*На правах рукописи*

ОЛЬШВАНГ Ольга Юрьевна

# СЮЖЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ И РЕЦЕПТИВНАЯ СТРУКТУРА РОМАНОВ-ПРИТЧ Р. БАХА

10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(литература США)

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Екатеринбург – 2009

Диссертация выполнена в ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького»

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент Назарова Лариса Александровна

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор Проскурнин Борис Михайлович

кандидат филологических наук, доцент Шефер Елена Федоровна

Ведущая организация: ГОУ ВПО «Тюменский государственный университет»

Защита состоится 15 января 2010 года в _____ часов на заседании диссертационного совета Д 212.283.01 при ГОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет» (620017, Екатеринбург, просп. Космонавтов, 26)

С диссертацией можно ознакомиться в диссертационном зале научной библиотеки Уральского государственного педагогического университета.

Автореферат разослан ____ декабря 2009 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета Кубасов А.В.

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Реферируемая диссертация посвящена творчеству Р. Баха, американского беллетриста, имя которого ассоциируется прежде всего с повестью-притчей «Чайка по имени Джонатан Ливингстон», увидевшей свет в 1970 году. Это произведение стало визитной карточкой писателя, продолжающего развивать основные идеи и темы этого произведения в последующих книгах.

В настоящее время имя Р. Баха чаще всего ставят в один ряд с именами П. Коэльо, Х. Мураками и другими авторами «интеллектуально-массовой», философской прозы. Популярность этих художников у широкой читательской аудитории не вызывает сомнения, их книги издаются миллионными тиражами, однако именно «массовая ориентация» подобных произведений зачастую ставит под сомнение их интеллектуальную ценность. Возможно, этим частично объясняется и дефицит серьезных литературоведческих работ, им посвященных.

Так, например, и в отечественной, и зарубежной критике большая часть ученых, обращавшихся к творчеству Р. Баха, рассматривает общие аспекты его жизненного и творческого пути, мало что добавляя к интерпретации его прозы.

Все исследовательские работы, посвященные Р. Баху, на наш взгляд, можно разделить на две группы. В первую входят статьи, сопровождающие публикацию книг писателя, предисловия и послесловия к ним (А. Жуков, 2001; Т. Блажнова, 1994; Д. Бавильский, 1994; А. Грякалов, 1993; И. Покровский, 1989). Чаще всего речь в них идет о первой книге Р. Баха – повести «Чайка по имени Джонатан Ливингстон», с которой связана проблема читательской успешности американского автора. Феномену популярности «Чайки» посвящены также отдельные статьи таких российских и зарубежных критиков, как Т. Долгих, 2003; И. Канторович, 1979; М. Туровская, 1974; J.D. Podolsky, R.D. Jones, 1992; R. M.B Gardner,1988.

Во вторую группу мы включили научные исследования, направленные на сравнительное изучение творчества Р. Баха и других писателей (Е. Квон, 2002), на анализ его анималистической символики и мифопоэтики (Е. Голубкова, 2004; M. Neill, J. Dodd, 2002). Отдельно в этой группе нами выделен блок, касающийся анализа религиозных тем и мотивов в романах-притчах Р. Баха. Ряд исследователей (Е. Волкова, 2001; А. Назаров, 2001; И. Покровский, 1989) предлагает рассматривать его тексты с легко прослеживающимися евангельскими мотивами изгнания и избранничества, смерти и воскресения в рамках т. н. *moral fiction* (*нравственной прозы*), имеющей прямую связь как с христианством, так и с восточными религиями. В рамках данного подхода ведущим становится историко-генетический метод, позволяющий проследить в творчестве Баха традицию таких американских писателей, как Т. Драйзер, Т.С. Элиот, В. Манчестер, Д. Хантер, Д. Сэлинджер.

