативные коннотации. На это повлияли также исторические события, приблизившие людей к континенту. Экспедиции Дж. Кука, Ф.Ф. Беллинсгаузена и М.П. Лазарева, Р. Скотта, Р. Амундсена и других в XIX–XX веках с одной стороны развенчивали прежние мифы, с другой – порождали новые. Южный полюс стал восприниматься как безлюдная ледяная пустыня, полная опасностей и загадок.

Между тем, пространство Антарктики в художественной рецепции никогда не пустует. В.Н. Топоров пишет о такой разновидности объектно-заполненного пространства, как мифопоэтическое. Оно «всегда заполнено и всегда вещно; вне вещей оно не существует» [Топоров, 1983]. Данный тип пространства представляет Южный полюс.

Малоисследованность, труднодоступность, особенности климата и ландшафта, отсутствие населения кроме научных исследовательских станций

отличают полярную литературу от литературы о любом другом материке и способствуют активному процессу мифологизации Антарктиды. С ней связаны теория полой Земли, миф об Атлантиде, гипотезы о существовании там инопланетян, нацистских секретных базах, вирусов в толще льдов и так далее. Легенды и теории, которыми обрастал регион в общественном сознании, нашли отражение в ряде художественных произведений.

1.3. Формирование мифологии Антарктиды в литературе XIX века

Образ Антарктиды активно разрабатывается в XIX–XX вв. – героическую эпоху освоения открытого континента – и получает новую коннотацию. Топос Южного полюса актуализируется в творчестве Э.А. По, Д.Ф. Купера, Ж. Верна, П. Родни, Д. де Милля, Г.Ф. Лавкрафта, Д. Кэмпбелла, Б. Бейнбридж и других. Рассмотрим некоторые из них.

Э.А. По (1809–1849) конструирует образ Южного полюса в атмосфере тайн, безнадёжности, страха и ужаса, характерной для мироощущения американского автора [Ковалёв, 1989: 574–75]. Интерес к Антарктиде возникает в рассказе «Рукопись, найденной в бутылке» (1833). Ураган ломает корабль и уносит судно героя к югу под громкий гул. Солнце обретает тусклое, мрачное свечение без отражения. Затем команду окружает ужас, густой мрак, чёрная, душная пустыня цвета эбенового дерева («All around were horror, and thick gloom, and a black sweltering desert of ebony» [Пое, 1935: 193]), огромные волны угрожают жизни людей, охваченных суеверным страхом. Автор вводит библейские мотивы: «водный ад, где воздух стал затхлым, и ни один звук не нарушал снов кракена» («watery hell, where the air grew stagnant, and no sound disturbed the slumbers of the kraken» [Там же]).

Из пропасти появляется гигантский парящий корабль, где прячется главный герой, единственный выживший из своей команды. Он ведёт дневник и остаётся невидимым для странных чужестранцев, отмеченных печатью бесчисленных лет. Это призраки ушедших веков: они пользуются

устаревшими приборами, забытыми картами, их давно нет в живых. Незнакомцы принадлежат другому времени и вынуждены скитаться на Летучем Голландце с нетерпением и тревогой во взгляде. Судно движется в «черноте вечной ночи и хаосе беспенной воды» («blackness of eternal night, and a chaos of foamless water»), среди «огромных ледяных валов, возвышающихся в пустынное небо и похожих на стены мироздания» («stupendous ramparts of ice, towering away into the desolate sky, and looking like the walls of the universe» [Poe, 1935: 198]).

Корабль погружается в невероятный водоворот среди ревущего океана и льда. Пучина напоминает легендарную Харибду. Ожидание гибели внушает экипажу надежду на прекращение своих скитаний, а герою – отчаяние, которое, однако, заглушается любопытством, желанием проникнуть в тайны ужасных мест. «Очевидно, что мы спешим к какому-то захватывающему знанию – тайне, которая никогда не будет раскрыта, достижение которой ведёт к разрушению. Возможно, это течение ведет нас к самому южному полюсу» («It is evident that we are hurrying onwards to some exciting knowledge – some never-to-be-imparted secret, whose attainment is destruction. Perhaps this current leads us to the southern pole itself» [Там же]).

«Рукопись...» закрепляет в образе Антарктики такие элементы, как непостижимые загадки, стремление героев проникнуть в тайны Антарктиды даже под угрозой жизни, мотивы ужаса, смерти и рока, игра с пространством и временем.

В «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» (1838) Э.А. По пространство страшного детализируется, средствами создания антарктического образа остаются психологизм с акцентом на экзистенциальном ужасе перед необъяснимым, таинственно-тревожная атмосфера, помимо мотива неизбежной гибели, ведущую роль играют мотивы неопределённости, бескрайности.

Роман тоже написан в форме дневника. Артура Пима, забравшегося в поисках приключений на борт китобойного судна, преследуют несчастья: бунт

матросов, приведший к кровопролитию, кораблекрушение из-за шторма, голод и жажда, встреча голландского судна с зловеще улыбающимся трупом, мёртвыми экипажем и пассажирами (снова отсылка к Летучему Голландцу), вынужденный каннибализм. Персонажи поставлены в условия выживания. Корабль «Джейн Гай» из Ливерпуля спасает их, путешествие к Антарктике продолжается.

Недалеко от южного полярного круга бриг попадает в тёплые воды. Главный герой подробно описывает фауну антарктических островов: тюленей, морских котиков, пингвинов, морских слонов, альбатросов и других многочисленных птиц.

Пим вспоминает экспедицию Дж. Кука. Его судно в 1772 г. натывается на узкие ледяные поля, огромные льдины немного затрудняют движение. Множество птиц намекает на близость земли, чрезвычайно холодная погода неожиданно теплеет до плюсовой температуры и дуют лёгкие ветра. Пространство Южного полюса вырисовывается то враждебным, труднопроходимым, то мирным и очень живым, со смягчённым климатом. Двойственность в описании Антарктиды отражает её непредсказуемый характер.

Пересечение границы южного полярного круга определяется чёткими временными и пространственными характеристиками: январь 1773 года, шестьдесят седьмая параллель западной долготы. В ноябре Кук возобновляет исследования Антарктики, «холод был чрезмерным, с сильными штормами и туманом» («the cold was excessive, with heavy gales and fog» [Poe, 1838: 138–139]).

В произведении пространство Антарктики сгущается благодаря описаниям фауны, ландшафта (ледяные поля, горы, острова), климатических явлений (могучие порывы ветров, дожди, град, снегопады). Устойчивая лексема «field ice» («ледяное поле») дополняется «large islands of ice» («крупными полями льда») и «gigantic ranges of ice mountains» («гигантскими хребтами ледяных гор») [Там же: 139–140]. Как утверждают Э. Лин и

С.Д. Пайн, Антарктика часто изображается пустынным, мёртвым местом, но в произведении По происходит сгущение, уплотнение и оживление этого пространства.

Путь странникам снова преграждён, в этот раз «огромной массой льда, простирающейся вдоль всего южного горизонта, насколько хватало глаз» («an immense body of ice, extending all along the southern horizon as far as the eye could reach» [Там же: 139]). Капитан Кук, не рассчитывая обойти помеху, неохотно поворачивает обратно на север. Природа начинает активнее функционировать как чужое, враждебное пространство. Повествователь уделяет внимание ледяному разнообразию, подчёркивая его необъятность и уплотнённость.

Артур Гордон Пим углубляется в историю экспедиций, рассматривая столкновения известных мореплавателей Антарктики с экстремальными условиями, описывает их достижения в освоении региона. Их успехи и неудачи подстёгивают главного героя к продолжению путешествия на юг. Им овладевает энтузиазм исследователя, и Пим отправляется в собственное путешествие.

Переход из своего пространства в чужое вызывает у Пима сомнение: «Наш переход на юг снова выглядел сомнительным» («Our passage to the south again looked doubtful»), так как ледяное пространство кажется бескрайним. Корабль застревает во льдах, которым нет ни конца ни края: «в направлении полюса не было видно ничего, кроме одной, по-видимому, безграничной льдины, окруженной огромными горами неровного льда» («nothing was to be seen in the direction of the pole but one apparently limitless floe, backed by absolute mountains of ragged ice, one precipice of which arose frowningly above the other» [Там же: 145]). Несмотря на тяготы пути, герои, полные надежды, «смело продвигались вперёд, как и прежде» («we pushed on boldly as before» [Там же: 145]).

Чужое пространство гиперболизируется. Особенно активно Э.А. По применяет с этой целью лексему «immense». Команда, преодолев ледяной барьер, видит огромные айсберги, огромные стаи альбатросов, других

крупных птиц, неизвестного огромного зверя похожего на полярного медведя, но имеющего кроваво-красные глаза больше, чем у арктического хищника и «далеко превосходящего по размерам самое крупное из этих животных» («but far exceeding in size the largest of these animals» [Там же: 144–146]).

Натуралистично передаётся схватка оголодавших людей с этим зверем, до этого мимолётно упоминается смерть упавшего в воду моряка. Антарктика несёт смертельную опасность упрямым чужакам.

На скалистом острове обнаруживается обломок каноэ – артефакт, свидетельствующий о том, что здесь некогда побывал человек. Погода снова играет с героями, притворяясь обманчиво дружелюбной, тёплой, тогда как команду поражает новая беда – цинга. Командир испытывает робость, а Пима волнует возможность разгадать великую тайну Антарктического континента. Именно он выступает двигателем экспедиции.

Труп ещё одного неизведанного животного с белоснежной шерстью, ярко-красными когтями и зубами включается в ряд предупредительных знаков, грозных предзнаменований (сами колоративы *красный* и *белый* несут в данном случае тревожную семантику), которые тем не менее игнорируются героями.

Путники встречают чернокожих и чернозубых дикарей с острова Тсалал, испытывающих отвращение при виде белой кожи европейцев, священный, первозданный ужас от предметов белого цвета. Колоратив *белый* приобретает здесь негативную коннотацию, вербализуя семантику опасности, зла.

На острове Тсалал, где расположилась деревня туземцев, всё оказывается совершенно не похожим на «своё» пространство: не такие деревья, не такие скалы, странная вода. Например, главный герой отмечает, что она темнеет, приобретает густоту, переливчатые пурпурные оттенки и другие необычные свойства. На Крайнем Юге вода в море нагревается, стремительно теряет прозрачность, оттенком и консистенцией напоминая молоко. И это лишь одно из звеньев «широкой цепи явных чудес», согласно рассказчику.

Приветливость безоружных дикарей, убеждавших доверчивых чужеземцев, что «нет нужды в оружии, где все братья» («no need of arms where all were brothers» [Там же: 166]), оказывается коварной уловкой. Члены команды погребены заживо, и только главному герою с другом удаётся спастись.

Уплыв с острова, Пим и Петерс видят больших мертвенно-белых птиц, кричащих таинственное «Текели-ли!», которое перед этим с ужасом, яростью и удивлением повторяли островитяне. Пленённый ими абориген падает в обморок при виде белых платка, воды, свечения пара, белоснежной пыли. Он, как и его соплеменники, боится белого цвета. Путешественники же не понимают реакции дикарей. При пересечении границы герою могут быть неизвестны наименования предметов чужого мира. Это неведение часто становится причиной неизбежной гибели героя [Лотман, Успенский, 1992: 64].

С неба на героев сыплется мелкий белый порошок, напоминающий пепел («A fine white powder, resembling ashes» [Пое, 1838: 196]). Полярная зима вызывает беспокойство и у Артура, он испытывает «онемение тела и разума – сонливость ощущений» («numbness of body and mind – a dreaminess of sensation» [Там же]).

Фантастичность романа усиливается, когда на горизонте беззвучно клубящийся пар вздымается в бесконечную высоту, обрисовывая смутную фигуру. «Гигантский занавес тянулся вдоль всего южного горизонта. Он не издавал ни звука» («The gigantic curtain ranged along the whole extent of the southern horizon. It emitted no sound» [Там же: 197]). Героев окружает тьма, но из молочно-белых глубин океана поднимается яркое сияние, распространяясь вдоль челнока героев. Границы пространства стираются, край пелены теряется в туманной вышине. Примечательно, что перед появлением жителей Тсалала (первым фантастическим элементом пространства Антарктики в книге) Артур Пим указывает на стёртость временных границ: понятия «утро» и «вечер», используемые им для избегания путаницы, «не следует понимать в обычном

смысле». Уже долгое время мореплаватели видят лишь дневной свет, но он не гарантирует точности определения времени и пространства.

Пленный абориген умирает от крика загадочных птиц. Пим и Петерс мчатся в пропасть. Но внезапно перед ними возникает гигантская фигура в белом саване, преграждая путь несчастным странникам. Как и медведь, она превосходит обычные размеры. Пим делает акцент на коже существа оттенком совершенной белизны снега, и на этом повествование обрывается. «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» имеет открытый финал.

Итак, Антарктика становится не только местом испытания героев, проверки их силы духа, но и опытом их погружения в бездну, экзистенциальный ужас.

Э.А. По мифологизирует Антарктику, связывая её образ со зловещей семантикой красного и белого цветов, вводя знаки беды – корабль мертвецов, трупы животных, метаморфозы окружающей среды, белые птицы, кричащие «Текели-ли!», предвещающая катастрофу. Пространство Антарктики одушевляется, становится враждебным по отношению к людям, осмелившимся пересечь его границы, к романтическому герою, проникнутому жаждой познания. Существенным препятствием для кораблей выступает лёд, который то и дело сковывает их. Дополнительными факторами, указывающими на враждебность природы в «чужом» пространстве, являются шторм, дождь, град и прочее. При этом суровые холода с сильными порывами ветра неоднократно сменяются тёплой погодой с мягким бризом. Пространство будто заманивает путешественников, поражая чудесами: уникальным климатом, фауной, флорой, природными явлениями, населением.

Герой стремится разгадать эти тайны, но по мере продвижения к центру Антарктики, который Артур Гордон Пим наделяет чертами сакрального, он узнает новое и о себе самом, об окружающих и сталкивается с Хаосом бытия. Хотя это не единственная интерпретация финала.

По включает в описание ландшафтов Антарктики элементы ужасающего и необъяснимого. Это пространство мистики и нарушения законов морали (убийства, каннибализм). В финале его чужеродность достигает апогея. Из заметки «От издателя» читатель узнаёт о смерти главного героя без поясняющих подробностей и утрате нескольких последних страниц «Повести...». Фигура в саване может символически означать буквальную смерть персонажа. Такая аллегория сводит последние сцены к предсмертному безумию героя, следствию его всё нарастающего беспокойства. Однако автор вводит эпизоды столкновения с дикарями и странными белыми птицами, которых видит не только герой, но и остальные члены команды.

В комментарии к изданию упоминается теория полой Земли Д.К. Симмса, к которой отсылает писатель, рассказывая о бездне, скрытой в Антарктиде. Согласно этой концепции, на Северном и Южном полюсах существуют отверстия, ведущие к центру планеты, это области с мягким климатом и ярким отражённым светом Солнца. Симмс предполагал также наличие обитателей внутри Земли, с которыми можно установить контакт. Неизвестно, был ли знаком писатель с этой теорией, но она не приближает исследователей к пониманию образа исполинской фигуры в саване. Её появлением обрывается повествование, точно постулируя: тайное должно оставаться тайным, человек напрасно стремится проникнуть во все загадки бытия. В работе включение бездны, разверзаемой перед героями, трактуется шире концепции Симмса, так как в отрывом финале очевидна существенная смысловая нагрузка, оставляющая простор для философского осмысления этой истории.

