

К. В. Воронцова

Воронцова Кристина Владиславовна (Краков, Польша) — кандидат филологических наук, ассистент, Ягеллонский университет. Email: kristina.vorontsova@uj.edu.pl

МИФОПОЭТИКА КРАКОВА В РОМАНЕ МАКСА ФРАЯ

«КЛЮЧ ИЗ ЖЕЛТОГО МЕТАЛЛА»

В статье предпринята попытка рассмотреть мифопоэтические характеристики городского пространства Кракова на материале фэнтезийного романа «Ключ из желтого металла» Макса Фрая. Хотя в русской литературе этот город упоминается относительно редко, данное урбанистическое пространство имеет несомненный мифотворческий потенциал благодаря существующим городским легендам. Фактически рассматриваемый роман является исключительным для русскоязычной литературы примером авторской игры с культурными контекстами Кракова.

Ключевые слова: Краков, город, лабиринт, урбанистическое пространство, мифопоэтика, фэнтези, Макс Фрай, Александр Чаянов

K. Vorontsova

Kristina Vorontsova (Krakow, Poland) — Doctor of Philological Sciences, Assistant at Jagiellonian University. Email: kristina.vorontsova@uj.edu.pl

MYTHOPOETICS OF KRAKOW IN THE NOVEL “THE KEY MADE OF YELLOW METAL” BY

MAX FREI

This paper is an attempt to allocate mythopoetic characteristics in the urban space of Krakow on the material of the fantasy novel “The Key Made of Yellow Metal” by Max Frei. In Russian literature, it was supposed to be a very rarely mentioned city, although Krakow seems very promising for producing new cultural myths on the basis of old legends and folklore texts. In fact, the analyzed novel, which was written and published only in 2009, has become the very first example of such an efficient author’s game with cultural texts.

Keywords: Krakow, city, labyrinth, urban space, mythopoetics, fantasy, Max Frei, Alexander Chayanov

Краков, как и любое перенасыщенное культурными знаками городское пространство, представляет собой очень благоприятную среду для мифопоэтического творчества: город польских королей, город вавельского Дракона, город убитого трубача-хейналиста, обрывающуюся песню которого можно слышать с башни Марицкого костела в начале каждого часа, город Лайконика и еврейских легенд Казимежа, город трагической и героической истории Гетто времен немецкой оккупации и так далее.

По словам В. Г. Шукина, «город — это культурный предмет, результат культурного творчества — творение. Но это также культурный текст. Как любое текстовое создание человеческого гения, как любая сущность не только реальная, но

и интенциональная, город, раз возникнув, все время меняется в процессе истории, вбирая и в материальный облик, и в словесную репутацию, то есть в творимую вокруг него легенду знаменательные черты новых и новых эпох» [16, с. 10].

Логично было бы ожидать появления в искусстве реконструированных городских пространств Кракова, наполненных новым содержанием, отражающим определенный исторический период восприятия, «прочтения» городского текста и индивидуальные интенции автора. Однако в русскоязычной литературе долгое время Краков, если и появлялся, то эпизодически, оставаясь на периферии ментальной карты Польши. Город ненадолго становится функциональным пространством у Пушкина в «Борисе Годунове» и у Николая

Полевого в повести «Краковский замок», хотя в основном преобладает документальный характер повествования: Вяземский упоминает о Кракове в письмах и записных книжках, Николай Станкевич — в письмах осени 1838 года, Лесков — в своих путевых записках. В силу историко-политических причин в русской классической литературе ядерными городскими текстами остаются Варшава и Вильнюс, которые интерпретируются русскоязычными авторами в сфере «своего».

И даже после всех катаклизмов XX века в период полонофилии 60-х годов любимым польским городом, точкой приложения культурных и личных связей остается Варшава, Краков же воспринимается как безусловно красивый, но застывший в истории «город-музей», «чужое» пространство, в которое интересно совершить экскурсию, культурную «вылазку», но которое никогда не станет «своим» и в котором русскоязычный человек может находиться исключительно в качестве туриста, взаимодействуя с окружающей действительностью через стандартный набор достопримечательностей и клишированных стратегий их присвоения, «потребления»¹, сохраняющихся до сих пор. Например, большинство туристов фотографируется на Главном рынке на фоне памятника Адаму Мицкевичу, иногда не заботясь даже о том, чтобы голова великого польского поэта поместилась в кадре, хотя для местных *Adaś* — это знаковый локус, точка приложения культурных сил: рядом с ним назначают встречи многие поколения краковяков, происходят социальные и политические акции протеста, вокруг постаментов каждый год на удачу будущие выпускники школ прыгают на одной ноге перед экзаменом на аттестат зрелости. Однако, как мы видим, мифопоэтический потенциал Кракова, воплотившийся в клишированной фразе *magiczny*

1. Ср.: «В терминах социологии потребления туристы являются потребителями городских достопримечательностей. Эйфелева башня — знак, обозначающий в первую очередь Париж; турист может включиться в потребление такой вещи-знака, если побывает в Париже, увидит Эйфелеву башню, поднимется на нее, пообедаст в ее ресторане, купит сувенир с ее изображением — и сфотографирует ее или сфотографируется на ее фоне. Способы потребления достопримечательностей туристами включают круговой обход, возложение цветов, прикосновение к памятнику (как делают туристы с городской скульптурой, загадывая желания) или бросание монетки, но первый и главный способ потребления достопримечательности — фотографирование» [4, с. 211].