Несколько особняком с точки зрения интересующей нас проблематики стоят статьи, в которых решаются проблемы перевода прозы Баха (М. Мищерина, 2006) семиологической и жанровой структуры его произведений (T.Kasel, 1993, М. Ильина, 1990).

Из всех указанных выше работ только в одном исследовании – в диссертации А. Е. Назарова «Творчество Ричарда Баха. Специфика формирования литературного сознания США в 1960-1970 годы» (2001) – представлена попытка целостного осмысления художественного мира Р. Баха. Во всех остальных рассматриваются отдельные, частные аспекты его жизненной биографии и/или творческого наследия.

Таким образом, ***новизна*** представленной работы определяется, прежде всего, тем, что ни в западной, ни в отечественной критике не сложилось какой-либо целостной концепции творчества Р. Баха. Большая часть критиков фокусирует взгляд на сюжетной, смысловой стороне его произведений, полагая, что именно идеи американского автора делают его книги столь притягательными для самой широкой публики. Представленное же диссертационное сочинение *впервые* являет собой попытку исследования внутренней (в первую очередь пространственной) организации притч Р. Баха, анализ поэтики его текстов.

Во-вторых, новой и, на наш взгляд, достаточной продуктивной видится нам попытка объяснить природу читательского успеха книг Р.Баха через анализ их рецептивной структуры. Исследование специфики читательского восприятия потребовало обращения к идеям ученых-психологов (работы по библиотерапии), а также к постулатам теоретиков немецкой школы рецептивной эстетики В. Изера и Г. Яусса.

Общей ***гипотезой*** нашего исследования послужила мысль о том, что феномен массовой популярности книг Р. Баха связан, во-первых, со специфической притчевой природой его произведений, а во-вторых, с особой организацией в его текстах художественного пространства, что вкупе положительно влияет на читателя и обеспечивает автору литературный успех.

В связи с этим подчеркнем, что ***актуальность*** данной работы обусловлена следующими факторами.

Во-первых, современная наука переживает новый всплеск интереса к спациопоэтике. Классические труды по анализу художественного пространства (М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, Д. С. Лихачев, В. Н. Топоров и др.), предлагающие различные классификации типов пространств, оказываются отрефлексированы и дополнены современной наукой в исследованиях А. Пелипенко, 1996, А. Барабанова, 1999, А. Бикбова, 2002, В. Бахмутского, 1994, А. Есина, 1999, Л. Пановой, 2003 и др. Необходимо также выделить труды современных ученых, в которых исследуется лингвистический аспект проблемы (Т. Кусаинова, 1997, Т. Луппова, 2003, Л. Бабенко, 2004 и др.).

Во-вторых, актуальность работы обусловлена интересом современного литературоведения к жанру притчи. Основная масса статей, посвященных притче и притчевым формам, вышла в течение последних 30 лет. Наиболее значимыми работами по этой теме нам представляются статьи В. Тюпы, 1999; Е. Левиной, 1991; И. Саморуковой, 1987; П. Толстогузова, 1987, А. Бочарова, 1977, С. Аверинцева, 1971 и др. Над проблемами функционирования притчи в литературном процессе размышляли и авторы диссертаций С. Мельникова, 2002, О. Товстенко, 1989, С. Магдиева 1992 и др. Однако до сих пор в

литературоведческих и культурологических исследованиях вопрос о текстовом статусе притчи и ее особенностях существует как дискуссионный.

В-третьих, актуальность проведенного исследования представляется нам несомненной и в плане появления в современной гуманитарной науке работ, реализующих принцип междисциплинарности, интегративности. Так, в сфере наших интересов по необходимости оказались работы по психологии восприятия, по библиотерапии, которые помогли в решении проблем рецептивной организации притч Р. Баха.

***Материалом*** для нашей работы послужили тексты Р. Баха: повесть-притча «Чайка Джонатан Ливингстон» (1970), повесть-притча «Иллюзии» (1976), роман-притча «Мост через вечность» (1984), роман-притча «Единственная» (1988), роман-притча «Бегство от безопасности» (1995). Выбор данных произведений обусловлен, во-первых, их явно выраженной притчевостью, во-вторых, тем фактом, что именно эти пять романов, относящиеся к разным периодам творчества Р. Баха, наиболее презентативны с точки зрения оформленной в них авторской философии.