Появление сверхъестественной «чудовищной фигуры» белоснежного великана подчеркивает отчужденность Антарктики от мира людей и её приближенность к миру мифов и легенд. Романтический дух при описании финала соединяется с аналитической ясностью изложения, при этом в конфликте человека и непознаваемого побеждает иррационализм. Главный герой умирает, а вот его товарищ, согласно заметке, благополучно живёт в

Иллинойсе, однако издатели не могут его найти. Странная ситуация со спокойно живущим дальше Петерсом дополняет абсурдистскую картину произведения. В фантастике с элементами мистики герои, столкнувшиеся с чуждым, непонятным и непознаваемым, зачастую сходят с ума. Странной предстаёт и невозможность найти единственного персонажа, способного пролить свет на события.

Автор использует аллюзии к древним мифам и эпосу, делая Антарктику аналогом царства мёртвых, Авалона – острова на границе мира, Эльдорадо – страны сказочных богатств. Эти мифологические области олицетворяют грани земли или пороги другого, недостижимого измерения, их поиски всегда неразрывно связаны с преодолением трудностей и открытием нового.

Антарктика в «Повести...» – это не только точка на карте, но и среда, где оживают потаённые страхи и мечты, место для самопознания, поиска истины, выходящих за пределы физического мира. Пространство мифологизируется с помощью символизма, приёмов гиперболизации, приближения к античным мифам, фольклорным формулам через изображение исполина в саване и мотив поиска неизвестных земель, одушевления пространства. Белая птица (альбатрос) и корабль-призрак (Летучий Голландец) – частые атрибуты полярной поэтики.

Произведение наполнено яркими языковыми образами. Автор, используя оксюморон, создает эффект присутствия в ином, аномальном пространстве. Описания местности, такие как «сияние тьмы» и «глухая тишина», вливают в сюжет ощущение потусторонности и мистики, представляя Антарктику не просто как пустынное пространство, а как место, населенное трансцендентными сущностями. Это подчеркивает идею, что пейзаж здесь – больше, чем фон: Антарктика не только географическое понятие, но и символ непостижимости загадок бытия и аллегория вечного познания человеком мира и себя.

Открытый финал «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» Э.А. По волновал воображение писателей последующих поколений, порождая

ряд продолжений и переосмыслений фантастической истории. Одним из них является Ж. Верн (1828–1905), написавший роман «Ледяной сфинкс» (1897), посвятив его памяти По, которого французский писатель признавал своим «предтечей и наставником» [Ковалёв, 1989: 577]. В нём регулярно цитируется, пересказывается американский писатель и читается персонажами его «Повесть...» как настоящие дневниковые записи.

А.П. Уракова считает, что «продолжение Верна наиболее близко по своему стилю и строению к “Пиму” По», оба «активно используют научные (географические, исторические и иные) коды с целью создания эффекта документальности и достоверности» [Уракова, 2009: 225]. Верн воспроизводит созданную По модель путешествия к Южному полюсу

Действие в романе Ж. Верна происходит спустя 11 лет после событий романа По. Американец-минеролог Джорлинг начинает рассказ на острове Кергелен – Острове Запустения, встречает капитана Гая, страстно верящего в подлинность записей Пима. Решив разгадать тайну судьбы первопроходца антарктических земель, он начал собственное расследование, даже отправился на поиски Петерса, товарища Пима, и нашёл бутылку с письмом капитана судна из Ливерпуля Уильяма Гая. Джорлинг плывёт на шхуне к островам Триста-де-Кунья, на его пути попадает ледина с обледеневшим трупом. Мертвецом оказывается помощник капитана Уильяма, которого знал Лен. Поражённый Джорлинг осознаёт, что история Пима не выдумка и его знакомый – брат капитана из романа По.

Команда спешит в Антарктику, чтобы выяснить судьбу Артура Пима и Уильяма Гая в надежде найти брата Леона и других членов экипажа живыми. Шхуна повторяет маршрут корабля «Джейн Гай» со схожими испытаниями: вынужденная изоляция скованного льдами судна, кораблекрушение, голод, жажда, бунт, жертвы, страх и отчаяние выживших героев, остров Тсалал.

Рассказчик сравнивает увиденное в пути с описаниями Пима, находя и сходства, и расхождения: «Весь день я внимательно наблюдал за водой, цвет

которой показался мне далеко не таким темно-синим, как писал Артур Пим». Джорлинг долгое время сомневается в правдивости «Повести...» [Верн, 1994].

Преобладающий цвет на острове Тсалал – чёрный, почва будто состоит из лавы, и нигде ни следа белого цвета. Остров, ставший целью путешественников, отличается от своего изображения в «Повести...»: ни удивительных деревьев (хотя на острове растут орешник, дикий сельдерей и даже цветы), ни скал невиданного состава и строения, ни чудесных ручьёв с волшебной водой, ни завесы из мерцающих паров, ни изменений в цвете и составе верхних слоев океанской воды, ни многочисленных птиц и зверей, ни следа человеческого пребывания (хотя дикари в каноэ мелькают в южных морях недалеко от острова). «Вокруг расстилалась ужасающая, безнадежная, совершенно иссушенная пустыня!», «кочок суши, ставший совершенно необитаемым. Нас окружала безголосая, угрюмая пустыня» [Там же]. Героев покидает надежда. Кроме того, мысль о месяцах «плена среди льдов, без всякой надежды добраться до суши, заставит содрогнуться даже самых бесстрашных» [Там же].

В отличие от романа По, в «Ледяном сфинксе» Верна пространство Антарктики предстаёт ледяной пустыней, её природа «несущённая». Но оно по-прежнему понимается как враждебное героям место: «Главную опасность представлял туман, клубившийся над самой водой и превращавший столкновения со льдинами в докучливую неизбежность», «Грозно торчали края льдин», «главная опасность заключалась не в том, что мы сгинем во время шторма» [Там же].

По словам Ураковой, на место мистической фигуры в саване, возникшей в конце «Повести...», Верн, в сущности, помещает самого Пима. «Первая, виртуальная и почти карикатурная, версия развязки появляется в патриотическом сне Джорлинга: «Завеса мерцающих паров, испещренных полосами света, разрывается – и перед моим воспаленным воображением предстает не фигура нечеловеческого роста, а сам Артур Пим – несломленный

хранитель Южного полюса, развернувший на ветру высоких широт флаг Соединенных Штатов...» [Уракова, 2009: 226].

Спустя семь месяцев герои находят мёртвое тело Артура Гордона Пима, пригвождённого ружьём к колоссальной глыбе цвета сажи, обладающей огромной силой магнитного притяжения. Они совершают научное открытие, хотя их цели были далеки от науки. Верн, опираясь на научно-фантастическую теорию, объясняет смерть персонажа По высокой концентрацией магнитных и электрических токов на Южном полюсе, в связи с которой Сфинкс притягивает железо, будь то судно или мелкие предметы: «Магнит притянул к себе наши ружья, пистолеты, утварь и все остальное столь крепко, что нам пришлось отказаться от мысли снова завладеть своим достоянием», «корабль, оказавшись в зоне притяжения магнита, под воздействием которого рвется металл и разверзаются борта, в одно мгновение погружается в бездну...» [Верн, 1994]. Джорлингу и команде повезло подплыть к опасному месту на лодке «Барракуда», построенной из природных материалов, без металла.

Оказалось, что герои По приняли за фигуру белого исполина ледяную глыбу, похожую на Сфинкса – зооморфное мифическое создание из древнеегипетской и древнегреческой мифологий, обычно изображаемое с головой женщины, телом льва и крыльями орла. Сфинкс – хтоническое чудовище, которое подстерегало путников и задавало им хитроумные загадки, после чего убивало тех, кто не мог дать ему ответа на вопрос. Таким он представлен в мифе об Эдипе. По другим версиям, Сфинкс – крылатая дева, убивающая юношей либо похищающая детей.

В романе Сфинкс также препятствует путникам, становится причиной гибели людей, заманивая своей таинственностью. Автор использует приём одушевления: «Кто знает, может быть, на этот раз человеческое ухо впервые различит глас антарктического сфинкса?...», «неужели перед нами было живое существо – невиданный монстр, мастодонт, в тысячи раз превосходящий размерами колоссальных мамонтов, останки которых до сих пор находят в полярной мерзлоте? Наши души пребывали в таком смятении, что мы готовы

были поверить в это, как и в то, что мастодонт собирается занести лапу над нашей лодчонкой», «кричал, грозя невозмутимому сфинксу кулаком» [Там же]. Сфинкс оживает во сне главного героя: «мне приснилось сказочное создание той же породы, стерегущее полюс и готовое поделиться своей тайной с одним лишь Эдгаром По...» [Там же]. Но природа Сфинкса лишается налёта мистики, хотя научное объяснение нельзя назвать правдоподобным.

Верн отказывается от сверхъестественного, объявляя торжество науки. Для его творчества в целом характерны «вера в науку на службе общества», герои в постоянном движении, в пути по географическому пространству, наделённому элементами фантастики [Потапова, 1991: 314].

Возле тела Артура испускает дух нанятый капитаном моряк Хант, на самом деле являющийся Петерсом. Пим, «подобно нам, оставил позади Южный полюс и оказался в поле притяжения монстра», но не смог освободиться от пригвоздившего его к глыбе ружья [Верн, 1994]. Один член экипажа Харлигерли в ярости называет Сфинкса «ворюгой»: «Ты не сфинкс, а ворюга!» [Там же]. Это отсылает к мифу о Сфинксе-похитителе и способствует демифологизации полярного образа через травестийные элементы и опору на научную теорию.

Несмотря на «нечеловеческую усталость, голод и холод, опасности и неусыпную тревогу» героев, путешествие завершается благополучно. «Барракуде» с 12 выжившими из 70 благоприятствовали ветры, течение, то есть природа, так яростно препятствовавшая им в начале плавания, отпускает чужаков. Примечательно, что Артура Пима она не освободила, ведь его удерживало ружьё, оружие – это человеческий артефакт, к тому же с негативной семантикой. Ж. Верн вводит тему противостояния природы и цивилизации. Коллизия для Артура Пима оканчивается победой природы как дикой, естественной, неумолимой, всё подчиняющей стихии. Иначе решают этот конфликт герои Ж. Верна.

Персонажи «Ледяного сфинкса» достигают некой гармонии с Антарктикой. Покинув Землю Сфинкса странникам предстаёт

завораживающая картина полярного сияния, точно в знак примирения: «замирали, восхищаясь величественными дугами, протянувшимися по небосклону, внезапно гаснущими, чтобы через секунду разгореться снова, и устремляющими бесконечные лучи в направлении точки, где принимает вертикальное положение магнитная стрелка компаса. Мы не верили собственным глазам, наблюдая за прихотливым преломлением сказочных лучей, окрашенных во все цвета радуги, от рубиново-красного до изумрудно-зеленого...» [Там же].

Вместе с тем впечатляющие зрелище не может задержать авантюристов, спешащих вернуться домой, в пространство «своего»: «фантастические зори, вспыхивающие в кромешной ночи, не могли заменить солнце. Полярная ночь оказывает на человека слишком сильное моральное и даже физическое воздействие, повергая каждого в угнетенное состояние» [Там же]. Таким образом, очарование Антарктики воспринимается ими как препятствие, сулящее опасность людям. Прежде чем навсегда покинуть Южный полюс, корабль снова преодолевает неподвижную ледяную стену благодаря ловкости и отваге мореплавателей. 6 апреля они остаются почти без припасов, но не успевают вновь погрузиться в отчаяние, так как их подбирает американский парусник «Тасман» из Чарлстона.

Повествование заканчивается на позитивной ноте: рассказчик благословляет будущих смельчаков, которые, как и они, осмелятся «вырвать у Ледяного Сфинкса последние тайны, хранимые загадочной Антарктидой!» [Там же].

Текст Верна совмещает в себе увлечение чудесами природы и пытливость ума, делая Антарктиду не просто картиной на горизонте, а полем действия для дерзновенных гипотез и умозаключений. Антарктическое пространство понимается как «чужое», «негостеприимное, но отнюдь не непостижимое, и не сгущённое, как в произведении Э.А. По.

В «Ледяном сфинксе» величие Антарктиды не в том, что она безжизненна, а в том, что является кладезем знаний. Герои Верна – это зеркало

эпохи, отражающее любопытство и стремление познать неизвестное. Они обсуждают геологические структуры и метеорологические условия, вкладывая в диалоги научное содержание и демонстрируя прогресс представлений тех времён о далёком континенте.

Континент, окутанный мраком и льдами, встает перед героями не просто как географический объект, но как вершина, которую предстоит покорить. Люди здесь выступают в качестве примера интеллектуальной мощи и силы духа.

Антарктика в произведении Верна обретает образ поля испытаний человеческого интеллекта и решимости противостоять первозданной мощи стихии. Верн, не скрывая восхищения неприступным величием ледяного континента, демонстрирует, как научный прогресс и отвага помогают людям покорять самые отдалённые и неосвоенные места земного шара. Показан антагонизм между человеческими устремлениями к утопии и непокорной природой.

Ж. Верн в «Ледяном сфинксе» даёт представление о Южном полюсе не только как о географической точке, но и как о пространстве, полном загадок и возможностей. Движение к центру антарктического пространства – хотя и сопрягается с рисками – ведёт к новому открытию или древнему мифу. Такой подход автора позволяет увидеть в Антарктике живой, дышащий мир с собственной историей и мифологией.

В другом романе Ж. Верна «Двадцать тысяч лье под водой» (1870) Антарктика становится объектом исследовательского интереса, местом, где грань между научным поиском и загадками размывается, а изведенное смешивается с вымыслом.

В романе говорится о приключениях профессора Парижского музея Пьера Аронакса, от лица которого ведётся повествование, его слуги Консейля и китобоя Неда Ленда, которые путешествуют в компании таинственного капитана Немо, чья подводная лодка «Наутилус» ошибочно принимается за гигантское морское животное. Аронакс как специалист по зоологии, ботанике

и минералогии и Ленд как опытный гарпунёр были приглашены для борьбы с агрессивным чудовищем.

Нарвал оказывается подводным судном, сконструированным капитаном Немо. Аронакс, Консейль и Ленд становятся пленниками и участниками его экспедиции. Во время плавания команда сталкивается со многими опасностями: дикими туземцами, нападением акул, кашалотов и огромных кальмаров, крушением. Они занимаются подводной охотой, посещают руины затонувшей Атлантиды и наконец 16 марта 1866 г. достигают Южного полярного круга.

Сначала Аронакс считает безумием желание Немо достичь попасть в Антарктиду. До сих пор попытки капитаны это сделать были безуспешными. Пересекая пространство Антарктики, экипаж находит удивительные, почти сказочные места.