*Kraków*², игнорировался русскоязычными авторами очень долгое время.

Чуть ли не единственную среди поэтов и писателей советского периода попытку осмыслить пространство города в мифопоэтическом ключе предпринимает Булат Окуджава в знаменитой песне-стихотворении «Прощание с Польшей», посвященной Агнешке Осецкой. На долгие годы эта песня закрепила в сознании русскоязычного слушателя и читателя положительный образ страны и позволила Кракову, возможно, впервые появиться на ментальной карте многих русскоязычных реципиентов поэтического текста. Ключевым мифопоэтическим образом стихотворения становится один из символов города — хейналист: «Когда трубач над Краковом возносится с трубой — / Хватаюсь я за саблю с надеждою в глазах», «Над Краковом убитый трубач трубит бесшумно, / Любовь его безмерна, сигнал тревоги чист» [9]. Легенда о трубаче, убитом много веков назад, отсылает к привычной для Окуджавы военной тематике и воспоминаниям о совместной борьбе двух народов с общим врагом. Эта общность славянских народов и солидарность подчеркивается интертекстуальными связями со «Словом о полку Игореве»: «И плачут наши сестры, как Ярославны вслед» [9]. Разговор с Агнешкой становится разговором с целым польским народом о судьбе и истории. Однако, как мы видим, насыщенная культурными мотивами матрица городского пространства Кракова все еще замкнута сама в себе и не является текстопорождающей, не продуцируя новые мифологемы.

Пожалуй, только с открытием границ в конце 80-х гг. XX в. и появлением условий для развития жанра фэнтези в русскоязычной литературе появляются предпосылки для реконструкции Кракова на совершенно иных законах миропостроения, в которых оригинальная хронология событий и оригинальные предания города не имеют довлеющего значения, а следовательно, авторы могут позволить себе большую творческую свободу, воссоздавая первоисторию, которой никогда не было, и переписывая заново мифы магического (теперь уже по-настоящему) Кракова. На наш взгляд, именно благодаря фэнтези закрепляются границы поэтосферы данного города в русскоязычной культуре, то есть «совокупность сложных реальных и смысловых комбинаций пространственно-поэтического харак-

2. Эксплуатируя типизированный образ, местные туристические бюро водят экскурсии по «магическому Кракову», а официальная городская Интернет-страница <http://www.krakow.pl/> носит подзаголовок *Magiczny Kraków*.

тера, поднимающих жизненную прагматику до уровня мифологического сознания и эстетического переживания» [17, с. 8].

Материалом для анализа мифопоэтики Кракова в данной статье является роман Макса Фрая «Ключ из желтого металла», выбранный в качестве примера абсолютной авторской свободы в переработке реального городского пространства в пространство художественное.

Макс Фрай (Max Frei нем. — «максимально свободный персонаж») — псевдоним, под которым издает свои произведения писательница Светлана Мартынчик (у проекта также есть соавтор, художник Игорь Степин, который придумывает имена и названия). Довольно продолжительное время было неизвестно, кто именно скрывается за псевдонимом, пока в 2001 году в эфире передачи «Ночная смена» не были названы настоящее имя и фамилия (подробнее об этой литературной мистификации новейшего времени см.: [10; 19]). Мартынчик родилась в 1965 году в Одессе, автор и менеджер художественных проектов, блогер, автор более шестидесяти книг, в настоящее время проживает в Вильнюсе, пишет на русском языке³.

Критик Анастасия Башкатова в статье «Играй как Фрай» называет Фрая не автором, а «скриптором», помещая его в постмодернистский контекст и отмечая любовь к постмодернистской игре с читателем в качестве основной доминанты творчества: «Фрай — культуртрегер, который мягко, через завлекательные сюжеты и манящие интонации вводит читателя в идейный пласт классической русской литературы с ее вечными проклятыми вопросами о смысле бытия и неизбежности небытия, преодолимости или непреодолимости одиночества, подчиненности судьбе или возможности диктовать жизни свою волю. <...> Фрай не авторитарный писатель, навязывающий собственную картину мира пассивному читателю. Наоборот, он помогает читателю выловить личный внутренний смысл, актуализировать собственный эмоциональный, культурный, интеллектуальный и прочий опыт. Книги Фрая в данном случае — “хитроумные крючки”, специально наточенные для такой ловли» [3].

