

УДК 82.0

**РАЗНОВИДНОСТИ АНТРОПОМОРФНЫХ ОБРАЗОВ-ПЕРСОНАЖЕЙ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ****А.С. АЛЬШЕВСКАЯ****(Белорусский государственный университет, Минск)****77schevskaya@mail.ru**

Статья посвящена разграничению антропоморфных персонажей относительно разновидностей проявления антропоморфного плана выражения, а также типов подобных персонажей относительно специфики объекта антропоморфизации. Относительно специфики проявления антропоморфного плана выражения нами были выделены две разновидности антропоморфных персонажей: 1) моноистические антропоморфные персонажи; 2) дуалистические антропоморфные персонажи. В рамках моноистических антропоморфных персонажей выявлены два типа подобных персонажей относительно специфики объекта, подвергающегося антропоморфизации: 1) классические антропоморфные персонажи; 2) генетически синекдохальные антропоморфные персонажи.

Ключевые слова: антропоморфизм, план содержания, план выражения, антропоморфный персонаж, моноистический антропоморфный персонаж, классический антропоморфный персонаж, генетически синекдохальный антропоморфный персонаж, дуалистический антропоморфный персонаж.

Введение. Изучение антропоморфизма как основы образности является актуальной проблемой в литературоведении. Если изучению антропоморфизма как формы познания мира посвящено значительное количество научных работ по философии и социологии, то феномен антропоморфизма как основы образности до сих пор в науке исследован недостаточно. Но при этом антропоморфизм как основа образности имеет достаточно широкий спектр применения не только в словесном творчестве (народные и литературные сказки, фэнтези, научная фантастика, различные произведения аллегорического характера, например, басни и др.), но и в других сферах культуры: мультипликации, кинофильмах, рекламе, изобразительном искусстве (фурри-арт) и т.п. Более того, с каждым годом появляется все больше произведений словесного искусства, в основу которых положен антропоморфизм. Это связано со спецификой литературы в эпоху постмодернизма, которая заключается в тенденции к деконструкции фольклорно-мифологических персонажей, причем в первую очередь в сторону их антропоморфизации, что делает данную проблему еще более актуальной.

Рассмотрение фольклорных и художественных текстов разных жанров дало возможность выделить различные формы проявления антропоморфизма в произведениях, но самой основной формой его проявления в словесном творчестве является антропоморфизм на уровне персонажа. При этом отмечено, что сами антропоморфные персонажи – явление также неоднородное, поэтому цель данного исследования – дать не только определение понятию «антропоморфный персонаж», но и разграничить антропоморфных персонажей относительно формы проявления антропоморфного плана выражения и типов подобных персонажей относительно специфики объекта, который подвергается антропоморфизации.

Основная часть. Л.В. Чернец в статье «Виды образа» разграничивает образы-представления и образы-персонажи [1, с. 37] (или просто персонажи). Чтобы понять, что такое антропоморфный образ-персонаж, чем он отличается от антропоморфного образа-представления, нам необходимо понять структуру художественного образа. Ю.М. Лотман в книге «Структура художественного текста» уделяет внимание данному вопросу. Так, если в естественных языках «знаки – устойчивые инвариантные единицы текста» [2, с. 16] – «отчетливо разделяются на планы содержания и выражения, между которыми существует отношение взаимной обусловленности, исторической конвенциональности» [2, с. 16], то в словесном художественном тексте знаки имеют не условный, как в языке, а иконический, изобразительный характер. «Из материала естественного языка – системы знаков, условных, но понятных всему коллективу <...> возникает вторичный знак изобразительного типа» [2, с. 41], который, как замечает Ю.М. Лотман, можно соотнести с «образом» традиционной теории литературы». Этот вторичный изобразительный знак (или художественный образ) «обладает свойствами иконических знаков: непосредственным сходством с объектом, наглядностью» [2, с. 41]. Иконические знаки, в отличие от языковых, «построены по принципу обусловленной связи между выражением и содержанием» [2, с. 16].

Таким образом, художественный образ может быть определен как иконический знак, который построен «по принципу обусловленной связи между выражением и содержанием» [2, с. 16]. Следовательно, составными частями образа-персонажа являются план выражения (образ-представление либо форма репрезентации) и план содержания, находящиеся в отношении взаимообусловленности между собой.

«Цель знаковой деятельности – передача определенного содержания» [2, с. 24], значит, ключевое значение при создании любого образа-персонажа имеет именно его смысловое наполнение (план содержания). Следовательно, обязательным условием существования антропоморфных образов-персонажей является наличие антропоморфного *плана содержания*. Таким образом, антропоморфные персонажи –

это персонажи антропоморфные по своей внутренней сути: на их антропоморфность может указывать, например, наличие человеческих черт характера и вида деятельности, социального статуса и т.п. Даже если *план выражения* (образ-представление либо форма репрезентации) не антропоморфный, а зооморфный (в анималистических сказках об этом свидетельствует наименование животного: «лиса», «волк» и т.п.), то антропоморфный план содержания оказывает влияние на читательское представление о данном персонаже (в первую очередь в произведениях, где отсутствует описание, подчеркивающее зооморфный облик, как в народных сказках о животных). В результате этого читательское представление рисует животных в антропоморфизированном зооморфном виде – прямоходящими существами, когда передние лапы воспринимаются по аналогии с человеческими руками, и т.п. Так, Е.М. Рачёв – советский художник-анималист, изображал животных одетыми в национальные костюмы, в окружении предметов человеческого быта. Подобное антропоморфизированное изображение зооморфных персонажей воспринимается зрителями как вполне естественное, так как соответствует их собственным представлениям. Как отмечает И.А. Морозов в книге «Феномен куклы в традиционной и современной культуре», «природный объект «очеловечивается», когда его наделяют признаками, необходимыми в данной культуре, чтобы отнести его к категории «человекоподобных» [3, с. 233].

Подводя итог, стоит еще раз подчеркнуть, что именно внутренние (содержательные) характеристики являются ключевыми показателями антропоморфного персонажа, а не внешние, поскольку, когда мы говорим об антропоморфном персонаже, мы в первую очередь подразумеваем обладание им определенными психическими и интеллектуальными качествами, свойственными людям. Все остальные показатели являются уже второстепенными. Они лишь увеличивают степень антропоморфности персонажа, но не являются обязательными для того, чтобы персонажа можно было бы отнести к категории антропоморфных.