Герой подробно описывает ледяной пейзаж: «мощные скопления льдов – настоящие ледяные горы», «Ледяные горы блистали, сверкали и переливались. Одни были изборозжены зелеными прожилками, другие, похожие на громадные аметисты, просвечивали насквозь. Третьи были словно усыпаны ледяными иглами, и в каждой игле отражались солнечные лучи, так что вся гора сверкала как алмаз. Четвертые были матового белого цвета, как будто из мрамора» [Верн, 1870: 220]. Даётся классификация льдов: «айсберги, или ледяные горы, ледяные поля, дрейфующие льды, пак, кругляки и полосатки» [Там же]. Путешественники видят полярных птиц.

Так, пространство Антарктики, как и у По, заполняется объектами, пейзаж сгущается, тогда как в рассказе Верн использует противоположную стратегию. В отличие от «Повести о приключениях...» и «Ледяного сфинкса» в романе «Двадцать тысяч лье под водой» менее заостряется внимание на негостеприимстве Антарктиды благодаря оптимизму и научной увлечённости героев.

У капитана Немо, вглядывающегося в «бескрайние ледовые поля» глаза загораются внутренним огнем. Возникает тема покорения природы: «О чем он

думал в это время? Может быть, он чувствовал себя хозяином этих антарктических вод, недоступных другим людям?» [Там же]. Аронаксу опасное плавание тоже нравится: «восхищала величавая красота этой новой для меня полярной страны» [Там же: 221]. Его поражает фантазмагоричная красота Антарктики, её «ледяные восточные города с бесчисленными минаретами и мечетями», «разрушенные землетрясением дворцы и храмы» [Там же]. Герой неосознанно сакрализирует это место.

Пространство изменчиво, полно движения и звуков: «сияло и сверкало под лучами солнца, или заволакивалось, как дымкой, серым туманом, или едва мелькало в снежной пыли урагана. И внезапно со всех сторон слышались гром, треск, шум, визг – льдины сталкивались, рассыпались, ледяные утесы опрокидывались – и декорация сразу менялась» [Там же]. В предыдущих примерах отмечается статичность Антарктики.

Экипаж проникается восхищением и уважением к Южному полюсу, ощущая себя на пороге неизведанного. Поначалу «Наутилус» спокойно проходит между айсбергами. Но на широте 60° путь героям преграждают льды, и корабль, как и судна в предыдущих примерах, застревает в сплошных ледяных полях. Следующие дни становятся испытанием для героев из-за разбушевавшейся природы: беспрестанный шквал, густой туман, снег, обледенение наружных частей судна.

Пространство, как и судно, замирает, персонажи отмечают его открытость, бескрайность и хаотичность: «бесконечная и неподвижная цепь сплотившихся ледяных гор», «расстилалась обширная холмистая равнина с хаотическими нагромождениями льдов», «Повсюду царствовало мрачное ледяное безмолвие, изредка нарушаемое только хлопаньем крыльев буревестников» [Там же: 222].

Нед сомневается в успех капитана, не верит во всемогущество человека: «никто еще не переходил сплошные льды и не перейдет! Конечно, капитан Немо силен, но не сильнее природы. Если она сама установила такой предел, дальше которого человеку нельзя ходить, так он и не пойдет» [Там же].

Аронакс оптимистично выражает надежду увидеть другие чудеса Антарктики. Его как учёного, субъекта, познающего мир, раздражают «стены», преграды на пути познания.

Корабль не может идти ни вперёд ни назад, коварная природа поймала его в ловушку, закрыв все проходы. Уверенность и хладнокровие капитана непоколебимы. «Мы с вами вместе его откроем. Что не удалось другим, то удастся мне», – говорит он [Там же: 223]. Верн не ограничивается использованием Антарктики как красочных кулис; он вдыхает в неё осмысленность, заставляя стать символом человеческого упорства. Капитан Немо, олицетворение смелости и независимости, смотрит на полярные льды как на вызов своим способностям и шанс приблизиться к пониманию таинственной природы Южного полюса.

Через призму научного романа автор демонстрирует уважение к природному миру, а также обдумывает границы и возможности человеческого разума. Для его персонажей Антарктида является вызовом, проверкой высшего проявления изобретательности.

В произведении Антарктида превращается в символический центр, тесно связанный с образом капитана Немо. Этот континент становится отражением сознания Немо, его неукротимого духа истинной свободы и стремления к гармонии вдалеке от цивилизованных порядков.

Герои цепляются за идею замерзания лишь верхнего слоя поверхности океана и уходят на глубину. Они проплывают подо льдами Южного полюса, но внезапно ударяются о льдину и не могут подняться вверх из-за ледяного панциря, сковавшего море. Аронакс уже не воодушевлён, его терзают страхи: «меня то одолевал страх, то волновала надежда. Несколько раз я вскакивал с постели». Ему кажется, что льду нет конца: «Сплошные льды, очевидно, превращались в ледяные поля. Ледяные горы переходили в долины» [Там же: 226]. Актуализируются мотивы вездесущего льда и бескрайности полюса.

Наконец 19 марта «Наутилусу» удаётся пробиться сквозь лёд на поверхность и выйти в открытое море. «Только кое-где плавали льдины,

виднелись айсберги, вдали расстиралось огромное водное пространство. В воздухе кружилось бесчисленное множество птиц, а под волнами кишели рыбы» [Там же: 227]. Ледяная безмолвная пустыня сменяется снова переполненным фауной обширным пространством, беспросветность морской глубины – яркими переливами морской глади: «Море в зависимости от глубины переливалось от яркого голубого цвета до оливкового» [Там же]. Теплеет настолько, что главному герою кажется, будто пришла весна: «По эту сторону льдов была, можно сказать, весна!» [Там же]. «Эта» сторона незнакома странникам. Они достигают неизвестной земли с живописными скалами, чьи границы неопределёны. Экипажу даже непонятно: остров это или материк. Так герои подтверждают теорию американского учёного Маури, предполагавшего наличие земли в зоне Южного полярного круга.

Капитану предоставляется право первому взойти на полярные земли, куда ещё не ступала человеческая нога. Он прыгает... на песок. Почва на неизвестной земле состоит из красноватого туфа – затвердевшего вулканического пепла, «Повсюду виднелись ручьи лавы, шлак и пемза, указывавшие на ее вулканическое происхождение» [Там же].

В изображении пространства выявляется дихотомия ада и рая. С одной стороны, появляются упоминания дыма, серы, пепла, подземного огня, бедной растительности, красного цвета: «я заметил дымовые фонтанчики, от которых пахло серой, – это обстоятельство доказывало, что подземный огонь еще не потух», «Растительность этого материка показалась мне очень бедной. Некоторые мхи и лишайники из рода *Usnea melanoxantha* стлались по черным скалам. Были здесь еще микроскопические растеньица, примитивные диатомеи, зажатые между камнями, и длинные пурпурные и алые водоросли, вероятно, занесенные сюда волнами и выброшенные на берег прибоем» [Там же: 227–228]. С другой стороны, акцентируется внимание на красоте, гармонии Антарктики: «я увидел целые мириады северных китоносцев, бесчисленное множество которых кит может проглотить за один раз. Эти прелестные крылоногие, словно морские бабочки, оживляли прибрежные

воды» (клионы, или морские ангелы, – вид моллюсков), но «повсюду острые осколки лавы, пепла, к этому добавлялся еще и неприятный запах серы» [Там же: 228–233]. Тут же виднеются древовидные кораллы, красновато-бурые астриасы (род морских звёзд). В описании флоры и фауны преобладает колоратив *красный*, употреблённый в прямом значении, но в контексте он может приобретать семантику как добра, так и зла, или, что ближе к истине, – семантику жизни. В не самых благоприятных условиях живые существа удивительно активны, многочисленны и разнообразны, словно вызов природы самой себе.

В воздухе кипит жизнь: летает множество морских птиц. Среди них тучи пингвинов аспидного цвета (нередка негативная семантика в литературе), кулики величиной с голубя – символа мира – с красным (повторяющийся колоратив) ободком глаз, большие альбатросы, буревестники-великаны (огромность – повторяющаяся деталь). Перечисляют и виды рыб с акцентом на их смертоносности, тюлени с клыками и кроткими глазами, весёлые моржи. При этом животный мир спокоен, даже равнодушен по отношению к людям: «видно было, что они не имели никаких дел с человеком» [Там же: 229]. Для них люди – «чужие». Аронакс же с удовольствием изучает антарктическую фауну.

При описании животного мира вводятся мифологические отсылки: «Все вокруг было населено морскими млекопитающими. Я невольно искал глазами старого Протея, мифологического пастуха, который стерег Нептуновы стада». Верн включает в текст упоминание морского божества, имевшего способность принимать различный облик, пастуха тюленьих стад и сына Посейдона. На этом отсылки к мифическим существам из древнегреческой мифологии не заканчиваются. Далее описаны неуклюжие и вместе с тем грациозные тюлени: «Древние за кроткое выражение их прекрасных бархатистых глаз, грациозные движения и позы превратили их в мифологических тритонов и сирен» [Там же: 230].

В романе неблагоприятные условия должны затруднять существование и само появление жизни на странной вулканической земле дыма, серы и огня, но Антарктида Верна парадоксально полна этой самой жизни. Нетронутый природный мир, подобно Эдему, свободен от человеческого вмешательства.

«С солнцем капитан Немо не мог справиться так, как он повелевал морской стихией» [Там же: 228]. Описание связывает с капитаном мифологические ассоциации, сближая его с морским богом Посейдоном. Однако Немо не всемогущ, он не может определить без солнца местоположение судна. Неопределённость есть и во времени, ведь «Кругом царствовала полутьма или, лучше сказать, полусвет» [Там же: 229]. Природа не желает помогать путникам, что автор демонстрирует с помощью приёма олицетворения: «Казалось, завистливое светило не хотело указать смертным, где находится недоступная точка земного шара» [Там же: 232].

У профессора, обеспокоенного приближением дня равноденствия, после которого последует долгая полярная ночь, пробуждается архаичное мышление: «перед сном не хуже любого индуса долгое время взывал к лучезарному светилу, чтобы оно озарило нас своими животворными лучами» [Там же: 232]. Таким образом, пространство пробуждает мифологическое сознание.

Немо включает себя в ряд исследователей Антарктики, он тщеславно провозглашает себя правителем открытой им части Земли: «Я, капитан Немо, 21 марта 1868 года дошел до Южного полюса, находящегося на 90° южной широты, и я завладеваю этой частью земного шара!», «Прощай, солнце! Исчезай, лучезарное светило! И пусть полярная ночь покроет мраком мои новые владения!» [Там же: 237].

Наступление полярной ночи должно сделать материк снова недоступным, и «Наутилус» опять погружается. Когда корабль садится на мель, Немо открывается не как бунтарь, противостоящий природе, напротив, он смиренно признаёт её могущество: «Людские законы можно отвергать, можно им не повиноваться, но против законов природы не пойдешь!» [Там же:

230]. Такое почтение вызывает благодушный отклик природной стихии, которая внезапно отпускает судно, давая ему пройти по ледяному тоннелю в спокойной воде, поражая экипаж красотой своих богатств: «Льды переливались и сверкали в электрическом свете, как алмазы, сапфиры и изумруды. Это был ослепительный рудник различных самоцветов» [Там же: 239]. Антарктика оживает перед читателями как загадочный лабиринт изо льда, где величественные пейзажи превращены в мистические картины.

Даже разгневанный китобой признаёт это великолепие, но предупреждает: «Не следовало нам всего этого видеть: если Господь запрещает что-то показывать, так на то не следует глядеть!» [Там же]. Так появляются мотив запрета, тема антихристианской сущности Антарктики. Закрытое от простых смертных пространство, подобно уже упомянутым недостижимым волшебным странам, уподобляется ящику Пандоры. Члены экипажа ослеплены «невыносимым» блеском. Из-за того, что подводный корабль набрал скорость, «Стены, до сих пор сверкавшие ровным ярким светом, вдруг превратились в огненные полосы, и мы мчались словно обвитые молниями» [Там же]. Автор вновь актуализирует инфернальную семантику.

«Наутилус» в очередной раз заперт во льдах, на этот раз на глубине 350 метров, что предполагает настоящую угрозу задохнуться. Команда начинает вырубать проход для судна с помощью кирок, но работа движется недостаточно быстро, кислорода должно хватить только на два дня. Аронакс охватывает ужас с отчаянием, даже упадническое настроение: «К чему выбиваться из сил? Все равно тут задохнемся!» [Там же: 242]. Благодаря необычному упорству и мужеству героям удаётся справиться с испытанием и выбраться с Южного полюса, хотя их жизнь висела на волоске в эти шесть дней заточения в ледяной могиле.

Величие и отчужденность неприступной Антарктики зеркально отражают гордый и невозмутимый характер Немо. Герой отождествляется с пространством. Темы жажды познания и освоения неизведанных глубин как природы, так и человеческого духа пронизывают роман. Капитан, подобно

своему судну, движущемуся от периферии к центру «далёкого», «чужого» пространства Южного полюса, стремится разгадать загадки своей души, пользуясь выбранной изолированностью. Важный момент: Немо обрывает связи с обществом по собственному желанию, ради свободы. Он испытывает некое духовное родство с Южным полюсом.

Жюль Верн, вдохновляясь научными открытиями своего времени, соединяет реальность научных предположений и теорий с элементами художественного вымысла рассказа, погружая читателя в фантастический мир Антарктики.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Среди концепций художественного пространства в дипломной работе выделены две: семиотическая концепция Ю.М. Лотмана и мифопоэтическая концепция В.Н. Топорова, на которые опирается исследование. Топос – наиболее объёмная единица, моделирующая художественное пространство. Среди природных топосов Южный полюс является наименее исследованным ввиду малоизученности и труднодоступности региона. Задолго до открытия Антарктиды это пространство стало широким полем для игры человеческого воображения, мифологизируясь в творчестве писателей. Мифологизация упорядочивает жизненный материал и организует текст. Анализ первых литературных откликов выявляет, из каких представлений начала складываться интерпретация материка и какие стратегии мифологизации использовались авторами.

В период XVIII–XIX веков образ Антарктиды трансформируется: в произведениях отмечается отход от утопических взглядов на континент. Р. Пэлток и М.М. Щербатов изображают Антарктику процветающей, богатой страной с идеальным социально-политическим устройством, наделяют её обитателей положительной оценкой. Для С.Т. Кольриджа Антарктида – страна льда и пугающих звуков, где нет ничего живого. Природа враждебно настроена к его героям, не прощает им неуважение. В творчестве Э.А. По образ Антарктиды конструируется в атмосфере тайн, безнадёжности, страха и ужаса, приключение оборачивается трагедией, герои обречены на гибель. Ж. Верна продолжает историю Пима, демифологизируя тоpos через травестию и утверждая победу рационального над иррациональным. В отличие от По, Верн показывает Антарктиду молчаливой, мрачной ледяной пустыней и не «сгущает» пространство, но оно по-прежнему осмысляется враждебным и смертельно опасным для людей.