***Цель*** представленного сочинения – исследовать специфику художественного пространства притч Р. Баха во взаимосвязи с механизмами их воздействия на читательское сознание, обеспечивающими успешность книг изучаемого автора.

Достижение поставленной цели предполагало решение следующих ***задач***:

- обобщив исследования, посвященные притче как литературному жанру, рассмотреть тексты американского писателя в контексте современной притчевой литературы;
- ознакомившись с исследованиями, посвященными изучению художественного пространства и систематизировав подходы к описанию пространственных моделей, проанализировать сюжетно-пространственную организацию притч Р. Баха и охарактеризовать ее художественный инвариант;
- отталкиваясь от основных положений библиотерапии и опираясь на идеи рецептивной эстетики, проанализировать рецептивную структуру притч Р. Баха.

Последовательное решение поставленных задач определило и необходимость обращения к различным ***методам*** исследования, среди которых особо отметим структурный (анализ притчевой структуры, построение пространственной инвариантной трехчастной модели баховского текста и др.) и рецептивно-эстетический (применение идей школы рецептивной эстетики о наличии в каждом художественном тексте некой программы его восприятия, которое осуществляется в том числе и через механизм идентификации героя и читателя).

Таким образом, ***объектом*** исследования является рецептивная структура притчевых текстов Р. Баха, а ***предметом*** – сюжетно-пространственная организация изучаемых произведений.

***Основные положения, выносимые на защиту***, заключаются в следующем:

1. Р. Бах – американский писатель, чье место в современном историко-литературном процессе определяется его принадлежностью к «массово-

интеллектуальной» литературе. Феномен популярности данного автора, на наш взгляд, можно объяснить сквозь призму пространственной и рецептивной структуры его текстов.

2. Анализ пяти основных романов-притч Р. Баха позволяет вывести инвариант структурного построения его притч, соотносимый с выделяемым теоретиками литературы (С. Бройтман) сюжетом становления. Ведущей фигурой в этом инварианте становится главный герой, путь которого состоит из трех этапов, названных нами *интуитивным*, *духовным*, *духовно-практическим*.

3. Детальное рассмотрение специфики художественного пространства в романах-притчах Р. Баха позволяет сделать вывод о том, что каждому из выделенных этапов пути героя соответствует особые типы художественного пространства, переходящие из произведения в произведение. Так, например, пространство первого этапа является замкнутым, ограниченным, реальным; второго – объемным, неограниченным, фантастическим, пространство же третьего этапа, вмещая в себя черты первого и второго, становится объемным, неограниченным, квазиреальным.

4. Исследование художественного пространства притч Р. Баха только в контексте спациопоэтики не дает ответа на вопрос о массовой популярности данного автора. Ответ, по нашему убеждению, возможен лишь при обращении к проблеме читателя, проблеме восприятия художественного произведения. В нашем случае это идеи библиотерапии и немецкой школы рецептивной эстетики. Обращение к первому из указанных контекстов позволяет нам доказать возможность гармонизирующего воздействия художественного произведения на читательское восприятие (компенсаторная функция литературы), которое, на наш взгляд, может объяснить успех книг Р. Баха.

5. Механизмы взаимодействия текста и читателя, элиминируемые библиотерапией, подробно исследует рецептивная эстетика. Применение отдельных положений теории Г. Яусса и В. Изера к анализу романов-притч американского автора позволяет нам соотнести рассмотренные выше типы пространства, характерные для каждого из этапов пути героя, с этапами читательского восприятия. Заложенная текстом стратегия восприятия и процесс идентификации героя и читателя приводят к тому, что по ходу разворачивания сюжета читатель последовательно перемещается из *отрицательного* в *переходное*, а затем в *положительное* пространство, обеспечивающее определенный *терапевтический* эффект и способствующее успеху произведения.