Особое значение для произведений, изданных под псевдонимом Макс Фрай, имеют предшествующая литературная традиция и мифы (в

том числе культурные), из которых, переделанных и переосмысленных, конструируются собственные тексты, иногда чрезвычайно далекие от оригинала. В творчестве рассматриваемого автора именно мифопоэтика в первую очередь обращает на себя внимание исследователей [См.: 5; 12; 13]. Называя себя «иллюстратором мифа», персонажем-мифом в истинно постмодернистском смысле, автор объясняет это так: «Обилие текстов, нагромождаемых нами на неосязаемую плоть мифа, заставляло всех исследователей искать корни нашего творчества в литературе. Это близко, но не “в яблочко”».

Наша близость к литературным традициям очевидна. Но характер нашей деятельности тождествен не деятельности писателей, а, скорее, деятельности созданных ими персонажей. Это естественно: обитатели одного мифа не могут не быть похожи на обитателей других мифов. Не к Борхесу мы близки, но к его героям: поколения ученых, создававших “Энциклопедию Тлена”, — в каком-то смысле наши “коллеги”. Не Толкиен, а выдуманный им Фродо, силой выброшенный из жизни в миф, похож на нас. Мы не те, кто пишет. Подобно нашим пластилиновым персонажам, мы всего лишь тени, пригрезившиеся тому, кто пишет» [1].

Особого внимания в данном контексте заслуживает книга «Энциклопедия мифов», в которой в алфавитном порядке каталогизирована мировая мифология, а развитие действия подчинено этой постмодернистской логике. Главным героем, соответственно, является Макс Фрай, автор и персонаж [14].

Известность автору принес цикл книг о фэнтезийном мире Ехо, к которому на данный момент относятся три разные серии («Лабиринты Ехо», «Хроники Ехо», «Сновидения Ехо»), однако время от времени появляются книги и вне серий, как, например, опубликованный в 2009 году «Ключ из желтого металла».

Сюжет романа строится на аллюзиях и отсылках к произведению Алексея Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино»: главный герой Фил, которому «тридцать лет и три года» и которого, по его собственному признанию, часто называют «бесчувственным бревном», отправляется по поручению отца-органиста по имени Карл (в сказке Толстого папа Карло шарманщик, а отец Фила, в свою очередь, собирает старинные шарманки) в путешествие по Европе, чтобы отыскать загадочный ключ из желтого металла для не менее загадочной Двери-В-Подвале. По дороге ему встречаются герои, прототипами которых являются Карабас-Барабас, Дуремар, кот

3. Вся официальная информация, а также интервью, визуальные работы, аудио и видео доступны на официальном сайте <http://max-frei.net/>, в то время как в блоге <http://chingizid.livejournal.com> можно следить за повседневной жизнью автора.

Базилио, лиса Алиса, Тортилла, Арлекин, Мальвина, Артемон и Пьеро. Кроме того, произведение интертекстуально насыщено цитатами из самых разных произведений мировой литературы, начиная от Библии и «Божественной комедии» Данте и заканчивая книгами самого Макса Фрая.

Архетипический сюжет превращения куклы в человека становится материалом для метафорических поисков главным героем себя и пресловутого смысла жизни: «история превращения деревянной куклы в настоящего мальчика становится в один ряд с множеством других подобных историй про чудесные метаморфозы — такие, как, например, превращение гадкого утенка в прекрасного лебедя. Это метаморфоза, связанная с раскрытием потенциала своего «я», с обретением внутренней целостности и смысла жизни, а также с преодолением на данном пути множества преград, без которых, вполне возможно, не было бы и самой метаморфозы, ведь каждая преграда и ее преодоление сродни обряду инициации» [3].

В своих поисках Фил посещает разные точки европейского культурного пространства, каждая из которых сама по себе является источником чудесного (и не всегда это чудесное со знаком плюс) и одновременно испытанием главного героя. На ментальной карте авторского варианта Европы в романе Макса Фрая в качестве функциональных пространств присутствуют: Москва, Вильнюс, Прага, Йиглава, Хаген, Дюссельдорф и, конечно, мифологизированный, измененный творческим сознанием автора, Краков, вписанный в обязательную «европейскую» парадигму художественного пространства. Помимо этого, в разных контекстах упоминаются Толедо, Лусено, Амстердам, Копенгаген, Львов, Нанси, Брюгге, Гранада, Тарту, Петербург, Вена, Париж, Флоренция, Антверпен, Каунас, Варшава, Крживоклад, Точник и Карлштейн, однако данные топонимы выступают в тексте как абстрактные точки, в которых герой либо был проездом, либо только упоминает о них в разговорах с другими персонажами, в них ничего не происходит, хотя они, безусловно, важны для авторской карты Европы, которая является воспроизведением карты реальной, физической и политической, однако все еще нуждается в заполнении лакун. Художественный мир «Ключа из желтого металла» — единое культурное пространство Европы, а, следовательно, шире («безграничнее») сугубо фабулярного пространства.