В первой главе выделены такие приёмы мифологизации антарктического образа, как символизм, гиперболизация, одушевление

пространства, введение предзнаменований беды в виде мёртвых людей и животных, белых птиц и призраков, создание авторского мифа, интертекстуальные отсылки к античным и библейским мифам, сакрализация, соединение мотивов рая и ада, а также вербализация семантики тревоги, опасности, зла с помощью колоративов *белый* и *красный*. Произведения раскрывают Антарктику не только как топографическую единицу, но и как пространство «чужое», «далёкое», где соединяются научная достоверность, гипотезы и вымысел.

ГЛАВА 2. МИФОПРОСТРАНСТВО АНТАРКТИКИ В ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI ВЕКОВ

2.1. «Антарктический текст» в англо-американской литературной традиции

Цельный художественный образ Крайнего Юга формируется в художественном сознании в XX веке – в период «полярной гонки» за Южный полюс. К образу Антарктики обращаются Ч.Б. Стилсон, Дж. Тэйн, Д. Уитли, Э.Ф. Рассел, Р. Силверберг, К. Лаумер, Т. Уильямс и другие зарубежные авторы. Значительный вклад в развитие образа Антарктики внесли Г.Ф. Лавкрафт и Д. Кэмпбелл, чьи работы до сих пор вдохновляют фантастов.

Г.Ф. Лавкрафт (1890–1937) – американский писатель начала XX века, который, как и Верн, испытывал влияние Э.А. По [Лавкрафт, 2006]. В творчестве Лавкрафта синтез жанров хоррора, мистики, фэнтези, научной фантастики сформировал особый стиль – «мифология ужаса», опирающаяся «на его теорию страха, как основной составляющей бытия», по словам М. Баранова [Баранов, 2001]. Повесть «Хребты Безумия» (1931) – яркий образец этого стиля и одно из центральных произведений Лавкрафта, «отличительной чертой которого является существование на стыке нескольких жанров» [Сошников, 2021: 603].

Ключевым в раскрытии авторского замысла «Хребтов Безумия» является образ Антарктиды. Этот образ входит в число геокультурных топосов, означающих символическое географическое пространство как единое целое, наделённое мифологическим планом и выраженное в художественном произведении как «форма бытия автора», его философии [Мулахи, Ельцова, Пинаев, 2020: 241].

«Хребты Безумия» повествуют о событиях экспедиции 1930–1931 гг. в Антарктиду, где группа исследователей во главе с рассказчиком, геологом

Уильямом Дайером из города Аркхэм, ведет научную работу. Во время бурения обнаруживаются докембрийские следы неизвестных науке существ, а после раскрывается целая инопланетная экосистема. Искатели приключений узнают о древней кровавой войне между пришельцами, а столкнувшись с их представителями, они вынуждены покинуть заброшенный фантастический город, скрытый горными хребтами. Лишь благодаря удаче двоим из группы удастся сбежать и выжить, чтобы рассказать эту историю в качестве предупреждения для всех, кто захочет исследовать Антарктиду.

Писатель всю жизнь интересовался таинственным регионом, остававшимся малоисследованным в 30-е годы XX века. Пробелы в изучении Антарктики оставляли простор для авторского воображения, Лавкрафт ссылается на распространённую тогда теорию дрейфа континентов, предложенную А.Л. Вегенером.

Согласно С.Т. Джоши, «Лавкрафт был очарован антарктическим континентом с тех пор, как ему исполнилось 12 лет, когда он написал несколько небольших трактатов о ранних исследователях Антарктики» [Joshi, 1997: 175]. Ещё раньше девятилетний Говард, вдохновлённый произведением У.К. Рассела «Замороженный пират» (1887), создал несколько рассказов, действие которых происходит в Антарктиде [Joshi, Schultz, 2001: 132].

Первая экспедиция Р.Э. Бёрда проходила в 1928–1930 гг., как раз перед тем, как была написана повесть, о чём не раз упоминал в письмах Г.Ф. Лавкрафт. Особое внимание писателя привлекли найденные геологами экспедиции окаменелости тропического происхождения. Почти сразу после этого пишутся «Хребты Безумия». Так, экспедиция Бёрда легла в основу повести. Рассказчик говорит о ней, как и об экспедициях Шеклтона, Амундсена и Скотта.

Согласно Л. Картеру, некоторую роль в создании повести сыграла повышенная чувствительность Лавкрафта к холоду, перепадам температур. «Отвращение и ужас, которые вызывал в нем экстремальный холод, были перенесены в его сочинения и на страницы “Хребтов Безумия”, передавая

пагубное, взрывное, удушающее ощущение, вызванное минусовыми температурами, таким образом, что даже По не мог этого предположить» [Carter, 1972: 9].

Лавкрафт черпает вдохновение в «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» Э.А. По, где путники пересекают Южный полюс и сталкиваются с необыкновенными существами и явлениями. Аллюзиями к этому литературному источнику являются прямая цитата строк «тревожного и загадочного» романа и описание гигантских призрачно-белых птиц, издающих таинственный крик «Текели-ли!». В письме к А. Дерлету Лавкрафт говорил о желании произвести финалом своего произведения тот же эффект, которого достиг По.

Повесть «Хребты Безумия», как и многие другие произведения Лавкрафта, способствовала созданию жанра космического ужаса, или того, что он назвал «странной фантастикой»: ужаса, который опирается на экзистенциальные опасения по поводу места человечества во Вселенной. В центре сюжета исследовательская группа, обнаружившая древний город, погребенный под Антарктидой. Две расы пришельцев – Старцы, владеющие телепатией, и созданные ими из протоплазмы в качестве рабов шогготы – устроили здесь войну, после которой первые почти все исчезли. Лавкрафт формирует собственную мифологическую базу материалов о дочеловеческих внеземных расах, пришедших на Землю с далеких звёзд, из иных миров в районе Антарктического океана.

Повесть Лавкрафта проникнута характерными для антарктического текста мотивами страха, безумия, навсегда потерянного покоя. Для рассказчика хребты безумия становятся сосредоточением зла и тайн, способных свести с ума человечество: «Эти горы представлялись мне вместилищем зла – хребтами безумия, дальние склоны которых обрывались, уходя в пропасть, за которой ничего не было» [Лавкрафт, 2020: 202].

В произведении реализуется мотив смерти, но, в отличие от произведений Верна и По, погибают не только люди, но и невероятные

существа, с которыми они сталкиваются. В конфликте людей и пришельцев-Старцев нет победителей, и, что примечательно, автор описывает с состраданием гибель и тех, и других.

Ещё одна отличительная черта «Хребтов Безумия» в ряду произведений об Антарктике – мотив изоляции появляется не по прибытии в Антарктиду, а только в каменном лабиринте города Старцев. Но и там герои поначалу чувствуют себя не столько пленниками, сколько исследователями. Лишь столкновение с бесформенным, отвратительным шогготом, последующее бегство по множеству подземных ходов и освобождение из ледяной обители заставляет их ощутить вынужденную изоляцию: «Не прошло и двух недель, как мы окончательно вышли из полярных вод, вырвавшись наконец из плена этого проклятого наводненного призраками царства», «Мы облегченно вздохнули, вырвавшись наконец из плена загаженных шогготами стен» [Там же: 211, 306].

Следствием сниженной роли этого мотива является отсутствие мотивов одиночества и бунта команды. Само место пребывания не сводит с ума учёных, но шокирует, ужасает открывшимися тайнами. Слабо выражен мотив отчаяния. Оно сопутствует персонажам лишь во время «отчаянного бегства» от пришельца.

Таким образом, мотивный комплекс образа Антарктики у Лавкрафта включает мотивы запрета, героизма, страха, безумия, отчаяния, вынужденной изоляции, тайны, навсегда потерянного покоя, смерти.

В творчестве американского автора используется приём психологического ужаса, то есть автор не стремится запугивать читателя обыкновенными для этого жанра персонажами: вампирами, оборотнями, демонами, призраками. В «Хребтах Безумия» атмосфера ужаса пронизывает пейзаж. Однако вначале Антарктида не вызывает у героев страха.

Во время разведывательных полётов она кажется исследователям обманчиво мирной, сказочной страной грёз с чарующими полярными пейзажами: «мы вдоволь налюбовались тогда призрачно-обманчивыми

полярными миражами», «Далекие горные хребты парили в воздухе как сказочные города, а белая пустыня под волшебными лучами низкого полярного солнца часто обретала золотые, серебряные и алые краски страны грез, суля смельчаку невероятные приключения» [Там же: 172]. Это срединное положение в окружении парящих гор создает ощущение ирреальности происходящего.

Так, фантастичность пространства начинается со стирания границ: «земля и небо сливались в одно таинственное целое» [Там же]. Чувство ирреальности укрепляется у исследователей по мере их продвижения в «края, куда не только не ступала нога человека, но о которых и помыслить-то раньше было невозможно» [Там же: 174].

Значимую роль в создании образа Антарктиды играет пейзажная деталь. Например, упомянутые обманчивые миражи, которые одновременно очаровывают и таят «угрозу и беспредельное зло» [Там же: 205].

Главный герой, несмотря на мучительные для него резкие перепады температур восторгается необыкновенным видом, вызывающим ассоциации со средневековым замком: «Меня часто приводили в восторг удивительные атмосферные явления, в том числе впервые увиденный мною поразительно четкий мираж: отдаленные айсберги вдруг ясно представились зубчатыми стенами грандиозных и фантастических замков» [Там же: 165]. Это описание предвосхищает появление «бесконечного лабиринта из фантастических стен, башен и минаретов; сотканного из снежной пыли» [Там же: 204]. Крутые зубчатые вершины ещё вызовут у Дайера «ощущение того, что они находятся на чужой, полной неведомых опасностей планете». [Там же: 313–314]. Через архитектурные метафоры образ Крайнего Юга романтизируется героем.

Однако непростые климатические условия и странные находки разрушают очарование Антарктиды. Сильный ветер усложняет посадку на континент, который, как известно, является самым холодным местом на Земле: «до сих пор мы еще не испытывали лютого холода или ураганного ветра», «метели и жесточайшие ветры, постоянно дующие с

плоскогорья» [Там же: 169–170].

Ветер – важная составляющая образа Антарктики. При его описании автор использует олицетворение: «Вдали, среди одиноких вершин, буйствовал свирепый антарктический ветер; лишь ненадолго усмирал он свои бешеные порывы; завывания его вызывали смутное представление о диковатых звуках свирели; они разносились далеко и в силу неких подсознательных мнемонических причин беспокоили и даже вселяли ужас» [Там же: 166]

В повествовании возникает мотив смерти, создаваемый бескрайней, безлюдной, непригодной для жизни ледяной пустошью. Фигурирует повторяющееся сочетание «вечная Смерть» («aeon-long death») и близкие ему «застывшая смерть», «ледниковая смерть» («frozen death», «glacial death»). Для Лавкрафта Антарктида – это «царство холода и смерти» [Lovecraft, 1936]. Приведённые лексемы эксплицируют тесную связь концептов смерти и холода.

Членов экспедиции при виде мрачных горных вершин пронизывает «ощущение чуда, переживаемое при виде этих залитых розоватым антарктическим светом громад на фоне облаков ледяной пыли, переливающейся всеми цветами радуги» [Там же: 202]. Заметим, что каждый раз положительные черты антарктического пейзажа, перемежаясь с отрицательными, обнаруживаются лишь при взгляде героев с борта самолёта, то есть на значительном расстоянии от гор. В следующем же абзаце резко возникает другая характеристика, открывающая истинный облик Южного полюса и состоящая из сложносоставных конструкций, типичных для произведений Г.Ф. Лавкрафта:

«Эта картина рождала чувство близости к некоей глубочайшей тайне, которая могла вдруг раскрыться перед нами. За безжизненными жуткими хребтами, казалось, таились пугающие пучины подсознательного, некие бездны, где смешались время, пространство и другие, неведомые человечеству измерения. Эти горы представлялись мне вместилищем зла – хребтами безумия, дальние склоны которых обрывались, уходя в пропасть, за которой

ничего не было. Полупрозрачная дымка облаков, окутывающая вершины, как бы намекала на начинающиеся за ними бескрайние просторы, на затаенный и непостижимый мир вечной Смерти – далекий, пустынный и скорбный» [Там же].

В сознании Уильяма Дайера образ Антарктиды связан с мотивами тайны и страха. Если до этого автор снимает оппозицию «земля–небо», то теперь он осуществляет синтез времени, пространства и неизвестных измерений. Имеются в виду часто упоминаемые Лавкрафтом иные измерения, «чьи бесформенные обитатели вечно таятся близ пределов видимого мира пяти человеческих чувств» [Джоши, 2016]. В более раннем рассказе Лавкрафта «Заброшенный дом» (1924) находим его понимание других измерений, «достаточно близких к пределам нашего мира, чтобы время от времени появляться перед нами, и чьи появления мы, по причине отсутствия необходимой точки обзора, вряд ли когда-нибудь сможем объяснить» [Там же].

В приведённых примерах выделяется стилистическая черта, которую, согласно Джоши, Лавкрафт заимствовал у По и которая регулярно служила объектом осуждения критиков, – это «любовь к прилагательным» [Джоши, 2016]. В творчестве писателя часто встречаются эпитеты: ужасный, жуткий, страшный, зловещий, мрачный, дьявольский, проклятый, адский, богохульный. Реализуются они и в повести при описании Антарктиды.

Важным средством создания её художественного образа являются прилагательные цветообозначения (колоративы). Выстраиваемая во время нахождения персонажей в самолете, то есть на безопасном расстоянии, яркая цветовая картина Южного полюса противопоставлена преобладающей мрачной атмосфере: снежная пустыня на солнце приобретает «цвета радуги», золотые, серебряные, алые, розовые цвета. Это в основном «тёплые» цвета, удалённые по семантике от концепта холода. Среди маркирующих его прилагательных писателем используются лишь голубоватый, фиолетовый и белый цвета.

Основную смысловую нагрузку среди колоративов в произведении несёт обозначение белого цвета. С.Ф. Роа, ссылаясь на работу «Фундаментальные символы священной науки» Р. Генона, «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» По и роман «Моби Дик, или Белый Кит» Г. Мэлвилла, исследует семантику этого цвета: белый – источник ужаса, «Белый цвет полюса – Непроявленное, вуаль, скрывающая Тайну» [Роа, 2006]. Белый предполагает неопределённость, полную «Таинственность», вызывающую у людей страх перед загадочным, непознаваемым – один из фундаментальных элементов творчества Лавкрафта.

Сочетание разных по семантике колоративов служит примером дихотомии в рассматриваемом образе, наряду с реакциями персонажей, которые то любят, восторгаются красотой материка, то испытывают ужас при виде проклятого, «дьявольского края вечной смерти». В конце произведения, несмотря на пережитые страхи и трагедии, герои испытывают двойственные чувства, покидая негостеприимное место:

«На секунду мы ахнули от восхищения неземной космической красотой этого зрелища, а затем смутный ужас начал закрадываться в наши души. Ибо эта далекая фиолетовая линия не могла быть не чем иным, как ужасными горами запретной земли – высочайшими земными вершинами и средоточием земного зла; хранителями безымянных ужасов и архаических тайн; их избегали и им молились те, кто боялся проникнуть в их смысл» («For a second we gasped in admiration of the scene's unearthly cosmic beauty, and then vague horror began to creep into our souls. For this far violet line could be nothing else than the terrible mountains of the forbidden land – highest of earth's peaks and focus of earth's evil; harbourers of nameless horrors and Archaean secrets; shunned and prayed to by those who feared to carve their meaning» [Lovecraft, 1936]).