***Теоретическая значимость*** работы заключается в дальнейшем расширении границ спациопоэтики – в добавлении в эту отрасль прикладного вектора, выявляющего устройство пространства художественного текста в соотнесении с «терапевтической» функцией литературы.

***Практическая ценность*** данного исследования заключается в том, что материалы диссертации могут быть использованы в учебных курсах истории зарубежной литературы XX века, в спецкурсах и спецсеминарах по истории современного американского романа, проблемам массовой литературы, литературоведческому анализу текста, а также в курсах, посвящённых поэтике

художественного пространства и проблемам восприятия художественного произведения. Отметим также, что проведенное исследование представляет интерес не только для филологов, но – по ряду затрагиваемых в нём аспектов – и для культурологов и психологов.

***Апробация работы.*** По материалам исследования были сделаны сообщения на семинарах аспирантов на кафедре зарубежной литературы Уральского государственного университета, прочитаны доклады на всероссийских и международных научных конференциях «Дергачевские чтения-2006» (Екатеринбург 2006, 2008), «Иностранные языки и литература в современном международном образовательном пространстве» (Екатеринбург 2007, 2009), «Синтез документального и художественного в литературе и искусстве» (Казань 2008), «Литература в контексте современности» (Челябинск 2009), «Мировая литература в контексте культуры» (Пермь 2008) и др. По теме исследования опубликовано 14 печатных работ.

***Структура работы.*** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, приложения и списка литературы, включающего 231 наименование.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Помимо краткой биографической справки и историографического обзора, во ***введении*** реферируемой диссертации обосновываются такие необходимые для сочинений подобного рода категории, как актуальность, научная новизна исследования, формулируются его цель и задачи, раскрываются методологические основы работы, ее теоретическая и практическая значимость, постулируются положения, выносимые на защиту.

**Глава 1 «Притча и притчевость в литературе: формы бытования и проблемы изучения»** состоит из трех параграфов.

В параграфе 1 «*Определение жанра притчи. Притча и притчевость. Классификация притч XX века»* рассматривается история и теория притчи как особого литературного жанра, разводятся понятия притча и притчевость. Подчеркивается, что в настоящее время в мировом литературоведении являются актуальными два дополняющих друг друга подхода к определению притчи (С. Мельникова). Первое больше характерно для западного литературоведения, второе – для отечественного. Разница между ними заключается в вопросе о статусе самостоятельности притчи как жанра. В отечественном литературоведении основополагающим является определение С. Аверинцева, который видит в притче малый дидактико-аллегорический жанр, близкий басне. В западной эстетике отправной точкой в изучении притчи становятся идеи Г. В. Ф. Гегеля, рассматривающего ее как новеллу-вставку в произведениях разной жанровой принадлежности.

Применительно к литературе XX века исследователи считают возможным говорить не столько о притче, сколько о притчевости. Так, С. Мельникова

отмечает, что современная притча «неизбежно стремится к притчевости как к эстетическому качеству, которое может присутствовать в разных жанрах»[1]. Притчевость проявляется, с одной стороны, в авторской интенции к изображению той или иной истории как притчи, а с другой – в ответной готовности читателя воспринять предложенный текст как притчу.

Притча может быть представлена также как «притчевое начало», предопределяющее сам тип соотношения сюжета с неким внеположным ему смыслом, и при этом она свободно соединяется с другими началами – романным, мифологическим, сатирическим и т.п. Притча представлена в таком произведении только как один из типов художественного обобщения.

Произведения, построенные по законам притчи, характеризуются наличием магистральной философской идеи, на раскрытие которой работают все элементы художественной структуры. Кроме того, эти тексты отличаются набором специфических художественных условностей. Иногда в их основе лежит условность ситуации, а иногда – условность персонажа, совершающего свои поступки, по мысли А. Бочарова, не в силу противоречивости и сложности своего характера, но согласно логике отдельной своей черты или авторского замысла.