Анализ многочисленных художественных произведений, основными героями которых являются антропоморфные персонажи-нелюди, дал нам возможность вычленить характерные особенности изображения подобных персонажей в текстах разных авторов. В итоге на основании проведенного анализа относительно специфики проявления антропоморфного плана выражения нами были выделены две разновидности антропоморфных персонажей: 1) моноистические антропоморфные персонажи; 2) дуалистические антропоморфные персонажи.

1) Моноистические антропоморфные персонажи – персонажи, для которых характерно единство антропоморфного плана содержания и антропоморфного плана выражения, подразумевающее под собой непротиворечивость и отсутствие двойственности восприятия данных персонажей («Снегурочка» А.Н. Островского, «Тень» Е.Л. Шварца и др.).

В рамках моноистических антропоморфных персонажей нами были выявлены два типа подобных персонажей относительно специфики объекта, подвергающегося антропоморфизации: 1) классические антропоморфные персонажи (русская народная сказка «Грибы», «Орел-меченат» М.Е. Салтыкова-Щедрина и др.); 2) генетически синекдохальные антропоморфные персонажи («Нос» Н.В. Гоголя и др.).

Классические антропоморфные персонажи. Данный тип является основным: он характерен для подавляющего большинства произведений, в которых присутствует такое явление, как антропоморфизм. Это утверждение справедливо как для фольклорных, так и для литературных произведений.

В «Большой Российской энциклопедии» дается следующее определение антропоморфизма: «Антропоморфизм – наделение материальных и идеальных объектов, предметов и явлений неживой природы, животных, растений, мифических существ человеческими свойствами – физическими, психическими, интеллектуальными качествами, а зачастую и гендерными признаками» [4, с. 90]. Данное определение соответствует характеристике именно классического антропоморфного персонажа. Следовательно, классический антропоморфный персонаж – это персонаж, не являющийся человеком, но наделенный определенными человеческими чертами как внешними и физическими, например, человеческой внешностью (не является обязательным условием), так и внутренними характеристиками, под которыми подразумеваются определенные черты характера, деятельность, свойственная человеческому обществу, и интересы.

Еще одной из ключевых форм репрезентации антропоморфных образов-персонажей является наименование: оно может выступать как средство антропоморфизации – назывании «любим антропонимом не людей, а животных, предметов, явлений и т.п.» [5, с. 30]. Антропоним – «любое собственное имя человека, перенесенное на животное, предмет, явление и т.п. и ставшее его собственным именем» [5, с. 30]. А также наименование является маркером нечеловеческой природы персонажа. Так, прежде чем говорить о самом факте антропоморфизации персонажа, должны быть четкие основания утверждать, что он не является человеком.

Анализ целого пласта художественных текстов позволил нам выявить, что в качестве антропоморфных персонажей могут выступать различные животные, птицы (в народных и литературных анималистических сказках, например, в сказках Я. Экхольма «Тутта Карлссон Первая и Единственная, Людвиг Четырнадцатый и другие», В. Пшавелы «Свадьба соек», Э.Н. Успенского «Трое из Простоквашино», стихотворении Р.А. Кудашевой «Беда петушка» и др.), насекомые (пчелы, муравьи в сказке Ч. Амирэджиби «Жадные пчелы», стрекоза и муравей в одноименной басне И.А. Крылова и др.), растения (например, овощи и фрукты в сказке Дж. Родари «Приключения Чиполлино»), абстрактные явления (например, время в русской народной сказке «Василиса Прекрасная», в сказке И.И. Шурко «Секундочка»), различные «живые» предметы (куклы в сказке А.Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино», роботы

в повести К. Булычева «Пленники астероида» и др.), сверхъестественные существа (Баба Яга, Кощей Бесмертный), персонифицированные силы природы (например, Морозко), а также многие другие представители как низшей (например, домовые, черти), так и высшей мифологии (боги).

Антропоморфность персонажей может носить как изначальный, так и приобретенный характер. Если в народной сказке антропоморфные персонажи – это олицетворение определенных черт характера (например, лиса – воплощение хитрости, заяц – трусости и т.п.), то многие литературные анималистические сказки и романы могут отражать государственный строй целой страны. Так, в старофранцузском средневековом «Романе о Лисе» представлен быт и нравы средневековья: лис Ренар служит олицетворением своевольного феодала, живущего в разладе с обществом, а лев Нобль выступает в качестве короля зверей и т.п. В сказке «Орел-меценат» русского писателя М.Е. Салтыкова-Щедрина – феодально-крепостническая система России, где орлы – это помещики, а вороны – крестьяне; в повести-притче «Скотный двор» английского писателя Дж. Оруэлла показано тоталитарное общество, а роман «Житейские воззрения кота Мурра» немецкого писателя Э.Т.А. Гофмана – это сатирическая пародия на все немецкое общество начала XIX в. (дворянство, бюргерство, духовенство).

Если в названных выше произведениях персонажи изначально антропоморфны, то, например, в романе классика французской литературы А. Франса «Остров пингвинов» антропоморфизм, согласно сюжету, является приобретенным. Причина данной метаморфозы пингвинов – ошибка аббата Маэля, который из-за своей близорукости принял пингвинов за людей и окрестил их. В результате после долгого совещания на небесах Бог повелел аббату исправить ошибку и обратить пингвинов именем божьим в людей. Здесь процесс антропоморфизации приобретает негативный окрас: пингвины, внешне превращенные в людей, деградируют. С одной стороны, пингвины – это воплощение человеческих пороков, а с другой, выходит, что человек – еще более жестокое существо, чем животное. Таким образом, автор разводит понятия индивида и личности. Противоположный пример находим в пьесе Е.Л. Шварца «Обыкновенное чудо». Приобретенная под влиянием любви антропоморфность персонажа (Медведя) заставляет главного героя по-другому посмотреть на жизнь, пережить ее как становление собственной личности.