С помощью уже не скрытой антитезы Лавкрафт ещё раз подчёркивает противоречивую природу Антарктиды. В примере обнаруживается также повторение мотива запрета, обозначенного в начале и проходящего через всю историю неудачной экспедиции.

Образ Антарктиды строится на приёме контраста. Герои любят полярными пейзажами на отдалении, но мнимое очарование континента быстро сменяется паникой, восторг вытесняется ужасом от осознания устрашающих тайн, скрытых в горных хребтах.

Антарктические горы открываются читателям как средоточие зла и безумия. Повторяющиеся эпитеты «дьявольский», «проклятый», «адский» отождествляют место с пространством Ада. Кроме того, если вспомнить дантовскую концепцию мироустройства, в центре Преисподней находится ледяное озеро Коцит с вмёрзшими грешниками во главе с Люцифером. В произведении Лавкрафта пришельцы, в том числе предавшие хозяев шогготы, тоже оказываются погребены во льдах. Появление людей пробуждает их. Но и сами любопытные исследователи, продолжившие путь по запретным землям, оказываются ненадолго пленниками ледяного лабиринта. В христианских терминах «Северный полюс – положительный полюс, Добро, и, соответственно, Южный полюс – Зло» [Роа, 2006].

Лавкрафт, как и По, склонен к гиперболизации пространства. Для его произведений характерна величественность, колоссальность архитектуры. «Ужасный город-колосс» почти вымершей цивилизации, нарушает законы евклидовой геометрии. Его конструкции из усечённых конусов, прямоугольных и круглых плит, пирамид, звёзд, кубов и прочих фигур «соединялись воедино на головокружительной высоте трубчатыми мостиками. Зрелище подавляло и ужасало своими гигантскими размерами» [Лавкрафт, 2020: 204]. В описании фантастической архитектуры и природных ландшафтов активно используются разнообразные лексемы с разной степенью выраженности качества «большой» («immense», «enormous», «prodigious», «great»).

Автор обращается также к средствам интертекстуальности – цитатам и аллюзиям. Помимо литературных отсылок к произведениям По, текст содержит упоминания исторических лиц, связанных с полярным пространством. Дайер перечисляет исследователей Антарктики: «До нас в

этих местах побывали Шеклтон, Амундсен, Скотт и Бэрд». Горные хребты невольно навевают ему «странные и тревожные азиатские пейзажи», размеры и формы гор на картинах Н.К. Рериха и зарисовках У. Скорсби.

Перечисленные приёмы не только мифологизируют образ Антарктиды, но и служат общей для лавкрафтовского творчества цели – показать невозможность подчинения человеком природы, несмотря на имеющиеся научные знания и развитые технологии [Сошников, 2021: 605].

Традицию Лавкрафта продолжает Дж. Кэмпбелл (1904–1987). В его романе «Кто ты?» (1938) также фигурируют пришельцы. Антарктическая экспедиция находит в «холодной необитаемой стране» космический корабль, который 20 миллионов лет назад совершил на континенте вынужденную посадку, врезавшись в скалу. Пилот заблудился в пургу и погиб. Когда учёные пытаются бомбой растопить лёд у люка, корабль сгорает. «В огненном аду гибли тайны, которые могли бы подарить человечеству звезды» [Кэмпбелл, 1990]. Приборы и рация команды тоже выходят из строя.

Путешественники видят вмёрзшее во льды тело чудовищного инопланетного существа с тремя красными пылающими глазами, извивающимися червеобразными волосами. Движимые любопытством, учёные размораживают его, инопланетянин сбегает. В борьбе с ним люди обнаруживают способность пришельца менять обличье. Разорванное собаками тело частично похоже на найденный труп пассажира, частично на убитую тварью собаку. Герои дают логическое объяснение: существо имитирует другие организмы, перестраивая свои клетки. Кроме того, оно, как и раса Старцев в предыдущем произведении, обладает телепатией.

«Мы столкнулись с представителем в высшей степени разумной расы, познавшей тайны биологии и умеющей использовать их» [Там же]. Обитатель Антарктики наделяется чертами дьявольского: «существо из ада» («thing from hell»), «адское создание» («hellish creature»), «дьявольски злая природа» («a hell of an evil Nature») [Campbell, 1938]. Сверхразумный инопланетянин, желающий захватить Землю, олицетворяет зло. Люди вынуждены

изолироваться. Биолог Блэр, настоявший на разморозке находки в споре с осторожным фвзиком Норрисом, винит себя в том, что открыл ящик Пандоры: «I'm Pandora! I opened the box!» [Там же: 24]. Он ломает самолёт, чтобы помешать пришельцу покинуть Южный полюс, и сходит с ума. Блэр и прочие учёные один за другим оказываются убиты и подменены пришельцем.

Внезапно появляется Альбатрос: «В сумеречном небе что-то крылатое описывало круги с неопишуемой грацией и легкостью. Большие белые крылья мягко взмахнули, и птица пронеслась над ними в молчаливом любопытстве. – Альбатрос, – тихо сказал Барклай» («Dim in the twilight sky, a winged thing circled in curves of indescribable grace and eas. Great white wings tipped gently, and the bird swept over them in silent curiosity. “Albatross –“ Barclay said softly» [Там же: 53]). Опасаясь, что это пришелец, Норрис стреляет в птицу. «Это был вызов белому безмолвию Антарктиды» («a challenge to the white silence of Antarctica» [Там же: 53]). Альбатрос исчезает за ледяным гребнем, в конце герои сомневаются в необходимости убийства птицы, поскольку для полёта существо смастерило антигравитационный ранец. Следующее появление пришельца сопровождают ярко-голубой свет и ровный низкий гул.

Герои в схватке с пришельцем находят способ убить инопланетянина, но финал остаётся открытым, так как есть вероятность, что вернувшийся после борьбы Макреди на самом деле пришелец-хамелеон. В случае победы людей Земля спасена. Команда считает целью чужака, явившегося из системы с голубой звездой, захват их мира. Непобедимое исчадие ада могло захватить планету, стать ее единственным обитателем, симитировав коренных жителей: людей и животных.

Героическое спасение человеческого мира происходит, по словам Макреди, «милостью Божьей, который, очевидно, очень хорошо слышит даже здесь, внизу» («No, by the grace of God, who evidently does hear very well, even down here» [Там же: 56]). В тексте тема добра и зла, противостояния Бога и дьявола имплицитно присутствует в конфликте людей и пришельцев. Во враждебном пространстве Антарктики и те, и другие оказываются чужаками.

Ветер гудит над антарктическими просторами, «холод замерзшего континента просачивался внутрь (под куртку) и придавал значения суровости этого человека» («the cold of the frozen continent leaked in, and gave meaning to the harshness of the man» [Там же: 4]).

Герою придаётся мифологическая образность: «На фоне голубоватого дыма Макреди казался персонажем из какого-то забытого мифа, величественной бронзовой статуей, которая сохраняла жизнь и двигалась. Он стоял ростом шесть футов четыре дюйма (193,04 см), когда он остановился у стола и, бросив характерный взгляд вверх, чтобы убедиться, что под низкими потолочными балками достаточно места, выпрямился. На нем все еще была грубая, кричаще оранжевая ветрозащитная куртка, но на его огромной фигуре она не казалась неуместной» («Moving from the smoke-blued background, McReady was a figure from some forgotten myth, a looming, bronze statue that held life, and walked. Six feet four inches he stood as he halted beside the table, and with a characteristic glance upward to assure himself of room under the low ceiling beams, straightened. His rough, clashingly orange windproof jacket he still had on, yet on his huge frame it did not seem misplaced» [Там же: 3–4]).

Макреди словно вылит из бронзы: большая рыжевато-бронзовая борода, густые волосы в тон ей, бронзовые узловатые, жилистые руки и даже глубоко запавшие глаза под густыми бровями были бронзовыми.

По словам А.Г. Иванова, в античной традиции выдающиеся личности обожествлялись. Персонаж Кэмпбелла через сравнение с бронзовой статуей сближается с легендарными героями античности. Образ Макреди актуализирует миф о спасителе, победителе чудовища.

В XX веке Антарктида достигает цельности как топос – «место разворачивания смыслов», образ конкретного пространства, среды, устойчивый пространственный объект [Прокофьева, 2004: 89]. Топос Крайнего Юга в рецепции писателей этой эпохи является закрытым, чужим, отрицательным, фантастическим, связанным с низом, дьявольским.

Бурное развитие технологий в XXI веке делает самый изолированный и холодный материк доступнее для людей. Наука и искусство всё больше проникают в тайны Антарктики. Зарубежные писатели продолжают мифологизировать её пространство, например, С. Павлоу, М. Керасини, Дж. Робинсон, А. Робертс, Й. Синисало, У. Микл и П.Дж. Макоули.

Одним из первых авторов начала века, обратившихся к образу Южного полюса, является С. Павлоу. Герои его произведения «Код Атлантиды» (2001) обнаруживают во льдах загадочные артефакты погибшей цивилизации. Павлоу, как и ряд писателей, обращается к известному мифу об Атлантиде. Затонувший остров отождествляется ими с Антарктидой. Гипотеза подкрепляется фактами о том, что когда-то материк не был покрыт льдом и имел тёплый климат.

Характерная для духовной картины мира дихотомия *свой – чужой* способствовала появлению мифов об инопланетянах. Тема столкновения людей с пришельцами на шестом континенте, заложенная Дж.М. Лихи («В палатке Амундсена», 1928), Г.Ф. Лавкрафтом («Хребты Безумия», 1931), Дж. Кэмпбеллом («Кто ты?», 1938), А.И. и С.А. Абрамовыми («Всадники ниоткуда», 1967) и другими, развивается и в XXI в.

К примеру, М. Керасини в романе «Чужой против Хищника» (2004) новеллизировал культовый кинообраз. Герои этого романа в жанре ужасов – команда специалистов, ищущих пирамиды в глубине Антарктического шельфа. Участники экспедиции становятся свидетелями схватки, развернувшейся между инопланетянами в Антарктике.

«Нечто в себе» (2015) А. Робертса – фантастическая повесть с элементами хоррора и триллера. Двое физиков прибывают на станцию, чтобы установить контакт с инопланетянами. Антарктическое пространство становится условием коммуникации с внеземными цивилизациями, а также местом философских и научных споров.

«Корабль-убийца» (2016) – криминальный приключенческий триллер писателей под псевдонимом С. Бофорт. В произведении группа учёных

приходится вести отчаянную борьбу за выживание, столкнувшись с таинственными убийцами, которыми оказываются пришельцы. Благодаря стойкости духа исследователи противостоят враждебным обитателям Южного полюса.

Мифопоэтическое пространство конструируется новыми авторскими мифами. М. Серрано закладывает основы конспирологической теории о существовании в Антарктиде секретных нацистских баз, Новой Швабии («Антарктида и другие Мифы», 1948; «Взывающий во льдах», 1957; «Золотая цепь: эзотерический гитлеризм», 1978). Литература не сразу откликается на этот миф («Посмотри в глаза чудовищ» А.Г. Лазарчука и М.Г. Успенского, 1997). В XXI веке интерес к нему возрастает, например, в произведениях Й. Синисало («История Ренаты», 2018), У. Микла («Операция Антарктика», 2018). Особую роль в распространении легенды играет киноискусство.

Антарктический текст складывается не только в творчестве фантастов. Так, Дж. Макгрегор пишет роман «Споткнуться, упасть, подняться» (2021) без привнесения фантастических элементов. Он повествует о том, как антарктическая экспедиция оборачивается катастрофой. Во время снежной бури главный герой переносит инсульт, страдает от афазии, радио и телефоны выходят из строя. Он и его спутники оказываются изолированным и вынуждены ожидать помощи, героически борясь с разбушевавшейся стихией. Произведение содержит темы и мотивы, исследуемые в дипломной работе.

Изучение современной литературы показывает, что зарубежные авторы изображают Крайний Юг, опираясь на уже сложившиеся вокруг него мифы и смелые гипотезы. Писатели XXI в. сосредоточиваются на теме борьбы людей и чуждого им пространства Антарктики. Кроме того, литераторы обращаются и к фольклору, и к кинематографу, формируя новые векторы мифологизации.

2.2. Геокультурный образ Антарктиды в русской литературе Новейшей эпохи

Геокультурный образ шестого континента в XX веке активно развивается такими русскими писателями, как В.Я. Брюсов, Ю.П. и С.А. Сафроновы, А.И. Шалимов, Г.И. Гуревич, А.И. и С.А. Абрамовы, А.П. Казанцев, М.Г. Успенский, И.М. Забелин и так далее. Ведущим жанром в репрезентации этого образа становится научная фантастика. Подобно Антарктиде, русская фантастическая проза Серебряного века долгое время оставалась «terra incognita» [Фоменко, Шерман, 2018], хотя именно она заложила фундамент современной российской фантастики.

Галерею произведений отечественной литературы XX века об Антарктиде открывает один из основоположников русского символизма В.Я. Брюсов (1873–1924). Он обращается к жанру социально-философского фантастического рассказа, где воссоздаются негативные модели будущего [Ануфриев, 2017].

«Республика Южного Креста» (1905) написана в форме статьи вымышленного Северо-Европейского Вечернего Вестника. На Южном полюсе люди создают идеальное государство, используя достижения прогресса для укрощения антарктической природы с её экстремальными условиями. Страна возникла всего сорок лет назад из треста сталелитейных заводов и отвоевала себе независимость.

Столица молодой республики, город Звёздный, расположена будто в центре мира: «В той воображаемой точке, где проходит земная ось и сходятся все земные меридианы, стояло здание городской ратуши, и остриё её шпиля, подымавшегося над городской крышей, было направлено к небесному надиру» [Брюсов, 1911: 63]. Улицы расходятся по меридианам от ратуши, пересекаются другими по параллельным кругам, напоминая звезду или паутину. Они освещаются искусственным светом, а естественный не проходит из-за гигантской крыши над городом.

Конституция страны казалась осуществлением крайнего народовластия по внешним признакам, но на деле в государстве принята суровая иерархическая система отношений с чёткой регламентацией, как в произведении Щербатова. Полноправными гражданами признаются только работники металлургических заводов – 60% от населения. Они имеют ряд привилегий, ценой которых является отказ от личной свободы ради всеобщего блага. «При кажущейся свободе жизнь граждан была нормирована до мельчайших подробностей» [Брюсов, 1911: 65]. По единому образцу построены здания, обставлены помещения, скроена одежда, жители принимают одинаковую пищу в одни и те же часы, не могут нарушить комендантский час или покинуть Республику. Брюсов выступает в качестве предтечи Е.И. Замятина, О. Хаксли, Дж. Оруэлла.