Еще одной условностью притчи можно считать особую организацию в ней художественного пространства. Его инвариант может быть представлен следующим образом: это условное, специфичное, геометрическое, экспериментальное пространство, которое не имеет отношения к пространству реальному. Описательность, изобразительность, обстановочность для него не характерны.

Завершает данный параграф обращение к классификации притч XX века, предложенной Е. Левиной. Исследовательница выделяет две основные их группы. В первую входят притчи в наиболее «чистом» виде, во вторую – близкие к ней жанровые разновидности, лишенные, однако, ее традиционных структурных признаков. Для характеристики произведений этой группы Е. Левина предлагает использовать термин «парабола», и, в частности, к таким параболическим текстам она относит притчеобразные философские произведения, которым свойственна глубокая насыщенность разного рода символикой с ее бесконечным количеством значений. Функции притчи эти тексты обретают за счет второго, иносказательного плана, обращенного к «вечным» темам и истинам. В этих текстах уже нет прямой назидательности – она трансформируется в «повышенную этичность». Для таких произведений характерно обращение к «архетипическим» образам, к сюжетам из библейской и античной мифологии, метафоричность мышления авторов. Таким образом, «притчеобразность» объединяется в них с «неомифологизмом», и все это говорит об их принадлежности к иносказательной тенденции искусства XX века.

В современной литературе примером подобного рода произведений и

[1] Мельникова С. В. Притча как форма выражения философского содержания в творчестве Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова: Дис. канд. филол. наук / С.В. Мельникова. – М., 2002. – с. 34.

являются повести- и романы-притчи Р. Баха.

В параграфе 2 «*Историческая поэтика притчи. Притча и смежные жанры»* специфические жанровые признаки притчи рассматриваются с опорой на теорию коммуникативных стратегий нарратива, предложенную В.И. Тюпой. Согласно типологии, выстроенной ученым, нарративу в художественном тексте исторически свойственны три стратегии, которые восходят к дохудожественным устным речевым жанрам сказания, притчи и анекдота и представляют собой специфические модели речевого поведения, неизменно воспроизводимые в процессе развития литературы. Разница между тремя коммуникативными стратегиями определяется характером проявления в них референтной, креативной и рецептивной компетенций.

Рассмотрев жанр притчи в диахроническом развитии, а также соотнеся ее существенные структурные признаки со смежными жанрами предания, легенды, эмблемы и анекдота, мы делаем следующие выводы. По классификации С. Бройтмана, притча является ведущим жанром эйдетической (традиционалистской) поэтики, сменившей эпоху синкретизма и предваряющей эпоху художественной модальности.

В этот период наиболее рационалистичным из тропов оказывается аллегория, исходным материалом для которой является отвлеченная мысль, где образ должен фигурировать в качестве «чувственного примера». Другим полюсом эйдетического образа является символ. Соответственно, в этот период начинают дифференцироваться два принципа иносказательности: в одном случае, когда иносказание откровенно и однозначно, а действие и герои иллюстрируют отвлеченные идеи, мы имеем дело с аллегорическим текстом, в другом, когда сюжет усложняется, разрушается его одномерность, – с символическим. Аллегорический и символический типы иносказательности, принцип сюжетной неопределенности и конкретная ситуативность формируют *сюжет-ситуацию* (термин Л. Е. Пинского).

В современных исследованиях, посвященных притче, проработка вопроса о соотношении в ней аллегорического и символического начал продолжает оставаться достаточно актуальной. Упомянутая выше С. Мельникова разводит два варианта сопоставления, формирующих притчевую структуру: факт может сравниваться с другим фактом или с самим собой. В первом случае толкование иносказания в притче идет по пути раскрытия аллегории, во втором – по пути символизации и обобщения. Соответственно, сама притча, по мнению исследовательницы, может быть либо символической, либо аллегорической.