Генетически синекдохальные антропоморфные персонажи – персонажи, возникшие в результате антропоморфизации части тела человека, то есть в результате наделения частей тела человека (например, носа, пальцев и т. д.) качествами, свойственными всему человеку в целом. Так, еще в древности «отдельные части тела мифологического персонажа... могли осмысляться как самостоятельные мифологические существа» [3, с. 116]. Среди перечня частей тела, которые могут быть использованы для этого, наиболее часто встречающиеся – голова и палец. Есть также случаи создания человека из какой-то части тела божества, например, «известна версия мифа, согласно которой люди возникли из слез бога Амона-Ра» [3, с. 109]. Отметим, что создание человека могло осуществляться не только из части тела божества, но и из части тела человека. В качестве примера подобного явления укажем на сотворение богом Евы из ребра Адама. В русской народной сказке «Мальчик-с-пальчик» мальчик «нарождается» из нечаянно отрубленного старухой пальца. Данный сюжет, по мнению И.А. Морозова, представляет собой «отражение верований о возможности локализации человеческой души в пальце» [3, с. 115].

Если изначально подобное явление было результатом архаического мировоззрения, то в литературных произведениях в основе этого типа очеловечивания лежит такой троп, как синекдоха (разновидность метонимии). «Синекдоха – стилистический прием – название части от целого, частного вместо общего и наоборот, напр. “очаг” вместо “дом”» [6, с. 938]. Данный вид антропоморфизма наблюдается в повести Н.В. Гоголя «Нос». Главный персонаж повести – нос майора Ковалева. Нос предстает то в виде органа человека, то в виде чиновника высокого ранга. Он незаметно и по личной инициативе покидает своего хозяина, а затем возвращается к нему без видимой на то причины, то есть ведет себя так, как ему вздумается. Причем чин у носа оказывается выше, чем у его бывшего хозяина: «по шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считается в ранге статского советника» [7, с. 56]. Майор Ковалев, хотя имеет законное право вернуть на место свой нос, все же не решается сразу с ним заговорить, так как страшится нарушить законы сословной иерархии, которые нос в результате и использует для своей защиты: «между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить по другому ведомству» [7, с. 57]. Как мы видим, нос хорошо знает социальную вертикаль данного общества, разбирается в чинах и знаках отличия, следовательно, это достаточно социализированная личность. Нос ведет обычную для чиновника его ранга жизнь: он ездит с визитами, посещает собор. Нос отстаивает свое право на самостоятельность, независимость от своего теперь уже бывшего хозяина: «Я сам по себе» [7, с. 57], – заявляет нос майору.

Раз на нем мундир, панталоны, он носит шляпу, следовательно, можно предположить, что нос обретает некоторые физические параметры человека, поскольку для ношения одежды необходимо наличие того, на что это все можно надеть: туловища, ног, головы. В повести говорится о том, что нос «с выражением величайшей набожности молился» [7, с. 56]. «Выражение – внешний вид лица, отражающий внутреннее состояние» [6, с. 150]. А значит, у него есть лицо, на котором отражаются разные чувства и эмоции. Гоголь пишет, что нос «посмотрел на майора, и брови его несколько нахмурились» [7, с. 57]. Таким образом, у персонажа есть брови, а для того чтобы «посмотреть», нужно иметь что-то наподобие глаз.

В сказке Х.К. Андерсена «Штопальная игла» в восприятии главной героини (штопальной иглы) пальцы кухарки видятся отдельно от девушки, которой они принадлежат: «их было пятеро братьев, все урожденные «пальцы» [8, с. 269]. Как видно, пальцы имеют гендерную принадлежность и определенные родственные отношения, более того, свое собственное имя: Толстяк, Блюдолиз, Златоперст, Пер-музыкант. Каждый из них наделяется характеристикой, отличающей его от других. Например, Толстяк характеризуется с точки зрения его физических особенностей: «спина у него гнулась только в одном месте, так что кланяться он мог только одним манером» [8, с. 269]. Перечислены особенности их характеров, отношения к другим: «“Долговязый”, смотрел... на соседей свысока» [8, с. 270], а «“Пер-музыкант” ничего не делал и очень этим хвалился» [8, с. 270]. Описывается их внешний вид («наряд»): «“Златоперст” носил вокруг пояса золотое кольцо» [8, с. 270]. Штопальная игла называет пальцы бездельниками и возмущается их высокомерием. Сами пальцы также воспринимают себя отдельно от своей хозяйки: «Теперь она (штопальная игла) ни на что не годится», – подумали пальцы» [8, с. 267]. Отличительной чертой данного произведения является то, что хотя каждый из пальцев предстает как отдельный антропоморфный персонаж, но полной самостоятельности и отдельности от их хозяйки не наблюдается.

В «Сказке о двух пальцах» современной украинской поэтессы и прозаика Э.А. Андиевской рассказывается о двух невидимых пальцах на руке (шестом и седьмом), которые незаметно для других помогают руке выполнять самые сложные дела. Рука здесь, как и в сказке Х.К. Андерсена, предстает матерью пальцев, но в то же время и их родиной. Пальцы, стремясь найти свой путь, отправляются путешествовать, что говорит об изображении их автором как отдельных от руки персон. Пройдя определенного рода инициацию, они возвращаются на свою родину-руку и находят там своё истинное предназначение: служить своей родине.

Как часть человека воспринимаются не только отдельные части тела, но и его тень. Так, в словаре С.И. Ожегова в переносном значении тень – это «неотчетливое очертание человеческой фигуры, силуэт. Вечером в саду между деревьями мелькали тени» [6, с. 1039]. Как видим, в данном примере под словом «тени» подразумеваются люди. Приведенный пример свидетельствует, что человеческая тень воспринимается частью целого человека, то есть используется такой стилистический прием, как синекдоха.

Например, в исландской народной сказке «Школа чернокнижия» главный герой спасается от черта тем, что оставляет ему вместо себя свою тень: «Черт принял тень за человека и схватил ее. Так Сэмунд вырвался на волю, но с тех пор он жил без тени, потому что черт ее у себя оставил» [9, с. 642]. Но если в народной сказке тень подается просто как часть человека, то в сказке Х.К. Андерсена «Тень», а также в написанной по ее мотивам одноименной пьесе Е.Л. Шварца рассматривается уже вопрос, является ли тень, отделившаяся от человека, самостоятельной и полноценной личностью.