Цензура в романе не пропускает тексты, дискредитирующие диктатуру Совета. Сами граждане в большинстве убеждены в правильности такого режима, оправдывая его экономическим благополучием Республики, которому завидуют остальные страны. В международных отношениях она имеет огромное влияние. Если же в обществе и появляются несогласные, вездесущие агенты быстро разубеждают их, в противном случае Совет «не брезгал политическим убийством» [Там же].

Жители Республики Южного креста отрезаны не только от остального мира, но и от природы, однообразно протекает их искусственная жизнь под куполом. Однако они не замечают или не имеют ничего против того, что оказались в ловушке «технократической элиты, обладавшей неограниченными капиталами и властью» [Ануфриев, 2017].

Лотман Ю.М. и Успенский Б.А. описывают пространство в мифологическом понимании как «совокупность отдельных объектов, носящих собственные имена». «В промежутках между ними пространство как бы прерывается» [Лотман, Успенский, 1992: 64]. Отсюда вытекает «лоскутность» мифологизированного пространства. Собственные имена придают объектам законченность, а пространству в целом – ограниченность. Среди городов

Республики название имеет только столица, что размывает границы образа и сосредоточивает внимание на центре пространства, а не на периферии.

Подвесными электрическими дорогами центр соединяется с другими городами в Антарктиде. «Что касается внутренности страны, то она оставалась необитаемой. Перед взорами путешественников в окно вагона проходили только однообразные пустыни, совершенно белые зимой и поросшие скудной травой в три летних месяца. Дикие животные были давно истреблены, а человеку нечем было существовать там» [Брюсов, 1911: 63]. Автор рисует картину урбанизированного пространства, где люди покорили стихию.

Южный регион имеет «разреженное пространство коммуникаций», специфическую архитектуру и планировку, подобно холодным северным или арктическим городам [Замятин, 2020]. Отличием от них является чёткое и полное отделение культуры от природы. Культурный ландшафт искусственно внедряется в Антарктиду. «Звёздный город считался одним из самых веселых городов мира. Для разных антрепренеров и предпринимателей он был золотым дном. Знаменитости всей земли несли сюда свои таланты. Здесь были лучшие оперы, лучшие концерты, лучшие художественные выставки», «библиотеки, музеи, театры, концерты, залы для всех видов спорта», школы, роскошные магазины, рестораны и даже притоны, которые «соблазняли всеми формами разврата, изобретёнными древним и новым миром» – аллюзия к Содому и Гоморре [Брюсов, 1911: 64–66]. Брюсов помещает знаковую деталь-подсказку. Место искушения, бездуховности, как следует из дальнейшего повествования, обречено на гибель.

В выпуске сообщается, что Республику поразила *mania contradicens* (мания противоречия), опасное заболевание, при котором люди начинают противоречить себе, говоря и делая противоположное (например, идут налево вместо направо; желая похвалить собеседника, бранят его, кондуктор платит пассажирам). Их речь становится неясной, поступки нелепы. Забавные случаи смешили общественность, пока больные не начали убивать окружающих (врач прописывает смертельное средство, няни перерезают горло детям).

Сознавая неразумность своего поведения, «многие кончают жизнь самоубийством, иногда в припадке безумия, иногда, напротив, в минуту душевного просветления. Другие погибают от кровоизлияния в мозг» [Брюсов, 1911: 67]. Эпидемия психического заболевания распространилась по Звёздному с невероятной скоростью и достигла других населённых пунктов Республики, больницы и тюрьмы были переполнены, случаи выздоровления редки, «началась массовая эмиграция из города, как из зачумлённого места», из опасного континента [Брюсов, 1911: 68]. Республика погрузилась в анархию, преступники притворялись больными, после почти трёхсотлетнего перерыва возобновилась открытая смертная казнь.

После развала Республики город полон трупов, обезумевших выживших и смрада, «везде были те же сцены ужаса, везде были оргии, битвы, зверское веселие и зверская злоба – или абсолютная тьма, которая казалась ещё более страшной, ещё более нестерпимой потрясённому воображению» [Брюсов, 1911: 79]. Автор называет оставшихся в живых человекоподобными существами, так как они потеряли свою человечность. В конце концов Антарктика, как и в других произведениях, оказывается непригодна для жизни людей, враждебна им, её обитателями могут быть лишь нечеловеческие создания.

«Это был город безумных, гигантский дом сумасшедших, величайший и отвратительнейший Бедлам, какой когда-либо видела Земля. И эти сумасшедшие истребляли друг друга, убивая кинжалами, перегрызая горло, умирали от безумия, умирали от ужаса, умирали от голода и от всех болезней, которые царствовали в заражённом воздухе» [Там же]. Мифологизация образа происходит за счёт аллюзии к библейским мифам о гибели городов, государств, которые при всём своём благоденствии вели несправедную жизнь, совершали преступления и поэтому были наказаны Богом. Антарктида встаёт в общий ряд с Атлантидой, Содомом и Гоморрой.

Железнодорожные катастрофы, вызванные психическим расстройством машинистов, открывают людям путь к природе, восстанавливают эту связь, но

горожане, привыкшие к искусственной жизни, не в состоянии справиться с экстремальными условиями. В тексте появляются устойчивые пространственные номинации «ледяное поле», «пропасть», а также актуализируются характерные для антарктического образа мотивы массового безумия, аварии, смерти, насилия.

Опасный вирус, скрытый во льдах южного материка, – популярная теория и сюжет, распространённый задолго до появления новости о страшной находке в 1999 г. – неизвестных вредоносных бактериях, выживших в вечной мерзлоте. Некоторые связывали это с неподтверждёнными гипотезами существования нацистских биологических лабораторий, разработавших смертельный вирус, либо упавшего метеорита, занёсшего в Антарктиду микроорганизмы, способные выжить в экстремальном холоде.

Русская литература связывает миф о спящем вирусе с заброшенными секретными базами. В романе Г.И. Гуревича (1917–1998) «Мы – из Солнечной системы» (1965) в далёком будущем человечество в борьбе с перенаселением разработало План по очистке и обогреву Антарктики и других ненаселённых холодных территорий. Важное место в романе занимает полемика учёных о потенциальном ущербе, который будет нанесен планете в связи с таянием льда. Экологическая проблема решается путём переноса ледяных массивов в регионы с дефицитом воды: Сахару, Калахари, Австралию. «До ста тысяч айсбергов ежегодно пересекали полярные круги. Их вели специалисты-ледонавигаторы» [Гуревич, 1965].

Одним из них был друг главного героя Кима Анти (Антон). В юности его восхитила возможность проявить мужество в холодных экстремальных условиях, и он стал работать в полярных городах. «На безлюдных некогда берегах шестого материка выросли целые поселки ледоформаторов-инженеров по спуску айсбергов на воду. Неделями бродили ледоформаторы по кромкам ледников, слепяще-белых или серых от морены, выстукивали, выслушивали, словно доктора, вымерили тушу льда, искали внутренние трещины и слабо связанные слои, рассчитывали и вычерчивали проект

айсберга» [Там же]. Люди покоряют природу, с азартом охотников они добывают «туши льда».

Для самого Кима Антарктика – это «Скатерть синевато-серая, вся сплошь засыпана битой посудой. Ломаные тарелки, черепки полукруглые, угловатые, пятиугольные и треугольные, россыпь мелких осколков. И чем дальше летишь, все меньше синего, все больше белого. Вот уже и скатерть не похожа на скатерть, скорее, на мрамор с голубоватыми прожилками» [Там же]. Застольная метафора отражает восприятие людьми материка как желанного источника ресурсов. При этом составляющие его природы – ледники – сравниваются с разбитой посудой как нечто опасное. Скатерть и мрамор как сплошные поверхности отсылают к мотиву бескрайности Антарктики.

Метафорика угрозы заключается и в названии первой части книги – «Джинн из бутылки». Люди открывают «ящик Пандоры» в полярном массиве Ингрид-Йола, обнаружив искусственное отверстие в горе. «Там были машинки для массового убийства. Значит, этот ход построен до объединения народов, до эпохи всеобщей дружбы» [Там же]. Антарктика, признанная зоной дружбы в XX веке, стала прообразом международного сотрудничества для идеального будущего.

В пещере Анти и его товарищи находят труп и выясняют, что это место являлось базой преступной группировки прошлого, нацелившейся на создание биологического оружия – геронтита. «Беспредельна была их злоба, но техническая мысль убога» [Там же], вирус выбрался из разбитых баночек и убил их, а спустя столетия инфекция начала распространяться по Земле [Там же]. Признаками болезни были буйное веселье, затем слабость, прострация, сонливость, стремительное старение. Заражённый «умирает со всеми признаками глубокого одряхления недели через три-четыре, а иногда и через несколько дней» [Там же]. Это заболевание опасно лишь для человека, тогда как пингины, ловлю и истребление которых устраивают люди, – истинные, коренные обитатели Антарктиды – имеют к нему иммунитет.

Первая жертва геронтига – полицейский в Дар-Мааре – Цитадели Цивилизации, оппозиционной Коммунистическому Союзу Народов, который объединил человечество в третьем тысячелетии на Земле и в Солнечной системе.

Утопия Гуревича продолжает линию Брюсова, предвосхитившего в «Республике...» проекты коммунизма. Миф как способ общения включает семиотический механизм, который формируется через символы и образы для отражения сложных идей и общественных устоев. Как указано в начале работы, в мифологических знаках вторичное значение несёт дополнительные ассоциации и культурный подтекст, что делает миф психологически воздействующим [Барт, 1994: 81–82]. Миф Гуревича раскрывается как своеобразный социальный кодекс, способствующий формированию и укреплению общественных ценностей и убеждений [Неклюдов, 2000: 17–31]. Текст Гуревича отражает мечты советской действительности, Брюсов отчасти опережает их.

Оба автора развивают сюжет об эпидемии в Антарктиде, описывая столкновение цивилизации и природы. Этот же конфликт прослеживается в «Ледяном сфинксе». Писатели XX века продолжают тему обречённости попыток завоевания человеком Антарктики.

Антарктида населяется фантастическими существами, вымышленными городами. Её география и культурный ландшафт во многом являются плодом воображения, удаляются от референта. Однако художественное пространство не равно реальному, оно представляет «возможный мир», авторскую интерпретацию. Референт отодвигается знаковой репрезентацией, в соответствии с описанной концепцией Лотмана.

В XXI веке русские авторы развивают традиции предшественников и дают собственное осмысление антарктического пространства. Этот топос фигурирует в произведениях А.Н. Громова, В.Н. Васильева, А.Н. Лидина, К.А. Дроздова, А.В. Скоробогатова, С.Ю. Волкова, В.В. Головачёва и так далее.

Антарктика снова изображается местом воплощения утопических мечтаний. А.Н. Громов, В.Н. Васильев («Антарктида online», 2004) и А.В. Скоробогатов («Игрушка на снегу», 2011) размышляют о том, как бы сложилась судьба материка после отмены Договора об Антарктиде и провозглашения на данной территории независимого государства.

А.Н. Лидин («Льды Ктулху», 2011) и К.А. Дроздов («Свастика в Антарктиде», 2011), вдохновляясь «Хребтами Безумия» Лавкрафта, населяют Южный полюс инопланетянами, представляют его местом противостояния не только людей и пришельцев, но и СССР и Третьего рейха.

Популярная в прошлом веке гипотеза антарктической Атлантиды, отразившаяся в произведениях Ч.Б. Стилсона («Поларис и богиня Глориана», 1917), И.М. Забелина («Найти и не сдаваться», 1965), М.Г. Успенского («Семь разговоров в Атлантиде», 1986), актуализируется в XXI веке, например, в книге В.В. Головачёва («Атлантарктида», 2016).

Упомянутые писатели, как и авторы, перечисленные в предыдущих параграфах, обращаются к Южному полюсу через призму фантастики. Однако это не единственный жанр, в котором представлен образ региона. В.М. Санин (1928–1989) пишет цикл «Зов полярных широт» об Арктике и Антарктике, делая своими героями полярников, моряков, лётчиков, пожарных. Не раз побывавший в полярных широтах Санин использует в качестве материала реальный опыт путешествий. Лейтмотивом цикла является героизм русских людей, оказавшихся в экстремальных ситуациях.

В повестях «Семьдесят два градуса ниже нуля» (1975), «В ловушке» (1976) «Трудно отпускает Антарктида» (1977) ледяной континент – это пространство испытаний, где герои отчаянно сражаются с дикой природой, сохраняют мужество и оптимизм, даже оказавшись в изоляции, и где «вся пыль с человека слетает и раскрывается его существо» [Санин, 1975].

Схожую роль играет Южный полюс и в романе В. Рощина (настоящее имя – В.Г. Жмак, р. в 1961 г.). «Ледокол» (2016) написан по сценарию

А. Онищенко и А. Золотарёва к одноимённому фильму, основанному на реальных событиях.

По сюжету в марте 1985 года советский ледокол «Михаил Громов», чей прототип – «Михаил Сомов» назван в честь в честь полярного исследователя М.М. Сомова, забирает полярников со станции «Русская» и направляется в порт приписки в Австралии. Конфликт *человек–природа* намечается с самого начала романа. Побережье Антарктиды овевают сильные ветра и осыпают обильные снегопады, от станции до судна люди «преодолели тяжелый путь» [Рошин, 2016]. Полярники обеспечены некоторым комфортом, «мечта, а не работа», с другой – их жизнь по соседству с полюсом «серая, унылая и неизбежная как пенсия» [Там же].

Продвижение ледокола затрудняют льды, отмечается ухудшение погоды: «температура воздуха понижалась, ветер постоянно усиливался, интенсивность осадков в виде снега не ослабевала и ухудшала видимость» [Там же]. Герои сталкиваются с холодом, но воспоминания о доме согревают их. Капитан Андрей Николаевич Петров не обманывается видом айсбергов, «Мирно дремлющих и на первый взгляд небольших», знает, что они не бывают неопасными [Там же].

На пути ледокола возникает огромный айсберг, он грозно нависает над судном, его величественное движение беспокоит участников экспедиции и одновременно завораживает: «Поначалу картина завораживала и по-своему была красива. Даже при отсутствии солнечного света ровные грани льда и снега искрились и переливались светом. Но через несколько секунд, когда показалась подводная часть гигантской глыбы, все разом переменялось» [Там же]. Под снежной шапкой «глыба состояла из чистого синеватого льда с белесыми вкраплениями пузырьков воздуха. И вся эта огромная масса вдруг вздыбилась, увлекая за собой вверх поломанные, как яичные скорлупки, льдины и сотни тонн соленой морской воды» [Там же]. Подвижность айсберга, стремительное сокращение дистанции между ним и «Громовым» пугают

персонажей. Как и в произведениях Лавкрафта, пространство Антарктики включает красоту и ужас, восхищение быстро сменяется страхом.

Айсберг играет важную роль в повествовании, становясь не просто препятствием, но отдельным героем романа, противником путешественников. Моряки дают глыбе имя собственное Семён Семёныч (по имени туриста Горбункова из фильма «Бриллиантовая рука»). Автор использует приём олицетворения: глыба «словно радовалась обретенной свободе и беспрестанно двигалась», «“Семен Семеныч” постепенно нагонял его, каждый день понемногу сокращая дистанцию. Подчиняясь течению и ветрам, он ворочался, постоянно ломая окружавший его лед и расчищая себе путь», «глыба покачнулась, словно решаясь на отчаянный поступок» [Там же].