Очевидно, что символическая притча в гораздо большей степени, чем аллегорическая, способна к передаче экзистенциальных смыслов, она не выражает абстрактные идеи, а обнажает парадигмы человеческого существования, что предопределено свойствами самого символа и его отличием от аллегории. Именно символ обеспечивает естественную взаимосвязь между притчевой ситуацией, сюжетом и его смыслом.

Символическая притча не дает законченных ответов на поставленные в ней

этические и философские вопросы, а лишь задает направление для размышления воспринимающему сознанию. Если аллегорическая притча однозначна, то символическая «допускает множественность интерпретаций, а толкование есть неправильный способ ее восприятия»[2]. Рассматривая притчу в диахроническом аспекте, ряд исследователей (А. Ишанова, О. Товстенко) говорят о превращении аллегорической притчи в символическую.

На наш взгляд, разграничение притчи символической и аллегорической позволяет также провести границу между литературной и фольклорной притчей. Символическая притча – это в большей степени явление XX века, ей свойственна множественность интерпретаций, неоднозначность, в ней нет открытой назидательности, истина не дается читателю в явном виде. Именно эта разновидность притчи является литературной, в то время как аллегоризм, открытое поучение чаще характеризуют притчу фольклорную.

Итак, принципиальное отличие притч XX века от тех, которые были написаны в более ранние периоды, заключается в новом соотношении сюжета и *сокровенного смысла* (термин П. Толстогузова): толкование в них перестает возвышаться над событием, а символ и реальность сливаются воедино. Смысл притчи перестает быть переводом языка реальности на язык мистических значений, он становится открытым.

В связи с этим многие исследователи (А. А. Морозов, А. Е. Махов, Р. И. Кузьмина и др.) обращают внимание на изменение структуры современной притчи. В исторической перспективе жанр притчи имеет явно выраженную двучастную структуру: за какой-либо историей, взятой «из реальности», неизбежно проступает мораль высшего, экзистенциального порядка, ради которой она, собственно, и была рассказана читателю. Современная же притча становится трехчастной, что, по нашему мнению, может быть объяснено появлением в эпоху художественной модальности *сюжета становления,* который исторически соотнесен и с сюжетом-ситуацией, и с циклическим сюжетом эйдетической поэтики, так как воспроизводит его трехчастную схему. Однако в новой модели место *потери – поиска – обретения* занимают *ситуация – становление – открытый финал* (в терминах С. Бройтмана).

Данную сюжетную схему мы обнаруживаем в текстах Р. Баха, что и доказывается в параграфе 3 «*Романы-притчи Р. Баха: поэтика сюжета становления»*, где она проецируется на «путь» героя к истине. Протагонист все время стремится к духовному самосовершенствованию (в «Чайке» этому предшествует физическое совершенство) и учится «быть полезным», помогая при этом и другим осознать их подлинную сущность. На этом пути героя можно выделить следующие этапы: *интуитивный*, *духовный*, *духовно-практический*. В начале пути, на первом этапе, условно названном нами *интуитивным*, герой сталкивается с выбором: жить как все, «плыть по течению» или, отказавшись от безопасности, самому принимать решения, нести за них ответственность. На

[2] Мусхелишвили Н.Л. Притча как средство инициации живого сознания / Н.Л. Мусхелишвили, Ю.А. Шрейдер // Философские науки. – 1989.– №9.– С. 104.

втором этапе, обозначенном как *духовный*, герой стремится к совершенству духа. Конец пути совпадает с третьим этапом, *духовно-практическим*, где он применяет знания на практике и ощущает потребность передать полученные знания другим.