В сказке Х.К. Андерсена («Тень») Тень приобрела полную свободу от ученого. Это подтверждает тот факт, что после смерти ученого Тень не умирает, а продолжает жить самостоятельно. Тень внешне, с точки зрения физиологии, обретя телесность, становится человеком. А одежда и положение в обществе завершают процесс ее внешней антропоморфизации. «Я обрел телесность, обзавелся плотью и платьем. <...> Я во всех отношениях завоевал себе прочное положение в свете» [10, с. 388], – сообщает Тень ученому. Но Х.К. Андерсен подчеркивает, что если Тень и стала человеком, то только внешне: «тень была одета превосходно, и это-то, собственно, и придавало ей вид настоящего человека» [10, с. 389]. Таким образом, быть человеком и казаться, выглядеть, как человек, – разные вещи. Состояние, дорогая одежда, женитьба – только внешние проявления. Для Х.К. Андерсена важна духовная составляющая человека. Он показывает, что ученый сам перестает быть человеком в истинном смысле этого слова. Как говорит одна из героинь пьесы Е.Л. Шварца: «Настоящий человек – это тот, кто побеждает» [11, с. 260]. А ученый у Х.К. Андерсена перестает быть хозяином своей жизни, сам становится тенью для своей бывшей Тени, которая обращается к нему на «ты», как к подчиненному, а сама требует, чтобы ученый обращался к ней только на «вы». Таким образом, Тень стремится к самоутверждению за счет своего бывшего хозяина, мстит ему за то время, когда была от него зависима. У Е.Л. Шварца Тень не может обрести абсолютную независимость и существовать без своего владельца. Во-первых, её все время тянет «повторять каждое его (ученого) движение» [11, с. 246]), во-вторых, когда ученого обезглавливают, Тень тоже лишается головы. В отличие от сказки Х.К. Андерсена, в пьесе побеждает не Тень, а ученый. Таким образом, у Е.Л. Шварца Тень – это негативная сторона личности, с которой автор побуждает бороться своих читателей.

2) Дуалистические антропоморфные персонажи – персонажи, возникающие чаще всего как результат двойственности плана выражения и плана содержания (одновременного совмещения реалистического и антропоморфного планов) либо в результате наличия нескольких (и более) ракурсов изображения персонажа-человека в художественном тексте, создающих двойственность его восприятия читателем.

Именно анализу подобных дуалистических антропоморфных персонажей посвящена статья Т.И. Сильман «Сказки Андерсена». Правда, исследователь не использует подобную терминологию, а дает только описательное определение подобного явления, отмечая, что для сказок Х.К. Андерсена свойственно наличие «колебательных движений двойного образа, "мерцательная" игра» [12, с. 20]. Х.К. Андерсен в своих сказках соединяет одновременно два плана повествования: реалистический и антропоморфный, связанный с человеческой историей, что развивается параллельно с историей бытования предмета. Как отмечает Т.И. Сильман, в каждой сказке Х.К. Андерсена «как бы слились воедино две действительности. Одна –

подлинная жизнь цветка, мухи, дерева, чашки или кофейника; другая – не менее подлинная жизнь человека» [12, с. 12]. И далее: «Всякой вещи, всякому живому существу, всякому фантастическому созданию в сказках Андерсена присущ свой характер. Все эти характеры увидены и показаны вполне реалистически в меру принадлежности к какой-либо среде, в меру их роли и значения их в природе и обществе» [12, с. 11]. «Так, например, сказать, что серебряная монетка бродит и скитается по свету и при этом переживает множество приключений, что она – “бродяга”, значит исходить из реальной сущности этого предмета, в то время как сказать, что стул, или стол, или шкаф – “бродяги”, означало бы обречь повествование на неизбежные натяжки» [12, с. 12–13].

В сказке «Воротничок» главный герой (воротничок) думает о женитьбе, и вся история наряду с тем, что может происходить с обычным воротничком, который то попадает в стирку, то на гладильную доску, то его подрезают ножницами, пока он не попадает на бумажную фабрику с другим тряпьем и не становится бумажным листом, одновременно передает все жизненные перипетии обычного щеголя и хвастуна, который постоянно знакомится с разными женщинами. Таким образом, «мы не только следим за приключениями воротничка, но и... прослеживаем вторую – человеческую – линию развития» [12, с. 15]. Две одновременно развивающиеся сюжетные линии Х.К. Андерсен создает за счет лексики, «поскольку то или иное слово своим двойным значением обеспечивает такое сложное восприятие» [12, с. 15], а также с помощью различных сюжетных ходов. Например, реальной историей воротничка является тот факт, что его стирают вместе с подвязкой. Сам же диалог воротничка и подвязки, если опустить тот факт, что разговаривают неодушевленные вещи, выглядит как обычный разговор между настойчивым ухажером и не желающей отвечать ему взаимностью барышней.

Х.К. Андерсен проводит параллель между уютной щеткой и «прелестной вдовушкой», ножницы сравнивает с танцовщицей: «Никогда не забыть мне моей первой невесты... Она бросилась из-за меня в лохань! Была тоже одна вдовушка; она дошла просто до белого каления! Но я оставил ее и она почернела от горя! Еще была первая танцовщица; это она ранила меня, – видите?» [10, с. 424]. Данный монолог показывает, что многие фразы можно воспринимать как в прямом, так и в переносном значении. Например, в прямом значении фраза «она бросилась из-за меня в лохань» говорит о том, что подвязку стирали, а в переносном, что она утопилась из-за любви. Выражение «она дошла просто до белого каления!» в прямом значении означает, что уютная щетка нагрелась, в переносном – разозлился до предела. «Ранила», то есть порезала, и «ранила» – принесла сильные страдания душевного плана.