Краков, являясь частью геокультурного обряда Польши, безусловно, представляет собой для главного героя отдельный и весьма контрастный фрагмент реальности. В целом, страна ему не нравится: «через Польшу лучше ехать ночью

и с закрытыми глазами, у меня от тамошних пейзажей депрессия начинается» [15, с. 47]. Именно на польско-литовской границе, в лиминальном мифопоэтическом пространстве перехода, хронотопе порога (который является сюжетобразующим для всего произведения и, в соответствии с идеями М. М. Бахтина, символизирует кризис, переход из одного качественного состояния в другое) с главным героем случается первое чудесное, хотя и смертельно опасное событие, испытание-инициация, после которого начинаются путь становления и поиски сокровища. В поезде по дороге из Праги в Краков (в тексте об этом прямо не сказано, но можно предполагать, что опять-таки на границе между странами в момент непосредственного перехода между *там* и *здесь*) главный герой вновь застревает в опасной реальности сновидений в остановившемся времени и без возможности пошевелиться, то есть в застывшем хронотопе порога, но успешно проходит и это испытание. В хронотопе порога время всегда ведет себя своеобразно: оно «в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени» [2, с. 397], то есть мгновением, которое растянуто в вечности и которое может повернуть повествование в нужную сторону или остановить его навсегда.

В подтверждение мысли о необычной «карнаваловой» природе времени в момент перехода в блоге автора можно обнаружить такой курьезный эпизод на тему пересечения польско-украинской границы: «Когда мы остановились на польской границе, на электронных часах в автобусе было указано время: 02:96. Не то чтобы это самое крутое событие в истории моих отношений с циферблатами, видали мы и 91:19 однажды. Но все равно приятный эпизод, прям будто *настоящее путешествие*, а не баловство это наше из города в город, из страны в страну» [7].

Мистицизм пересечения границ, порогов — стержневой мотив, проходящий через весь роман (пресловутая Дверь-В-Подвале оказывается Вратами богини Гекаты, покровительницы порогов), — в Польше становится особенно актуальным. Что интересно, границ Фил пересекает большое количество, а вся «чертовщина» связана исключительно с польской. Художественное пространство Польши вообще в русскоязычной литературе наделено лиминальными характеристиками, и Макс Фрай в данном случае следует сложившейся в литературе традиции [См.: 22].

Краков же в авторской реальности романа появляется задолго до непосредственного приезда и выгодно отличается от остальной Поль-

ши. Герой постоянно повторяет про себя: «Говорят, Краков — красивый город» [15, с. 317], хотя едет сюда не осматривать достопримечательности, а найти загадочную пани Гражину, соответствующую древней черепахе Тортилле из сказки Толстого, но Фил совсем не разочарован городом, который не обманывает его ожиданий и ощущается им как мыслящее доброе существо: «Никогда прежде мне не приходилось иметь дела с городом настолько дружелюбным, как Краков», «пошел, явственно ощущая, что город аккуратнo придерживает меня за плечи и ведет — возможно, не самым коротким, но самым приятным путем» [15, с. 331] и т. д.

Краков в романе многослоен: под бытовым слоем существует метафизический, бытийный, наполненный мифологическими мотивами и образами, но в таком необычном месте все, что существует для героя в категории «чудесного», периодически просачивается в реальный мир, делая его поистине утопическим местом, хотя даже чудесное в Кракове кажется чем-то привычным, обыденным, повседневным. Автор создает городской текст, совмещая реальные узнаваемые детали с художественным вымыслом, достигая, тем самым, эффекта правдоподобия у читателя. Например: «Когда мимо меня неспешно проехал белый микроавтобус с надписью «Chimera» на борту и изображениями жизнерадостных упитанных химер на кузове, я окончательно убедился, что город Краков создали специально для моего удовольствия бесконечно добродушные демиурги, не обремененные избытком дел и потому чрезвычайно внимательные к деталям» [15, с. 332].

Таким образом, реально существующее в Кракове кафе Chimera и не менее реальный микроавтобус его кейтеринговой службы становится свидетельством магической природы города. В тексте упоминаются и знакомые всем краковякам несимметричные башенки Мариакского костела, и «лакированные кареты», катающие туристов по улицам Старого города, и даже главная напасть исторического центра — «стаи толстых, холеных голубей», то есть все основные знаковые локусы и черты города, реконструирующие образ Кракова в обывательском сознании.

Мифопоэтическая структура городского пространства делает возможным общение с Абсолютом в его границах напрямую, без посредников: «На углу стояла монашка в элегантном сером облачении, говорила по телефону, спрашивала взволнованно, очень по-девичьи: “А Он что? А Ты?”» [15, с. 331]. Написание личных местоимений с заглавной буквы в соответствии с библейскими традициями в данном случае намекает на то, что монашка разговаривает с кем-то из Троицы. Наши догадки подтверждает в

личной переписке автор⁴.