Первое появление «в слепящем белоснежном мареве» придаёт ей призрачность, фантастичность. Айсберг описывается через эпитеты «большой», «огромный», «гигантский», «громадный», «исполинский», «закрывавший собой треть сумеречного неба» и «половину сумеречного неба». Экспрессивные характеристики, образующие синонимический ряд, выступают средствами гиперболизации и концептуализируют пространство.

Несмотря на шутовское прозвище, айсберг наделяется негативной коннотацией. «Проклятая» глыба преследует судно, становится источником «множества бед и неприятностей», «хлопот и переживаний»: пытаюсь обойти её, при столкновении «Громов» получает повреждения и оказывается в ледовом плену, а молодой механик Лёва погибает [Там же]. Экипаж из более ста человек проводит в дрейфе 133 дня с марта по июль.

По решению руководства из Ленинграда Петрова отстраняют от должности. Прибывший на вертолёт, который при посадке попадает в аварию, бескомпромиссный новый капитан с трудным характером сразу настраивает команду против себя, винит Петрова в халатности. Его суровое поведение накаляет и без того напряжённую обстановку на ледоколе. Севченко выкидает обнаруженный кубик Рубика на лёд, в том месте

образовываются трещины, именно после агрессивных действий Валентина Григорьевича айсберг отправляется в погоню за судном.

Пространство Антарктиды в романе «Ярко-белое, холодное, враждебное» [Там же]. При всей враждебности оно очаровывает: Андрей Николаевич «вышел на палубу подышать, полюбоваться звездным небом и далекими всполохами полярного сияния. Сегодня оно блистало во всей красе – облачность растаяла еще в дневных сумерках» [Там же]. Старпому Еремееву трудно смириться с этой красотой природы, он любит полярным сиянием и одновременно испытывает негодование, безысходность («Как же задолбала эта красота!») [Там же]. Подобно Верну, Рошин описывает очарование Антарктики как опасное препятствие.

Отличительной особенностью романа является такой атрибут мифологизации, как суеверия, свойственные архаичному мышлению. Примерами этого в тексте являются обозначение «чертовщина» для необъяснимых событий, стук по дереву после неосторожных слов «Была б моя воля – вообще бы в порт не возвращался», исправление «крайняя, а не последняя» командировка [Там же].

Пространство Антарктиды проявляет сущность людей. Кто-то на борту сохраняет оптимистичный настрой и подбадривает товарищей, кто-то теряет веру в спасение и готовится к смерти. Еремеев хочет совершить самоубийство, но Петров его останавливает. В тяжёлой ситуации последний показывает свою деятельную натуру, тогда как новый капитан предпочитает ждать помощи от другого ледокола. Петров сомневается в спасательной операции, пытается выйти в радиозфир вопреки приказу, и Севченко со «звериным рыком» бросается на Андрея Николаевича.

Капитаны по-разному решают проблемы и относятся к членам экспедиции. Севченко – чужак, незнакомый с большинством, – считает их безответственными, недисциплинированными, объявляя «тотальную борьбу с разгильдяйством и бардаком», а Петров восхищается героизмом и

человечностью подчинённых, готовых пожертвовать собой ради спасения тех, кто попал беду [Там же].

Моряки и полярники заботятся не только друг о друге, но и о собаке Фросе, которая тоже считается частью команды. Лёва спасает питомца в бурном водном потоке. Во время дрейфа «С продуктами на судне стало туговато, но для единственной собаки у экипажа всегда находился лишний кусочек» [Там же]. Петров проявляет милосердие к полярному обитателю. Зажатый во льдах капитан передумывает стрелять по морскому леопарду, давая тому возможность скрыться.

Рощин вводит мотив вездесущего льда, отмеченный ещё у С.Т. Кольриджа и Ж. Верна: «Слева лед, справа лед, под ногами лед. На палубе еще хуже, чем тут» [Там же]. Лексема *лёд* – наиболее частотная в произведении. Фигурирует она и в названии романа. Отрицательные коннотации даются льду в словосочетаниях «ледяной плен», «ледовый плен», «проклятый лед», «чертовой ледышки» и выражении «льдины дыбились, наезжали друг на друга и издавали жуткий треск». Антарктика Рощина – это ледяной плен.

Как и Кэмпбелл, русский писатель мифологизирует пространство через героя. Он апеллирует к мифам, а именно к сказаниям о богатырях. Геофизик-здоровяк Беляев «выглядел настоящим былинным богатырем – рост под два метра, вес далеко за сотню; широкоплеч, могуч и невероятно силен», «обхватил стакан огромной ручищей» [Там же]. При встрече с ним Лёве кажется, что «настоящие полярники должны выглядеть именно так», но Беляев подбадривая убеждает друга: в Антарктике для выживания и эффективной командной работы необходимы разные качества, не только сила, но и ум, смекалка память, золотые руки. Трудности сближают героев, поэтому потеря товарища становится ужасным потрясением для Беляева.

Однако он понимает, что в тяжёлом для всей команды положении важно оставаться твёрдым, и к нему возвращается самообладание: «Пожалуй, лучше других полярников держался Беляев. После смерти Лёвы он остался в каюте

один и ушел на несколько дней в жесточайший запой. Затем вернулся в реальность, оттаял и теперь не терял присутствия духа» [Там же].

Товарищество – необходимый компонент полярных путешествий, эта тема наиболее ярко актуализируется в литературе XXI в. Писатели уделяют больше внимания взаимоотношениям героев, чем их предшественники. Герои разделяют вместе радости и печали, победы и наказания.

Автор вводит мотив бунта. Разногласия в команде приводят к аресту Валентина Григорьевича, к массовым дракам между матросами и полярниками. Самоуправство бунтовщиков становится причиной потери горячего и гибели доктора Долгова. Подавленный экипаж провожает мертвеца «В жутковатой тишине были слышны только завывания снежной метели» [Там же].

Параллелизм между природой и героями наблюдается на протяжении всего романа. На борту царит мрачная атмосфера, когда осень сменяется долгой антарктической зимой, бледное солнце ускользает от них, «Полярная ночь достигла апогея: солнца уже третью неделю никто не видел, сумерки максимально сгустились, температура воздуха опустилась еще ниже, а сильные ветры не стихали» [Там же]. С каждым днём иссякают запасы топлива и провизии, сокращается расстояние между айсбергом и «Громовым», что заставляет персонажей испытывать тревожное ожидание. Так, автор использует приём последовательного нагнетания страха для суггестивного воздействия на читателя.

Экстремальная ситуация объединяет даже врагов. Капитаны решают развернуть судно и вести его прямо к айсбергу. Севченко добровольно возвращает Петрову управление ледоколом. Одушевлённая глыба будто стремится уничтожить чужаков, посмевших вторгнуться в Антарктику: «Огромная ледяная гора, покрытая снегом, угрожающе покачивалась в полумиле. При этом, яростно разламывая льдины, она на приличной скорости продолжала приближаться к судну», «Она была так огромна и величественна, что у старого моряка захватывало дух» [Там же]. Герои бросают вызов

природе, признавая её величие, тем самым возвеличивая самих себя. Фатального столкновения удаётся избежать, «Корма двигалась всего в нескольких метрах от уходившей в бездну ледяной стены» [Там же].

Антарктида в романе оживлённая, шумная: «Повинуясь какой-то неведомой силе, льды пришли в движение. Трещины с грохотом прошивали белое поле; льдины напозлали друг на друга, образуя высокие торосы». Шум сопровождает «кончину громадной глыбы» [Там же]. Высокий стиль выбранной автором лексемы подчёркивает трагичность и величие в судьбе айсберга, получившей логическое завершение в композиции романа. «Спустя минуту на месте, где возвышалась стометровая махина, на поверхности плавали лишь небольшие синеватые полосы свежего льда. А неподалеку от останков “Семен Семеныча” на волнах покачивался разноцветный кубик...» [Там же]. Игрушка может интерпретироваться как символ спасения, человеческой победы в борьбе с дикой природой. Кубик украшает могилу айсберга. С другой стороны, природу невозможно подчинить полностью человеческой воле: стихия, разгневанная неуважительным отношением людей, преследует их и возвращает «мусор».

В тексте отмечается сюжетобразующая роль айсберга, когда персонажи рассуждают, как бы сложилась их судьба, не встретить они «Семен Семеныча» на пути: «Интересно как сложился бы наш поход, не повстречайся на пути “Семен Семеныч”? – размышлял он, перебирая различные варианты. Из всех самым реальным представлялся один: – Толстый лед мы все одно бы не прошли, и легли бы в дрейф. Но остался бы жив полярник, не погиб бы Долгов. Да и судно не пострадало бы от ледяной бомбардировки...» [Там же].

Антарктический образ раскрывается через противопоставления: «Северное полушарие готовилось к наступлению весны. А в южном ожидалась холодная осень»; в Ленинграде «бушевала молодыми красками весна: светило яркое солнце, день становился длинным, деревья шелестели молодой листвой, а жители сменили теплую одежду на болоньевые плащи и легкие куртки», а на Южном полюсе «“Михаил Громов” по-прежнему стоял

посреди полностью замерзшей полыньи. Днем в ясную погоду солнце едва показывалось из-за горизонта; проплыв по его краю и пару часов подразнив пленников своим холодным блеском, оно опять исчезало» [Там же].

Рощин называет Антарктику белой, ледяной, заснеженной пустыней. В тексте активно употребляется лексема *ледяное поле*, характеризующееся как «белое», «сплошное», «бесконечное». Пространственные характеристики наделяют антарктический топос свойствами непрерывности, бескрайности, абстрактности. Вместе с тем писатель вводит метафору, придающую образу конкретность, свойства густоты, беспорядочности: «Каша из темной воды и ледяного крошева», «белая каша», «вода с кашей изо льда». Так, образ Антарктиды конструируется через разнонаправленные характеристики.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

В русской и зарубежной литературе XX–XXI веков научная фантастика становится ведущим жанром в репрезентации Южного полюса. Антиутопия В.Я. Брюсова развенчивает миф об идеальном государстве. Он мифологизирует образ Антарктиды через аллюзии к библейскому мифу о жителях процветающих городов и стран, погрязших в пороках и поэтому наказанных Богом. Антарктида встраивается в общий ряд с Атлантидой, Содомом и Гоморрой.

В романе Г.И. Гуревича люди используют Антарктиду для борьбы с перенаселением и дефицитом воды. Метафоры, использованные автором, отражают восприятие материка, с одной стороны, как желанного источника ресурсов, а с другой – как угрозу человечеству, которое в погоне за прогрессом едва не погибает.

Иностранные писатели, в чей фокус внимания попадает Антарктида, Г.Ф. Лавкрафт, Дж. Кэмпбелл менее сосредоточены на общественно-политическом аспекте. Их целью становится создание пугающего образа материка как сосредоточия зла и тайн, раскрытие психологии героев, оказавшихся в пространстве страшного, чуждого.

В литературе XXI века мифологизация Крайнего Юга получает разнонаправленные стратегии, так как намечается возвращение у утопическим идеям использования континента. Писатели вдохновляются легендой о существовании на месте Южного полюса Атлантиды и гипотезой о расположении там нацистских секретных баз. В.Г. Рощин конструирует пространство с помощью гипербол, эпитетов и метафор, одушевлённый в романе айсберг играет сюжетобразующую роль в качестве героя-противника экипажа.

В текстах актуализируются мотивы путешествия, запрета, изоляции, бунта, аварии, насилия и другие. В ходе исследования выявлена тесная связь концептов холода и смерти как доминанта образа Антарктиды. Важную роль

в его создании играют приёмы контраста, гиперболизации, стирания границ хронотопа, демонизации и средства нагнетания страха.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе исследования антарктического топоса рассмотрены две концепции художественного пространства: семиотическая и мифопоэтическая.

Согласно семиотической теории Ю.М. Лотмана, внешний мир, подвергаясь семиотизации, становится фактором культуры и разделяется на область знаковых объектов и объектов, представляющих лишь самих себя. При этом «знаковость» отодвигает физический референт на второй план. Семиотическое пространство одновременно неравномерно и едино, его формируют культурные универсалии. Художественное пространство может быть внутренним/внешним, открытым/закрытым, динамичным/статичным и так далее. Наиболее объёмной единицей, моделирующей пространство в художественном тексте, является топос – место разворачивания смыслов.

В.Н. Топоров выделяет такой вид объектно-заполненного пространства, как мифопоэтическое. Особенности этого пространства являются неразрывность хронотопа, неизменная заполненность, невозможность существования вне вещей. Основные элементы мифопоэтического пространства – центр, к которому обычно движется герой, и путь, зачастую труднопроходимый и малоизвестный. Мифологическое сознание наделяет пространство гетерогенным характером, антропоморфизмом, символичностью, а также осмысляет его через оппозиции центр/периферия, верх/низ, север/юг, близкое/далёкое, своё/чужое, дружественное/враждебное, живое/мёртвое, холодное/тёплое.

Мифологизация – процесс создания семантически нагруженных, вымышленных образов действительности. Она выступает в качестве инструмента авторов для упорядочивания жизненного материала, работы над известными мифами, смысловой и композиционной организации текста. Пространство мифологизируется с целью его осмысления, освоения,

сакрализации и десакрализации. В результате появляются новые культурные и социально-политические мифы.

Представления о шестом континенте сложились у людей гораздо раньше, чем он был открыт. Исследование образа Антарктиды выявляет трансформацию её восприятия в разные эпохи, многообразие стратегий мифологизации Южного полюса и особенности топоса.

Малоисследованность, труднодоступность, особенности климата и ландшафта, отсутствие коренного населения, проживание исключительно сотрудников научных исследовательских станций создают проблему освоения Южного полюса литературой. В то же время именно эти факторы влияют на своеобразие полярной литературы, отличают её от литературы о любом другом материке и способствуют активному процессу мифологизации Антарктиды.

На протяжении XVIII–XXI веков восприятие Антарктиды в культуре и обществе трансформируется. Первые литературные отклики отражают утопические взгляды на материк, которые постепенно сменяются на дистопические, это пространство изображается враждебным, смертельно опасным для человека. Отход от утопического изображения происходит в том числе в результате экспедиций в эпоху героического освоения открытого материка. Положительные оценки Антарктики и его обитателей ещё появляются в литературе XIX–XX веков, но основная часть произведений наделяет Южный полюс негативными коннотациями. В последние десятилетия мифологизация региона получает разнонаправленные стратегии в связи с новыми утопическими идеями по использованию континента.

К образу Антарктиды обращаются Р. Пэлток, М.М. Щербатов, С.Т. Кольридж, Э.А. По, Ж. Верн, В.Я. Брюсов, Г.Ф. Лавкрафт, Дж. Кэмпбелл, Г.И. Гуревич, В.Г. Рощин и так далее. Вопреки существовавшему в обществе и научной среде восприятию Антарктиды как пустого, непроизводительного пространства, неинтересного высокой культуре, они развивают антарктическую литературную школу.