Т.И. Сильман также отмечает, что «художественный метод Андерсена направлен на создание двух одновременно развивающихся сюжетных линий. На первом плане находится более простой, конкретно-предметный образ, переживающий детски-сказочные приключения, за которым стоит его взрослый двойник, история которого, понятная лишь благодаря сложной системе переносных смыслов, в конечном счете более обычна и жизненно реальна» [12, с. 20]. Например, в сказке Х.К. Андерсена «Стойкий оловянный солдатик» события показаны одновременно в двух планах: один – реалистичная история, происходящая с оловянным солдатиком, а другая – антропоморфизированный вариант тех же событий. Х.К. Андерсен пишет о солдатиках: «Все они были сыновьями одной матери – старой оловянной ложки – и, значит, приходились друг другу родными братьями» [8, с. 55]. Реалистический план: оловянные солдатик были отлиты из оловянной ложки. Антропоморфный план: оловянная ложка была матерью оловянных солдатиков. Объяснение причины происходящего дается одновременно в двух планах. Например, «оловянному солдатику стало ужасно жарко – от огня или от любви, он и сам не знал» [8, с. 61].

Солдатик внешне ведет себя как простая детская игрушка. Это обычное неодушевленное существо, перемещение которого в пространстве происходят в результате внешнего воздействия на него, причем носят совершенно реалистический и жизнеподобный характер: сквозняк выбрасывает его в окно, мальчишки отправляют плавать по водоему на лодочке из старой газеты и т.п. А всё, что связано с антропоморфизацией главного героя, происходит не на уровне внешнего проявления, а на уровне внутреннего монолога, чувств, внутренних мотиваций, но в данном случае мотивируется не причина его действий, а, наоборот, причина бездействия. Например: «Если бы солдатик крикнул: «Я тут!», они, конечно, сейчас же нашли бы его. Но он считал неприличным кричать на улице» [8, с. 58]. Как видим, Х.К. Андерсен вводит, кроме предметов, которые своим обликом напоминают людей, и те вещи, которые, казалось бы, далеки от антропоморфного представления. Это и воротничок, и подвязка, и ножницы, и копейка и т.п. Вполне возможно, что именно это обстоятельство послужило причиной создания в данных произведениях не классического типа антропоморфного персонажа, а дуалистического.

Т.И. Сильман в упомянутой статье акцентирует внимание на том, что подобные «колебательные движения двойного образа» – это «момент чисто андерсеновской поэтики» [12, с. 20]. Но изучение большого пласта литературы показало, что данная специфика характерна не только для творчества Х.К. Андерсена. Так, М.И. Мушинский в статье «Шэдэур беларускага прыгожага пісьменства», посвященной «Казкам жыцця» Я. Коласа, отмечает, что отличительной чертой данного произведения является то, что в нем соединяются «два противоположных, оппозиционных начала – сказочный и реальный» [13, с. 95]. Заметим, что со сказочным началом в сборнике связан антропоморфный план содержания, а с реальным, соответственно, реалистический план содержания. Как видим, оба исследователя говорят об одном и том, но называют по-разному.

Например, в сказке Я. Коласа «Крыніца» («Источник») также сливаются воедино две действительности, одна из которых – это реальные процессы и изменения в природе, а другая имеет иносказательный смысл – изменения и их последствия в жизни человеческого общества. Так, в сказке гора предстает как мать по отношению к источнику, ведь она «дала ёй (крыніце) пачатак жыцця» [14, с. 154]. Гора, как мать, волнуется за будущее «своего ребенка» (антропоморфный план), так как предчувствует изменения в природе (реалистический план), дает советы, как лучше поступить: «Ты паглядзі, вунь там, бачыш, стаяць горы... Гэта ўсё мае сваячкі, і не сьгоння-заўтра яны, таксама як і я, дадуць пачаткі новым крынічкам... Яны будуць бегчы сюды, і калі б ты пачакала, дык яны зліліся б з табою» [14, с. 157]. Если говорить про антропоморфный план, то высказывается надежда на единение общества, народа, что сделает его независимым от влияния других: «Гады б вы сталі магутнай ракою, і ў гурце вам не страшна было б каціцца ў свет: вас ніхто не адолее, і вы не страціце сябе на чужыне» [14, с. 157]. В сказке «Зло – не заўсёды зло» желуди подаются как сыновья дуба, что также соотносится с действительностью: желуди растут на дубе, значит, являются его потомством. А в сказке «Вадаспад» отражены родственные отношения между различными формами воды: водопадом, дождем, росой и речкой. Если рассматривать сказку Я. Коласа «Стары лес», то реалистический план – это буря, в результате которой сильно пострадали многие деревья, антропоморфный – война между людьми. Шум леса, вызванный сильным ветром, Я. Колас интерпретирует как ссору между деревьями.

В сказках Я. Коласа не только при изображении природных объектов, но и представителей фауны наблюдаются антропоморфный и реалистический планы выражения и содержания. Антропоморфизм проявляется на уровне диалогов между животными и птицами, отражающими их мысли, стремления, но их действия, поступки – действия и поступки животных, а не людей, в отличие, например, от народных сказок, где лиса выходит замуж за козла, журавль сватается к цапле, а медведь с лисой живут вместе в избушке, как родственники. Например, то, что Я. Колас в сказке «Як птушкі дуб ратавалі» называет дятла доктором, который лечит деревья, вполне соответствует существующей реальности, так как дятел, действительно, поедая червей, которые заводятся в деревьях, помогает деревьям не болеть. В отличие от стихотворной сказки «Беда петушка» Р.А. Кудашевой, где автор изображает в качестве доктора Гуся, что уже не может соответствовать объективной реальности жизни.

В сказках Я. Коласа не поддаются персонификации и такие явления, как солнце, ветер и т.п., в отличие от народных сказок, где, например, Морозко – персонификация мороза, зимы. Сказка «У чым іх сіла» – единственная у Я. Коласа, относительно которой можно говорить о наличии в ней антропоморфных персонажей. Вероятно, именно по этой причине Я. Колас и исключил ее из итогового перечня сказок, входящих в сборник. В итоге данная сказка обычно печатается в качестве приложения к нему. С «Казкамі жыцця» Я. Коласа можно сравнить и рассказ Ядвига Ш. «Дуб-Дзядуля», где, например, действия ёлок по отношению к дубам, подтверждающие их «сварливость», также изображаются автором в реалистическом ключе: «Міргнеш ім, бывала, жалудком, а яны табе шышкай у бок» [15, с. 29].