Живая скульптура с Главного Рынка (совершенно обыденное повседневное краковское зрелище), которая первоначально кажется Филу «трехметровым серебряным монстром», и на фоне всего происходящего в романе данная версия выглядит правдоподобной, оказывается, с одной стороны, обыкновенным человеком, однако, с другой стороны, выполняет все функции сказочного волшебного помощника⁵, сначала спасая физическую оболочку героя, а затем и его духовную миссию, помогая найти кафе пани Гражины в лабиринте (в прямом смысле Лабиринте) Старого города: «Мы пересекли большой унылый двор, украшенный чахлыми деревьями и живописными кучами строительного мусора. Наградой нам стала еще одна подворотня, вернее, очень узкий, темный проход между домами. Мне бы и в голову не пришло, что он сквозной, но мой серебряный приятель прибавил шагу, и я пропустил за ним, удивляясь столь причудливому расположению кафе — без проводника хрен отыщешь, как, интересно, они вербуют новых клиентов? Ну, поглядим.

Проход, как выяснилось, изгибался причудливым зигзагом; только за вторым поворотом я, наконец, увидел обетованный свет в конце тоннеля» [15, с. 344–345].

Автор дает вполне конкретные указания, как именно герои идут к заветному кафе: они поворачивают в переулок, где на углу находится вывеска бара «Szara», который существует в реальности и известен всем краковякам, а значит, Фил и его проводник сворачивают на улицу Sienna, на которой, однако, нет никаких подворотен, топографическая конкретика здесь смешивается с вымыслом, поэтому неудивительно, что на следующий день главный герой, уже без сказочного помощника, не в состоянии найти заведение пани Гражины — его просто не существует в физическом мире, а попасть за грань можно только при участии волшебных сил.

Мифологема лабиринта является очень важной и для постмодернистского дискурса, и

4. Переписка от 14.10.2016: «Про монашку — это была моя интерпретация :)».

5. Что интересно, «серебряный монстр» с Главной рыночной площади — сквозной персонаж, он фигурирует также в небольшом рассказе «Серебряный демон», в котором снова выполняет функцию волшебного помощника и — более того, — исполнителя желаний и целителя болезней. При этом, эта «должность» является переходящей и не зависит от того, кто именно является в данный момент аватаром доброй, волшебной силы. См.: [16].

для всей мировой культуры в целом. Путь через лабиринт воспринимается как еще один инициативный этап — выход из темноты к свету, достижение тайного духовного центра. Любой город является в определенном смысле лабиринтом, однако лабиринтная природа Кракова представляется особенно очевидной⁶ — герой, преодолевая трудности на пути к разыскиваемому кафе, видит «свет в конце тоннеля». Точно так же в конце странствий по этому городу он находит самого себя.

В этом блуждании через Краков-Лабиринт (круглая, нерегулярная структура города с кривыми средневековыми улочками просто обязывает в нем заблудиться) нам видятся переключки с «московской гофманиады» (Москва — еще один круглый город-лабиринт) Александра Чаянова, который в предисловии к изданию своих пяти повестей в 1926 году утверждал: «Совершенно несомненно, что всякий уважающий себя мировой город должен иметь некоторую украшающую его Гофманиаду, некоторое количество “домашних дьяволов”» [8]. С этой точки зрения, Краков, без сомнения, предстает «мировым» городом, однако в отличие, например, от российской столицы он лишен дьявольской составляющей, враждебности по отношению к человеку.

Главный герой повести Чаянова «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина, записанные по семейным преданиям московским ботаником Х» точно так же блуждает по московскому лабиринту Лефортово, как Фил по краковскому Старому городу: «Федор, тщетно кутаясь в плащ и удерживая рукою треуголку, стремился выйти на Покровку к Гагаринскому дому...

Однако порывом ветра его всегда сшибало с ног, как только он подходил к нужному повороту. В ушах свистело, и ему казалось даже, что временами он видит за поворотом улицы на крыше дома толстые щеки надрывающегося Гиперборея, совсем такого, как его рисуют в книгах космографии и на старинных картах...

Ветер, ежеминутно менявший свое направление, отдувал его ото всякого нужного ему поворота» [18].

Чаянов в своем изображении московской гофманиады именно в Лефортово опирается на уже сложившиеся традиции и представления. Как пишет Т. В. Цивьян, «Лефортово выступает не столько как реальное место, сколько как сигнатура опасного локуса, связанного с нечистой силой» [17, с. 78]. Исследовательница объясняет

это историческими причинами: в этом районе Москвы многие века селились иностранцы, немцы, поэтому «Лефортово — локус чужого в Москве» [17, с. 84], а следовательно, иной мир, связанный со смертью и потусторонними силами. Лабиринтная структура Старого города в Кракове также связана с его немецким происхождением, особой отличающей его «не-польскостью», инаковостью. Хотя, конечно, в отличие от Москвы Чаянова здесь стоит ожидать чудес, положительно влияющих на личность персонажей, сам Лабиринт — не более, чем испытание симпатизирующего главному герою города.