Авторы зачастую изображают «сгущённый пейзаж», наполняя пространство Антарктиды описанием фауны, природного ландшафта, климатических явлений. Городской пейзаж является целиком вымышленным.

Среди распространённых приёмов мифологизации Антарктики – дихотомия, одушевление, гиперболизация, использования колоративов и имён собственных, символизм, сакрализация, демонизация, введение фантастических, мифических фигур, «сгущение» пространства. Частыми атрибутами её мифологизации становятся псевдонаучность, чудеса и суеверия. Авторы апеллируют к античным и христианским мифам, опираются на теории полрой Земли и дрейфа материков, гипотезы о существовании на Южном полюсе инопланетян, нацистских секретных баз, атлантов, спящих во льдах вирусов. Литература отражает восприятие региона в индивидуальном и общественном сознании.

Крайний Юг отправляются покорять учёные, моряки, полярники, лётчики и просто авантюристы. Именно представители героических профессий помещаются в экстремальные ситуации, которые раскрывают их сущность. Одни персонажи оказываются бессильными перед ужасами Южного полюса, других трудности вдохновляют на подвиги. Антарктическое пространство проявляет как худшие, так и лучшие качества людей.

В иерархических отношениях топос Антарктиды является закрытым, чужим, отрицательным, фантастическим, связанным с низом, дьявольским. Мотивный комплекс Южного полюса включает мотивы тайны, одиночества, страха, ужаса, безумия, отчаяния, навсегда потерянного покоя. Авторы поднимают темы добра и зла, непознаваемого, борьбы человека и природы, героизма и товарищества.

Антарктический нарратив имеет общую сюжетную канву, которая зачастую включает отправление экспедиции в путешествие, пересечение судном полярного пояса, изоляцию, кораблекрушение, бунт, смерть, борьбу с враждебно настроенной природой, её экстремальными условиями и обитателями, поломку техники, преодоление трудностей, в том числе

межличностных конфликтов, проникновение вглубь континента, появление тайны, её разгадку, побег из Антарктиды.

Обитателями материка становятся как реальные представители флоры и фауны, так и вымышленные персонажи: мстительные духи, обречённые призраки моряков, спящие вирусы, пришельцы из далёких звёзд, атланты и другие необычные расы. Таким образом, включение фантастических существ в конструируемый образ Антарктики – главная стратегия мифологизации южного континента.

Перспективы дальнейшей работы заключаются в углублении исследования антарктического топоса на материале других писателей и выявлении новых мотивов и стратегий мифологизации при создании образа Антарктиды.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Художественные тексты

1. Брюсов В.Я. Республика Южного Креста // Брюсов В.Я. Земная ось. М.: Скорпион, 1911. С. 62–82.
2. Верн Ж. Двадцать тысяч лье под водой. СПб.: Издание книгопродавца С.В. Звонарева, 1870. 273 с.
3. Верн Ж. Ледяной сфинкс. М.: Ладомир [Электронный ресурс]. 1994. URL: <http://lib.ru/INOFANT/VERN/sfinks.txt> (дата обращения: 20.05.24).
4. Гуревич Г.И. Мы – из Солнечной системы. М.: Мысль [Электронный ресурс]. 1965. URL: <https://wysotsky.com/0009/085.htm> (дата обращения: 10.06.24).
5. Джоши С.Т. Жизнь Лавкрафта / пер. с англ. М.В. Фаилова. Уэст-Уорвик: Necronomicon Press, 1996. [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/f/fazilowa_m_w/joshi19.shtml (дата обращения: 20.08.22).
6. Кольридж С.Т. Стихи. М.: Наука, 1974. 280 с.
7. Кэмпбелл Дж. Кто ты? // Обнаженное солнце / сост. Г. Ануфриев, С. Солодовников. Минск: Университетское, 1990. С. 47–70.
8. Лавкрафт Г.Ф. Хребты Безумия // Лавкрафт Г.Ф. Зов Ктулху / пер. с англ. В. Бернацкая. М.: АСТ, 2020. С. 160–318.
9. Рошин В.Г. Ледокол. М.: Эксмо [Электронный ресурс]. 2016. URL: <https://proza.ru/2016/11/04/1270> (дата обращения: 15.06.24).
10. Щербатов М.М. Путешествие в землю Офирскую г-на С... шведского дворянина // Щербатов М.М. Избранные труды / сост. С.Г. Калинина. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. С. 179–346.
11. Campbell J.W. Who Goes There? [Электронный ресурс]. 1938. URL: [https://dl.booksee.org/genesis/385000/41fd81f2b48a5f98b99ade2b6f2868e7/as/\[John W. Campbell\] Who Goes There\(BookSee.org\).pdf](https://dl.booksee.org/genesis/385000/41fd81f2b48a5f98b99ade2b6f2868e7/as/[John%20W.%20Campbell]_Who_Goes_There(BookSee.org).pdf) (дата обращения: 04.06.24).

12. Coleridge S.T. The Rime of the Ancient Mariner. New York: Dover Publications, 1970. 76 p.
13. Lovecraft H.P. At the Mountains of Madness [Электронный ресурс]. 1936. URL: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/mm.aspx> (дата обращения: 04.06.24).
14. Paltock R. The Life and Adventures of Peter Wilkins, a Cornish man. London: Printed for Harrison and Co, 1883. 189 p.
15. Poe E.A. The narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket. New York: Harper & brothers, 1838. 201 p.
16. Poe E.A. MS. Found in a Bottle // Poe E.A. Poe's Tales of Mystery and Imagination / ed. by P. Colum. London: George G. Harrap & Co. Ltd., 1935. 190–198 p.

Научные тексты

1. Ануфриев А.Е. Футурологические прозрения В. Брюсова в рассказах-антиутопиях начала XX века. // Advanced science. Гуманитарные науки [Электронный ресурс]. 2017. № 4. URL: [http://advanced-science.ru/assets/mgr/docs/4\(2017\)/Гум/anufriev.pdf](http://advanced-science.ru/assets/mgr/docs/4(2017)/Гум/anufriev.pdf) (дата обращения: 28.05.24).
2. Артемьева Т.В. Новая Атлантида Михаила Щербатова // Вопросы философии. 2000. № 10. С. 104–111.
3. Баранов М. Своеобразие художественного мира Говарда Филлипса Лавкрафта [Электронный ресурс]. 2001. URL: <http://literature.gothic.ru/hpl/baranov.html> (дата обращения: 26.05.24).
4. Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс; Универс, 1994. С. 72–130.
5. Баталов Э.Я. В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопичном сознании и утопичных экспериментах. М.: Политиздат [Электронный ресурс]. 1989. URL: <https://marsexx.ru/utopia/batalov-v-mire-utopij.html#226> (дата обращения: 27.05.24).

6. Бугров Д.В. «Надежда» в Антарктиде: загадки офирской утопии князя М.М. Щербатова // Известия Уральского гос. ун-та. Гуманитарные науки. 2006. № 47. С. 275–291.
7. Влюбленный призрак: Фантастика Серебряного века. Том V / Подг. текстов, сост. и комм. М. Фоменко и А. Шермана. Б. м.: Salamandra P.V.V., 2018. 340 с.
8. Дёмин А.С. «Густота природы» у Аввакума // Демин А.С. О художественности древнерусской литературы. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 76–81.
9. Елисеев Г.А. «Обитатели подземного мира» // Если. 2008. Вып. 5. С. 260–270.
10. Замятин Д.Н. Геокультурное пространство Арктики: Онтологические модели воображения // Мир психологии. 2015. № 4. С. 135–142.
11. Замятин Д.Н. Гуманитарная география: пространство, воображение и взаимодействие современных гуманитарных наук // Социологическое обозрение. 2010. № 3. С. 26–50.
12. Замятин Д.Н. Постурбанизм и холод: геокультурные образы и репрезентации культурных ландшафтов северных и арктических городов // ВААЭ. 2020. № 4 (51). С. 218–227.
13. Иванов А.Г. Мифологема героя в структуре социального мифа // Вестн. Том. гос. ун-та. 2019. № 441. С. 80–88.
14. Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М.: Наука, 1965. 246 с.
15. Ковалёв Ю.В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт. Л.: Художественная литература, 1984. 296 с.
16. Ковалёв Ю.В. Эдгар По // История всемирной литературы: в 8 томах. Т. 6. М.: Наука, 1989. С. 571–577.
17. Колесникова Е.А. Антарктика: история освоения и перспективы международного управления в XXI веке // Вестник Московского

университета. Серия 25. Международные отношения и мировая политика. 2015. № 4. С. 182–203.

18. Котляков В.М., Гуцуляк В.Н. Антарктика // Большая российская энциклопедия: в 30 т. Т. 2. М.: Большая Рос. энциклопедия, 2005. С. 29–30.

19. Котляков В.М., Хаин В.Е. Арктика // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал [Электронный ресурс]. 2023. URL: <https://bigenc.ru/c/arktika-d5074d/?v=9369094> (дата обращения: 26.06.24).

20. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе // Лавкрафт Г.Ф. Хребты безумия. М.: АСТ, 2006. С. 647–731.

21. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т.1. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 58–75.

22. Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. М.: Рос. энциклопедия, 1994. Т. 2: К – Я. С. 58–65.

23. Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. СПб.: Искусство-СПб, 2000. 704 с.

24. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. СПб.: Азбука-Аттикус, 2021. 480 с.

25. Мильдон В.И. Санскрит во льдах, или Возвращение из Офира: Очерк русской литературной утопии и утопического сознания. М.: РОССПЭН, 2006. 288 с.

26. Мулахи С., Ельцова Е.Н., Пинаев С.М. Топос Египта в поэзии Серебряного века // Научный диалог. 2021. № 5. С. 237–255.

27. Неклюдов С.Ю. Структура и функции мифа // Мифы и мифология в современной России / под ред. К. Аймермахера, Ф. Бомсдорфа, Г. Бордюкова. М.: АИРО-XX, 2000. С. 17–31.

28. Потапова З.М. Романисты и драматурги 70–80-х годов // История всемирной литературы: В 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. Т. 7. М.: Наука, 1991. С. 308–315.

29. Прашкевич. Г.М. Жюль Верн. М.: Молодая гвардия, 2013. 357 с.
30. Прокофьева В.Ю. Категория пространства в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник ОГУ. 2004. № 11. С. 87–91.
31. Роа С.Ф. Мифы Антарктиды / пер. с англ. В. Фратер. [Электронный ресурс]. 2006. URL: <https://parzival-1.livejournal.com/1924.html> (дата обращения: 27.05.24).
32. Санин В.М. Семьдесят два градуса ниже нуля. М.: Советский писатель [Электронный ресурс]. 1975. URL: https://www.100bestbooks.ru/files/Sanin_Semdesyat_dva_gradusa_nizhe_nulya.pdf (дата обращения: 20.06.24).
33. Сошников А.О. Особенности структурно-семантической организации текстов произведений Г.Ф. Лавкрафта (на материале повести «Хребты безумия») // МНКО. 2021. № 3 (88). С. 603–607.
34. Топоров В.Н. Миф, Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.
35. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–284.
36. Топоров В.Н. Санскрит // Большая российская энциклопедия: в 30 т. Т. 29. М.: Большая Рос. энциклопедия, 2015. С. 766.
37. Трёшников А.Ф. История открытия и исследования Антарктиды. М.: Географгиз, 1963. 431 с.
38. Уракова А.П. Поэтика тела в рассказах Эдгара По. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 252 с.
39. Уэльбек М. Г.Ф. Лавкрафт: против мира, против жизни / пер. с фр. И. Вайсбура. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. 144 с.
40. Эрман В. Гаури // Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Словарь / под общ. ред. М.Ф. Альбедиль и А.М. Дубянского. М.: Республика, 1996. С. 143.
41. Carter L. Lovecraft: A Look Behind the Cthulhu Mythos. New York: Ballantine Books, 1972. 84 p.

42. Crane R. *Imagining Antarctica: Cultural Perspectives on the Southern Continent* // *The Polar Journal*. 2011. № 2 (2). P. 466–467.
43. Curran B. *Encyclopedia of the Undead: A Field Guide to the Creatures That Cannot Rest in Peace*. New Jersey: Career Press, 2006. 311 с.
44. Day D. «*Antarctica: A Biography*». New York: Oxford University Press, 2013. 626 p.
45. Joshi S.T. *The Annotated H.P. Lovecraft*. New York: Dell Publishing, 1997. 366 p.
46. Joshi S.T., Schultz D.E. *An H.P. Lovecraft Encyclopedia*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2001. 340 p.
47. Leane E. *Romancing the Pole: A Survey of Nineteenth-Century Antarctic Utopias* // *ACH: The Journal of the History of Culture in Australia* [Электронный ресурс]. 2004. URL: <https://hdl.handle.net/102.100.100/493230> (дата обращения: 18.11.23).
48. Leane E. *The Land that Time Forgot: Fictions of Antarctic Temporality*. Amsterdam: Rodopi, 2009. P. 199–223.
49. Leane E. *Antarctica in Fiction: Imaginative Narratives of the Far South*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 259 p.
50. Leane E. *Yesterday's tomorrows and tomorrow's yesterdays: Utopian literary visions of Antarctic futures*. Abingdon: Taylor & Francis [Электронный ресурс]. 2013. URL: <https://hdl.handle.net/102.100.100/578171> (дата обращения: 18.11.23).
51. McCorristine S. *The Spectral Arctic: A History of Ghosts and Dreams in Polar Exploration*. Berkeley: UCL Press, 2018. 326 p.
52. McGonigal D. *Antarctica: Secrets of the Southern Continent*. Richmond Hill, Ont.: Firefly Books, 2008. 400 p.
53. Frye N. *Myth and metaphor: selected essays, 1974–1988*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1990. 365 p.
54. Pyne S.J. *The Ice: A Journey to Antarctica*. University of Iowa Press [Электронный ресурс]. 1986. URL:

<https://archive.org/details/icejourneytoan00pyne/page/n9/mode/2up> (дата обращения: 28.05.24).

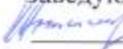
55. Schöner J. Opusculum geographicum ex diversorum libris ac cartis summa cura & diligentia collectum, accommodatum ad recenter elaboratum ab eodem globum descriptionis terrenæ. Norimberga: Johann Petrejus, 1533. 44 p.

56. Simpson-Housley P. Antarctica: Exploration, Perception and Metaphor. London: 1st Edition [Электронный ресурс]. 1992. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203036020> (дата обращения: 20.05.24).

57. Spufford F. I May Be Some Time: Ice and the English Imagination. 1997. 388 p.

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра журналистики и литературоведения

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
 К.В. Анисимов

« 27 » июль 2024 г.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
45.03.01 Филология

**ОБРАЗ АНТАРКТИДЫ В ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЯХ
РУССКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ XX–XXI ВВ.:
СТРАТЕГИИ МИФОЛОГИЗАЦИИ**

Научный руководитель



канд. филол. наук,
доц. Т.С. Нипа

Выпускник



С.К. Пивоваренко

Нормоконтролер



канд. филол. наук,
доц. Я.В. Баженова