Итак, к главному выводу первой главы мы относим доказательство тезиса о том, что современная притча меняется в плане сюжетной структуры: из двучастной (история и мораль) она, под влиянием *сюжета становления*, становится трехчастной, что обусловливает популярность жанра в новейшей литературе. Здесь же мы выдвигаем гипотезу о том, что изменения в притче касаются и ее рецептивной установки. Притча XX века уходит от прямого дидактизма, связанного с аллегоричностью изображения, к символической многозначности (т.е. отсутствию однозначного толкования), определяющей дуализм притчи в связи с ситуацией нравственного выбора, в которой оказывается герой. Этой проблеме будет посвящена 3-я глава исследования.

**Во 2-й главе «Романы-притчи Р. Баха: сюжетно-пространственная организация текстов»** развивается идея о том, что сущность происходящих с протагонистом изменений ярче всего реализуется в пространственной организации текста, где каждому этапу становления героя соответствует определенный тип художественного пространства.

В параграфе 1 «*Художественное пространство текста: обзор концепций*» выделяются два пункта. В пункте 1 «Типы и виды художественного пространства. Терминологическая база исследования в контексте спациопоэтики» формируется парадигма пространственных характеристик, актуальных для анализа произведений Р. Баха.

Рассмотрев научные работы, посвященные изучению художественного пространства (Л. Бабенко 2004, А. Есин 1999, М. Каган 1972, Ю. Коваленко 2002, Е. Кубрякова 1997, Ю. Лотман 1986, Л. Панова 2003, И. Роднянская 1971, Е. Яковлева 1994), мы обобщили информацию о его типах и предложили собственную классификацию, которую и включили в терминологическую базу нашего исследования.

В притчах Р. Баха существует явно выраженная оппозиция двух миров, двух пространств: *этого* и *того*; *внешнего* и *внутреннего*; *своего* и *чужого*; *мнимого* и *реального*; *волшебного* и *бытового*.

В парадигму пространственных характеристик, актуальных для нашего исследования, входят также оппозиции конкретное/абстрактное; направленное/ненаправленное; ограниченное (замкнутое)/безграничное (разомкнутое); подвижное/неподвижное. Вслед за Ю. М. Лотманом, мы пользуемся терминами *объемное*, *линеарное*, *точечное*, *плоскостное* пространство, говорим и об его иерархичности.

Кроме того, важным фактором пространственной организации текстов Р. Баха является сосуществование в них трех типов пространства: реального (физического, бытового), квазиреального и ирреального. При этом ирреальное пространство противопоставлено реальному, его охарактеризует полюс «далеко», оно не имеет связи с идеей пространственной локализации, может выступать как синоним пространства фантастического, волшебного. Квазиреальное

пространство – это пространство, приближенное к реальному, но неравное ему. Построенное по законам физического, реального мира, что придает повествованию иллюзию достоверности, оно вместе с тем содержит ряд потенциальных возможностей, присущих миру ирреальному.

В пункте 2 «Семантика и структурно-типологические особенности концепта “путь”» мы анализируем пространственный концепт пути, поскольку именно он в романах Р. Баха является смысло- и текстообразующим.

В трудах по поэтике пространства принято различать понятия *путь* и *дорога*. По мысли Ю. Лотмана, *дорога* – это тип художественного пространства, *путь* – движение литературного персонажа в этом пространстве. *Путь* есть реализация (полная или неполная) или не-реализация *дороги.*

Проблема *пути* в работах по мифопоэтике (В. Н. Топоров и др.) связывается в том числе и с вопросом о его цели, каковой может являться как центр пространства (в таком случае предполагается прогрессивно-восходящее движение), так и некая предельно отдаленная, самая опасная его точка (например, нижний мир, царство смерти, жилище злого существа и т. п.).

Характеризуя концепт *пути*, С. Н. Бройтман, В. Н. Топоров выделяют следующие его фазы: начало (исходный пункт), конец и кульминационный момент. Начало *пути* – это естественный локус для его субъекта. Конец – это цель движения, его явный или тайный стимул, образующий главное силовое поле пространства, без преодоления которого центр недоступен.