Стоит отметить и другое сходство московского и краковского пространств: в центре лабиринтной структуры всегда находится бессмертное существо, хтоническое чудовище, решающее (или помогающее решить) судьбу главного героя и ради встречи с которым и нужно этот Лабиринт миновать. У Чаянова данную роль исполняет граф Яков Вилимович Брюс, историческая личность которого обросла легендами и стала мифотворческой: его «карты, разложенные на зеленом сукне лефортовского дома, правят незримо человеческими судьбами» [18] и именно из-за него жизнь Бутурлина превращается в череду фантастических событий, чаще всего страшных и смертельно опасных.

Фил в центре краковского Лабиринта находит хозяйку кафе, которая представляет собой ожившую мифологему: имя Гражина является польским вариантом античных Граций, богинь веселья, изящности, вечной юности и радости жизни, а героиня Макса Фрая воплощает в себе все эти качества и к тому же имеет непосредственное отношение к Двери-В-Подвале и разыскиваемому ключу. Из разговоров оказывается, что ей 118 лет, из которых она, по ее словам, «прожила 65» благодаря дару «перескакивать» несчастливые периоды времени. Ее личностная история переплетается с историей Кракова: кафе «У Гражины» существует в загадочном переулке и во время немецкой оккупации, и во времена Польской Народной Республики, и в наши дни. Локус кафе выпал из реального времени и существует в вечности, на магической изнанке города. И только Краков как средоточие магических сил готов принять чудесную природу Гражины, которой не нашлось места в родном Вильно из-за удивительных способностей: вместе с местом жительства она меняет и имя, окончательно становится земным воплощением Грации. Стоит упомянуть, что черепаха Тортилла в «Золотом ключике», к образу которой отсылает читателя Макс Фрай, также отличается долголетием и непревзойденной мудростью.

6. См. описание сна о блужданиях по Кракову в: [21, с. 13–14].

Но кульминационным для построения мифопоэтической структуры городского текста, на наш взгляд, является эпизод с мрачным и пугающим Карродунумом (хотя страх связан в первую очередь со спецификой сновидения, а не историческим прапространством как таковым), древним кельтским поселением, упомянутым во втором веке александрийским ученым Клавдием Птолемеем, существовавшим на Вавеле задолго до начала строительства Кракова, и в котором неожиданно оказывается герой романа, совершив путешествие во времени, выйдя за очередной порог в очередном сновидении (иными словами, перед нами новое испытание протагониста). Город, как большой мыслящий организм, «помнит, чем был когда-то. И любезно показывает избранным гостям. Он не понимает, что мы можем испугаться» [15, с. 366]. В Карродунуме «чудо — единственный шанс выжить» [15, с. 368]. Получается, что реальный Краков, благодаря культурной памяти, сосуществует со всеми прошлыми своими воплощениями, а вся история течет в нем одновременно, подчиняя пространство реального города своим потребностям и становясь ключевым этапом на пути духовного становления героя. Именно после посещения Кракова-Карродунума Фил решает, что нужно брать все чудесное в собственные руки, хотя раньше послушно позволял чудесам *случаться* с ним. Так герой становится больше, чем просто сказочным протагонистом, и начинает направлять дальнейший сюжет. Постмодернистская игра самостоятельной воли героев после так называемой «смерти автора» подчеркивается и тем, что помогает осознать Филу его будущие перспективы персонаж совсем других книг Макса Фрая, сэр Макс из Echo, еще один большой специалист по дверям и порогам. Подобная встреча двух свободных персонажей возможна только в пространстве Кракова, города, который «не станет навязывать гостям собственный сценарий» [15, с. 366].

Мифопоэтическая карта Кракова была бы неполной без Вислы, именно на ее берегу совершается судьбоносный разговор Фила и Макса, выбор не случаен: «Что бы ни было сказано, вода все унесет» [15, с. 370]. «Способность речной воды передвигать (сплавлять) по течению суда и предметы объясняет восприятие Реки как пути, дороги, ведущей в дальние края или в некое потустороннее пространство» [11, с. 417].

Образ Вислы актуализирует второй сюжеттообразующий хронотоп романа — хронотоп дороги, который Михаил Бахтин называет «точкой завязывания и местом совершения событий» [2, с. 392]. Художественное пространство Кракова

в этом смысле оказывается главной «точкой завязывания» для Фила благодаря сложной мифопоэтической структуре.