Так, и в философской лирике М.Ю. Лермонтов («Утес», «Тучи», «Парус» и т. п.), изображая пейзажные зарисовки (реалистический план), показывает людей и их духовный мир, переживания (антропоморфный план). Например, парус в одноименном стихотворении М.Ю. Лермонтова ассоциируется не только с реальным парусом, но и с человеком, на долю которого выпало много испытаний («бурь»). Теме одиночества человека («утеса-великана») посвящено стихотворение «Утес».

В аллегорической повести-сказке А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц» процесс созревания и начала цветения розы также антропоморфизируется за счет использования переносного значения слов и выражений. Рассмотрим следующий отрывок: «неведомая гостья, еще скрытая в стенах своей зеленой комнаты, все готовилась, все прихорашивалась. <...> Она хотела показаться во всем блеске своей красоты. Да, это была ужасная кокетка! ... И вот наконец, однажды утром, едва взошло солнце, лепестки раскрылись» [16, с. 28–29]. Итак, «зеленая комнатка» – это нераскрывшийся бутон, «готовилась», «прихорашивалась», «наряжалась» – все это свидетельствует о формировании бутона перед тем, как цветок распухнет. Затем упоминается о том, что она «проснулась», «родилась вместе с солнцем», следовательно, распустилась.

Как видим, в данных произведениях природа антропоморфизирована с сохранением реалистичной достоверности, но не персонифицирована, как, например, в сказке итальянского писателя Дж. Родари «Приключения Чиполлино», где перед нами представлено феодальное общество, которое разделено на богатых (принц Лимон, синьор Помидор и др.) и бедных (луковая семья Чиполлино, кум Тыква и др.).

В «Притче о молочке, овсяной кашке и сером котике Мурке» русского писателя Д.Н. Мамин-Сибиряка Молочко и Кашка также очеловечиваются только на уровне плана содержания: они наделяются психическими свойствами, характерными для людей (например, могут сердиться, хвастаться, ворчать), но на уровне плана выражения (представление о внешности, их деятельности) антропоморфностью не обладают. Антропоморфный план создается за счет лексики, используемой автором. Так, кипение каши на плите автор интерпретирует как ворчание: «она ворчала в своей кастрюле, как старушка» [17, с. 226].

Если анализировать жанр басни, то станет понятно, что проявление антропоморфизма в разных баснях на уровне персонажа имеет свою специфику. Так, для басен характерно наличие не только классических антропоморфных персонажей – носителей определенных человеческих пороков или представителей определенного социального статуса, но и дуалистических антропоморфных персонажей. Рассмотрим несколько басен в качестве примера подобных персонажей.

Например, в басне И.А. Крылова «Кот и повар» кот в своих действиях изображен баснописцем как обычное животное: он занимается тем, что поедает жаркое, пока повар произносит нравоучительный монолог в его адрес. Как видим, в данном случае поведение кота напрочь лишено антропоморфизации. Но, с нашей точки зрения, не все так однозначно, так как басня – аллегорическое произведение, а аллегория представляет собой своеобразное поэтическое иносказание, при котором под конкретным образом-представлением (планом выражения) автор понимает какое-либо абстрактное понятие (план содержания), но не называет его. Следовательно, обязательным условием наличия антропоморфных персонажей является антропоморфный план содержания: персонажи должны быть антропоморфными по своей сути (наличие социальной и психологической характеристики). Значит, басня отражает жизнь человека в образах животных, растений, вещей и т.д. В итоге под каждым из персонажей басни подразумеваются именно люди определенных сословий, наделенные определенными чертами характера, осуждаемыми автором. Это дает основание утверждать, что все персонажи-нелюди в басне – антропоморфные персонажи. Следовательно, под котом из басни, несмотря на реалистичную форму изображения, также понимается человек, наделенный определенными качествами. «А Васька слушает, да ест» [18, с. 70] – так говорят о людях, которые игнорируют любые замечания в свой адрес.

В басне «Пчолы і трутні» Я. Купала также сочетает одновременно два плана повествования: реалистический и антропоморфный. Так, во время разговора крестьянина и некоего персонажа в черном проводится параллель между пчелами и трутнями и крестьянами и господами. Пчела – работница, т.е. трудовой народ, трутень – лентяй, символ бездействия, т.е. дворянин. В результате пчелы и трутни, с одной стороны, реальные, неантропоморфизованные насекомые, а с другой стороны, под ними подразумевают людей определенных сословий.

Дуалистические антропоморфные персонажи – это не всегда результат совмещения реалистического и антропоморфного планов. В отдельных случаях эффект дуалистичности возникает, когда происходит смена ракурса изображения персонажей-нелюдей. Термин «ракурс», используемый в живописи и кино, аналогичен термину «точка зрения» в литературоведении. По мнению Ю.М. Лотмана, «точка зрения» (или ракурс) «становится осязаемым элементом художественной структуры с того момента, как возникает возможность смены ее в пределах повествования» [2, с. 192]. Произведение в этом случае строится так, что каждая из этих точек зрения, присутствуя в нем, по-разному акцентируется в разных частях текста. При такой структуре текста «художественные точки зрения не фокусируются в едином центре, а конструируют некий рассеянный субъект, состоящий из различных центров, отношения между которыми создают дополнительные художественные смыслы» [2, с. 193]. В результате персонажи в рамках одного произведения могут являться, например, с одной стороны, антропоморфными, а с другой, антропоморфизованными. Всё зависит от ракурса подачи материала автором в различные моменты повествования.

Примером подобных дуалистических антропоморфных персонажей служит научно-фантастический социально-сатирический роман французского писателя П. Буля «Планета обезьян». Автором изображен мир обезьян, которые в результате эволюции сумели создать общество, подобное человеческому социуму по своей структуре, типу общения между отдельными классами и отдельными индивидуумами. То есть для представления мира обезьян характерно антропоморфизованное мироустройство (социоморфизм) их общества. Так, автор подразделяет обезьян на «три расы» (гориллы – организаторы и управленцы, орангутанги – представители официальной науки, государственные деятели, шимпанзе – интеллигенция), что подчеркивает сходство обезьяньего общества с человеческим. Здесь также похожая на человеческую государственная система управления: «вся планета управляется кабинетом министров», а Парламент состоит из трех палат: «Палаты горилл, Палаты орангутангов и Палаты шимпанзе» [19, с. 109]. Люди на этой планете, деградировав в результате «мыслительной лени», напоминают зверей, потерявших разум и дар речи.

Автор противопоставляет антропоморфизованных обезьян и зооморфизованных людей, меняя их местами. Он показывает мир обезьян с позиции зооморфизованных людей, как бы их глазами. Это дает возможность читателям посмотреть на взаимоотношения между людьми и зверями глазами животных. Так, люди считают нормальным проводить эксперименты на животных, а обезьяны на Сороре над людьми. С одной стороны, на примере обезьяньего общества П. Буль показывает некоторые негативные черты человеческой цивилизации, например, повествователь отмечает, что и «у нас тоже были свои орангутанги, составлявшие идиотские программы, оглушавшие молодежь» [19, с. 112]. Но в некоторых аспектах обезьянья цивилизация совершеннее человеческой, скажем, приматы не воюют: здесь нет расовой ненависти и борьбы.

Есть и иные факторы, не дающие в полной мере воспринимать обезьян как антропоморфных персонажей. Во-первых, подробное описание внешности очеловеченных обезьян, с одной стороны, подчеркивает их антропоморфизацию, которая в первую очередь затрагивает такие культурные маркеры человеческого мира, как одежда, у женщин-обезьян – макияж, а также наличие осмысленности во взгляде, мимике, жестах, но, с другой стороны, подробное описание лица, а точнее обезьяньей морды (глаза, нос, губы, цвет

кожи и т.п.), не дает возможности воспринимать обезьян как людей в полной мере. Помимо уже перечисленного есть также некоторые особенности в одежде – вместо обуви кожаные перчатки, вместо пешеходных дорожек – «воздушные переходы из металлической сети» [19, с. 100]. Во-вторых, от восприятия обезьян, как антропоморфных персонажей по своей внутренней сути, отдаляет также присутствие на планете хотя и зооморфизированных (деградировавших), но людей, а также тот факт, что цивилизация обезьян – это результат эволюции обычных, прирученных людьми приматов.

Роман характеризуется сменой ракурсов представления в разные моменты повествования. Так, взгляд главного персонажа отличается от взгляда на него цивилизации обезьян: «Всякий раз, когда она говорила «обезьяна», я переводил про себя: высшее существо, вершина эволюции. Когда же она упоминала о людях, я знал, что речь идет о животных» [19, с. 93]. Так, космические путешественники Джин и Филлис, читающие рукопись главного героя романа Улисса Меру, на протяжении всего романа воспринимаются читателями как люди. Автор намеренно не указывает на те детали, которые могли бы убедить читателя в обратном. То, что это обезьяны, становится очевидно лишь в самом конце романа, когда «Филлис энергично потрясла волосатыми ушами, припудрила свою очаровательную мордочку самки-шимпанзе» [19, с. 197]. Внешняя антропоморфизация обезьян проступает в отдельных местах романа как восприятие их главным героем-повествователем, который замечает «постепенное угасание в ... сознании представления об окружающих как об обезьянах» [19, с. 132].

В романе китайского писателя Мо Яня «Устал рождаться и умирать», в основу сюжета которого положено представление о реинкарнации с точки зрения буддизма – переходе бессмертной души из одного тела в другое, наблюдается наличие множества ракурсов изображения главного персонажа романа, формирующее большой спектр различных точек зрения на действительность, представленную в произведении. Повествование начинается с того момента, когда главного героя романа Симэнь Нао после двух проведенных в аду лет отпускают на землю, но уже не в человеческом, а в зверином облике – отрабатывать кармический долг.

С одной стороны, приобретение главным героем романа зооморфного облика в результате процесса реинкарнации и перерождения в разных животных приводит к постепенной зооморфизации его мировосприятия. Так, анализируя свое внутреннее состояние и восприятие мира, Симэнь Нао приходит к выводу, что именно внешние жизненные факторы влияют на то, какое из его внутренних «Я» начинает доминировать в определенный момент. Занимаясь тем, что связано с жизнью животных, он воспринимает мир с позиции животного. А вот появление людей из прошлой человеческой жизни, наоборот, вызывает в нем воспоминания, которые пробуждают человеческие чувства и стремления.

С другой стороны, если говорить о внешнем восприятии главного героя-животного другими персонажами, то их представление о нем имеет антропоморфизирующий характер. Так, несмотря на зооморфное воплощение, его хозяин Лянь Лянь относится к нему, как к человеку: он верит в реинкарнацию души его хозяина в теле животного. Антропоморфизированное восприятие персонажа-животного остальными людьми вызвано реакцией на несвойственное для животного поведение. Так, во время воплощения в теле свиньи Симэнь Нао целенаправленно демонстрирует окружающим, что он необычная свинья: «Я пошлёпал губами, широко зевнул, закатил глаза и потянулся. В толпе раздался смех, и кто-то сказал: "Э-э, разве это свинья? Ну совсем как человек, всё умеет!"» [20, с. 323]. Только воплотившись в собаку, главный герой перестает воспринимать мир как человек. В результате и восприятие его окружающими перестает быть антропоморфизированным. Но при этом повествование от лица персонажа-животного вызывает антропоморфизацию мироустройства и взаимоотношений между животными. Особенно наглядно это видно на примере сообщества собак, которое возглавляет перевоплотившийся в пса главный герой романа.

Если посмотреть с одного ракурса, нарратором является большеголовый ребёнок Лянь Цяньсуюем, в которого после пяти животных жизней перерождается Симэнь Нао, а если с другого, то не все так однозначно, так как каждая история, рассказанная данным нарратором, – это три совершенно разные истории осла, свиньи, собаки, которые обладают разным мировоззрением, характером, темпераментом, следовательно, и язык повествовательной манеры каждого в значительной степени отличается. Всё вышесказанное дает право нам говорить о главном герое романа Мо Яня «Устал рождаться и умирать» именно как о дуалистическом антропоморфном персонаже.