Отдельного упоминания заслуживает и роль хейнала в романе как безусловной определяющей доминанты Кракова в русскоязычном сознании. В личной переписке автор сообщает: «главная точка на моей внутренней карте, как ни крути, Большой Рынок, куда меня вывели ноги туманным утром, где прозвучал хейнал (мне только потом объяснили, что это на башне специально каждый час играют), и откуда для меня пошел отсчет»⁷.

В блоге автора от 20 сентября 2005 года можно также прочесть по следам первой поездки в Краков: «К тому же в Старом городе весь день играет невидимый трубач. Судя по звуку, он все время где-то рядом, рукой подать. Но никого не видно. Скрипачи есть, баянисты и шарманщики, а трубача нет. Но он там громче всех. Играет одну и ту же мелодию, очень короткую и простую. Много раз кряду. Я ее теперь захочу — не забуду» [7].

Фил повторяет вслед за автором данный эпизод: он не подготовлен, поэтому не знает, откуда раздается «негромкий, но объемный, весь окрестный космос заполнивший звук трубы» [15, с. 339]: «Я долго озирался в поисках трубача, но обнаружил только шарманщика, скрипача и квартет баянистов — все они сейчас отложили в сторону свои инструменты и, воздев очи горе, благоговейно внимали невидимой глазу трубе» [15, с. 336].

Хейналист становится для персонажа Макса Фрая, вырванного из культурного контекста (в отличие от лирического героя того же Окуджавы), практически гласом Божиим, возвещающим с небес. Неудивительно, что потом ангельская символика возникает тут и там: ангелом-хранителем называет Фил «серебряного монстра», остатки Рождества весенним днем в виде улыбающегося пыльного белокурого ангела он видит в замызанном окне где-то в Старом городе. А в блоге автора находим на эту тему любопытное замечание (с соответствующими фотографиями): «Ни один газетный развал города Кракова не обходится без ангелов. Их можно (и, вероятно, нужно) приобрести в довесок к свежим новостям, для спасения души. Не знаю в точности, помогают ли гипсовые ангелы от информационного засора, но хуже точно не будет» [6].

Подводя итоги, можно утверждать, что в романе «Ключ из желтого металла» Макса Фрая дана нетипичная и нетрадиционная интерпретация образа Кракова в русскоязычной литературе.

7. Переписка от 14.10.2016.

Мифопоэтическая структура города, в которой фактографичность смешана с художественным вымыслом, дополняет сюжетобразующие хронотопы порога и дороги, а само городское пространство становится функциональным полем для эволюции главного героя в поисках заветного золотого ключика. Именно Краков, по мнению творческого сознания автора, обладает достаточной свободой сценариев и стратегий поведения персонажей, что позволяет в его декорациях воз-

никнуть свободной воле героев. Кроме того, по словам самого автора, Макс Фрай создает мифы с нуля, а не использует уже существующие⁸, поэтому в данном случае интерпретация закреплённых в русскоязычной культуре мифологем и знаковых текстопорождающих локусов отличается неординарным подходом и подвергает все постмодернистской иронии.

8. Переписка от 14.10.2016.

Библиография

1. Автор. Режим доступа: <http://max-frei.net/author/>
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 234–407.
3. Башкатова А. Играй как Фрай // Октябрь. 2010, №12. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2010/12/ba25.html>
4. Бойцова О. Турист на фоне города // Микроурбанизм. Город в деталях. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — С. 210–229.
5. Герасименко Н. А. Хронотоп нереального в художественном тексте // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: русская филология. 2013, №6. — С. 15–18.
6. Еще немножко про Краков. Режим доступа: <http://chingizid.livejournal.com/576310.html>
7. Краков. Режим доступа: <http://chingizid.livejournal.com/575759.html>
8. Муравьев В. Б. Московская гофманиада // Чаюнов А. История парикмахерской куклы. — Ростов-на-Дону, 1990.
9. Окуджава Б. Ш. Стихи и песни. — Kraków, 1999. — 132 с.
10. Скоропанова И.С. Литературные мистификации русских писателей-постмодернистов. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал. 2004, №1. — С. 138–147.
11. Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 4. — М., 1995.
12. Ускова Т.Ф. Эсхатологический миф в романе Макса Фрая «Мой Рагнарек» // Народная культура сегодня и проблема ее изучения. Афанасьевский сборник: материалы и исследования. — Воронеж, 2012. — С. 227–235.
13. Устина Ю.А., Косицин А.А. Интерпретация скандинавских мифов в современных произведениях («Мой Рагнарек» М. Фрая, комиксы вселенной Marvel и др.) // XIII Королевские чтения. — Самара, 2015. — С. 241.
14. Фрай М. Энциклопедия мифов. Подлинная история Макса Фрая, автора и персонажа. — СПб, 2002.
15. Фрай М. Ключ из желтого металла. — СПб, 2009.
16. Фрай М. Серебряный демон // Большая телега. — СПб, 2009. — С. 195–208.
17. Цивьян Т.В. Рассказали страшное, дали точный адрес (к мифологической топографии Москвы) // Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб, 2001. — С. 72–91.
18. Чаюнов А.В. Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина, записанные по семейным преданиям московским ботаником Х. Режим доступа: http://az.lib.ru/c/chajanow_a_w/text_0030.shtml
19. Черняк М.А. «Маски-шоу» в современной массовой литературе: от псевдонима — к бренду // Библиотечное дело. 2008, №23. — С. 10–16.
20. Шукин В.Г. Мифопоэтика города и века (четыре песни о Москве) // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2013, №6. — С. 9–38.
21. Шукин В.Г. Поэтосфера города. Город как единое целое (фрагмент из книги) // Новый филологический вестник. 2014, №1. — С. 8–18.
22. Woroncowa K. Wizja kultury europejskiej w wierszu Jeleny Szwarz „Pływanie” // Źródła Humanistyki Europejskiej. 2015, t. 8. — Ss. 91–101.