Заключение. Изучение большого корпуса художественных текстов дало возможность выделить две разновидности антропоморфных персонажей относительно специфики проявления антропоморфного плана выражения: моноистические антропоморфные персонажи – персонажи, для которых характерно единство антропоморфного плана содержания и антропоморфного плана выражения, подразумевающее под собой непротиворечивость и отсутствие двойственности восприятия данных персонажей, и дуалистические антропоморфные персонажи («Казки жыцця» Я. Коласа, сказки Х.К. Андерсена) – персонажи, возникающие как результат двойственности плана выражения и плана содержания (одновременного совмещения реалистического и антропоморфного планов) либо в результате наличия нескольких ракурсов изображения персонажа («Планета обезьян» П. Буля, «Устал рождаться и умирать» Мо Яня).

Моноистические антропоморфные персонажи имеют также различные формы воплощения. Выявление данных особенностей воплощения дало основание выделить два следующих типа антропоморфных персонажей относительно специфики объекта: и классические антропоморфные персонажи (основной тип) и генетически синекдохальные антропоморфные персонажи («Штопальная игла» Х.К. Андерсена, «Нос» Н.В. Гоголя и др.). Основное отличие классического антропоморфного персонажа и генетически синекдохального заключается в том, что для генетически синекдохального антропоморфного персонажа характерна антропоморфизация части человека, а для классического антропоморфного персонажа очеловечивание того, что по своей сути не является человеком, т.е. животных, птиц, насекомых, растений, а также различные абстрактные явления (время), различные «живые» предметы (куклы, роботы), сверхъестественные существа (например, Баба Яга, Кошечей Бессмертный), персонифицированные силы природы (например, Морозко), а также многие другие представители как низшей (например, домовые, черти), так и высшей мифологии (боги).

ЛИТЕРАТУРА

1. Введение в литературоведение : учеб. пособие / Л.В. Чернец [и др.] ; под ред. Л.В. Чернец. – М. : Высш. шк., 2006. – 680 с.
2. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
3. Морозов, И.А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре (Кросс-культурное исследование идеологии антропоморфизма) / И.А. Морозов. – М. : Индрик, 2011. – 352 с.
4. Большая Российская энциклопедия : в 30 т. / пред. науч.-ред. совета Ю.С. Осипов ; отв. ред. С.Л. Кравец. – М. : Большая рос. энцикл., 2005. – Т. 2. – 766 с.
5. Подольская, Н.В. Словарь русской ономастической терминологии / Н.В. Подольская; отв. ред. А.В. Суперанская. – М. : Наука, 1978. – 200 с.
6. Ожегов, С.И. Словарь русского языка : ок. 53 000 слов / С.И. Ожегов ; под общ. ред. Л.И. Скворцова. – 24-е изд., испр. – М. : Оникс : Мир и образование, 2010. – 1200 с.
7. Гоголь, Н.В. Повести. Пьесы. Мертвые души / Н.В. Гоголь. – М. : Худож. лит., 1975. – 654 с.
8. Андерсен, Х.К. Сказки / Х.К. Андерсен. – Минск : Народная асвета, 1967. – 312 с.
9. Сказки народов Европы : в 10 т. / сост. А.Л. Налепин. – М. : Дет. лит., 1988. – Т. 4 : Сказки народов Европы. – 719 с.
10. Андерсен, Х.К. Сказки и истории : в 2 т. / Х.К. Андерсен ; пер. с датск., вступ. ст. Т.И. Сильман. –Л. : Худ. лит., 1977. – Т. 1. – 584 с.
11. Шварц, Е.Л. Пьесы / Е.Л. Шварц. – М. : Флюид ФриФлай, 2008. – 496 с.
12. Сильман, Т.И. Сказки Андерсена / Т.И. Сильман // Сказки и истории : в 2 т. – Л. : Худож. лит., 1977. – Т. 1. – С. 5–27.
13. Мушыньскі, М.І. Шэдэўр беларускага прыгожага пісьменства / М.І. Мушыньскі // Песні жалбы. Казкі жыцця / Я. Колас. – Мінск : Маст. літ., 2007. – С. 95–103.
14. Колас, Я. Песні жалбы. Казкі жыцця / Я. Колас. – Мінск : Маст. літ., 2007. – 230 с.
15. Ядвігін, Ш. Выбраныя творы / Ядвігін Ш. – Мінск : Маст. літ., 2006. – 239 с.
16. Сент-Экзюпери де, А. Маленький принц / А. де Сент-Экзюпери ; пер. с фр. Н. Галь. – М. : Молодая гвардия, 1963. – 96 с.
17. Сказки русских писателей / сост. В.П. Аникин, вступ. ст. Л.С. Савик. – Минск : Юнацтва, 1984. – 352 с.
18. Крылов, И.А. Басни / И.А. Крылов. – Минск : Юнацтва, 1990. – 237 с.
19. Буль, П. Планета обезьян / П. Буль ; пер. с фр. Ф. Мендельсона. – М. : Захаров, 2001. – 210 с.
20. Мо Янь. Устал рождаться и умирать : / Мо Янь ; пер. с кит., примеч. И. Егорова. – СПб. : Амфора, 2014. – 703 с.

Поступила 12.06.2020

THE VARIETIES OF ANTHROPOMORPHIC CHARACTER-IMAGES IN FICTION

A. ALSHEUSKAYA

The article is devoted to the distinction between anthropomorphic characters using as a base the varieties of manifestation of the anthropomorphic plan of expression, and the types of these characters relatively to the specific object of anthropomorphization. By the manifestation of the anthropomorphic plan of expression, two varieties of anthropomorphic characters are distinguished: 1) monoistic anthropomorphic characters; 2) dualistic anthropomorphic characters. Amongst the monoistic anthropomorphic characters, two types are identified with respect to the specificity of the object undergoing anthropomorphization: 1) classical anthropomorphic characters; 2) genetically synecdochal anthropomorphic characters.

Keywords: *anthropomorphism, plan of content, plan of expression, anthropomorphic character, monoistic anthropomorphic character, classical anthropomorphic character, genetically synecdochal anthropomorphic character, dualistic anthropomorphic character.*