References

1. Avtor. Rezhim dostupa: <http://max-frei.net/author/>
2. Bahtin M.M. Formy vremeni i hronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poehtike // Bahtin M.M. Voprosy literatury i ehstetiki. — M., 1975. — S. 234–407.
3. Bashkatova A. Igraj kak Fraj // Oktyabr'. 2010, №12. Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/october/2010/12/ba25.html>
4. Bojцова O. Turist na fone goroda // Mikrourbanizm. Gorod v detalyah. — M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. — S. 210–229.

5. Gerasimenko N.A. Hronotop nereal'nogo v hudozhestvennom tekste // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: russkaya filologiya. 2013, №6. — S. 15–18.
6. Eshche nemnozhko pro Krakov. Rezhim dostupa: <http://chingizid.livejournal.com/576310.html>
7. Krakov. Rezhim dostupa: <http://chingizid.livejournal.com/575759.html>
8. Murav'ev V.B. Moskovskaya gofmaniada // CHayanov A. Istoriya parikmaherskoj kukly. — Rostov-na-Donu, 1990.
9. Okudzhava B.S.H. Stihi i pesni. — Kraków, 1999. — 132 s.
10. Skoropanova I.S. Literaturnye mistifikacii russkih pisatelej-postmodernistov. (Obzor) // Social'nye i gumanitarne nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seriya 7: Literaturovedenie. Referativnyj zhurnal. 2004, №1. — S. 138–147.
11. Slavyanskije drevnosti. Ehtnolingvisticheski slovar'. T. 4. — M., 1995.
12. Uskova T.F. EHskhatologicheski mif v romane Maksa Fraya «Moj Ragnaryok» // Narodnaya kul'tura segodnya i problema ee izucheniya. Afanas'evskij sbornik: materialy i issledovaniya. — Voronezh, 2012. — S. 227–235.
13. Ustina YU.A., Kosicin A.A. Interpretaciya skandinavskih mifov v sovremennyh proizvedeniyah («Moj Ragnaryok» M. Fraya, komiksy vselennoj Marvel i dr.) // XIII Korolyovskie chteniya. — Samara, 2015. — S. 241.
14. Fraj M. EHnciklopediya mifov. Podlinnaya istoriya Maksa Fraya, avtora i personazha. — SPb, 2002.
15. Fraj M. Klyuch iz zheltogo metalla. — SPb, 2009.
16. Fraj M. Serebryanyj demon // Bol'shaya telega. — SPb, 2009. — S. 195–208.
17. Civ'yan T.V. Rasskazali strashnoe, dali tochnyj adres (k mifologicheskoj topografii Moskvy) // Civ'yan T.V. Semioticheskie puteshestviya. SPb, 2001. — S. 72–91.
18. Chayanov A.V. Neobychajnye, no istinnye prikljucheniya grafa Fedora Mihajlovicha Buturlina, zapisanye po semejnym predaniyam moskovskim botanikom H. Rezhim dostupa: http://az.lib.ru/c/chajanow_a_w/text_0030.shtml
19. Chernyak M.A. «Maski-shou» v sovremennoj massovoj literature: ot psevdonima — k brendu // Bibliotечноe delo. 2008, №23. — S. 10–16.
20. Shchukin V.G. Mifopoehtika goroda i veka (chetyre pesni o Moskve) // Labirint. ZHurnal social'no-gumanitarnyh issledovaniy. 2013, №6. — S. 9–38.
21. Shchukin V.G. Poehtosfera goroda. Gorod kak edinoe celoe (fragment iz knigi) // Novyj filologicheski vestnik. 2014, №1. — S. 8–18.
22. Woroncowa K. Wizja kultury europejskiej w wierszu Jeleny Szwarzc „Plywanie” // Źródła Humanistyki Europejskiej. 2015, t. 8. — Ss. 91–101.