В. Н. Топоров, Е. С. Кубрякова, Л. Г. Бабенко выделяют разные *типы пути:* центростремительный/центробежный, новый/повторный, прямой/кривой, восходящий/нисходящий, профанический/сакральный, реальный/мысленный, односубъектный/многосубъектный и т. п. Особым типом нарочито затрудненного пути является *лабиринт*.

Параграф 2 «*Анализ пространственной структуры произведений Р. Баха в рамках сюжета становления*» посвящен анализу определенных типов пространства, свойственных каждому этапу пути героя.

В «Чайке» пространству *первого* этапа соответствуют следующие характеристики. Это пространство реальное, пространство Земли, («alive», «на этом свете»). Оно делится на два типа: пространство Стаи («низ», ненаправленное, неподвижное, ограниченное, плоскостное) и пространство Джонатана (направленное, объемное). В пространстве героя есть границы, но они более удалены, чем в пространстве Стаи. Джонатан, в отличие от остальных, расширяет свое пространство вдаль, ввысь и вглубь (учится летать и нырять) и добивается значимых результатов («he learned more about speed than the fastest gull alive»). Пространство первого этапа можно также определить как монотопическую структуру, так как оно организовано вокруг одной точки, конкретного места локализации.

На *втором* этапе герой встречает чаек, способных перемещаться со скоростью мысли, поэтому пространство этого этапа характеризуется как ирреальное, фантастическое. Джонатан обретает единомышленников и наставника, постигает любовь, добро и красоту. Он «возносится» на очередную

ступень совершенства, осознает свою «уникальность», избранность – находится «на небесах» («into dazzling clear skies»), то есть в пространственной иерархии физически и духовно занимает ступень выше. Его пространство теперь можно определить как объемное, разомкнутое. В целом пространственная структура этого этапа является политопичной, так как здесь пространство организовывается «вокруг двух и более точек локализации событий и создается расстояниями между этими точками»[3].

На *третьем* этапе Джонатан возвращается на Землю, но уже в новом качестве, в роли учителя, Мессии. Описание пространства здесь напоминает характеристики реального пространства Земли, но в то же время не исключает и фантастические элементы. Джонатан Ливингстон возвращается на Землю, объясняет чайкам из Стаи, как организованы пространство и время и каким образом можно совершить переход в другие миры.

В «Иллюзиях» *первый* этап пути Ричарда представлен днями до знакомства с книгой Мессии (на этом этапе герой уже встретил того, кто будет его наставником, но не воспринимает его таковым). Герой «Иллюзий», живущий в реальном пространстве, как и Джонатан в «Чайке», нуждается в постоянном движении и расширении своего субъективно ориентированного пространства, которое можно определить как высокое, далекое, открытое, неограниченное. Протагонист свободно перемещается в нем. Он испытывает потребность в постоянной смене мест обитания, в путешествиях и даже бродяжничестве. Освоение пространства по вертикальной оси символизирует в тексте его рост – сначала в физическом, а потом и духовном смысле. Особенностью этого текста, по сравнению с «Чайкой», можно считать тот факт, что в нем нет явно выраженного конфликта двух систем, противостояния героя обществу или другим людям (социального или межличностного конфликта).

На *втором* этапе под руководством Шимоды, который становится наставником героя, Ричард осваивает новые способы передвижения в пространстве, а затем и во множестве других пространств, учится перемещать предметы силой мысли, управлять ими на расстоянии, создавать их иллюзии и т.д.. Ирреальное пространство этого этапа характеризует мир, живущий по другим правилам, главное из которых – принять иллюзорность окружающего. В этот период герой расширяет обжитое пространство, познает новые возможности – свои и мира.

На *третьем* этапе Ричард сам становится Мессией, пишет книгу о своем друге и наставнике. Пространство данного этапа является квазиреальным. Внешне оно напоминает пространство первого этапа (поле, на котором Шимода чинит свой самолет), но это «другое» пространство. Следует отметить, что именно с цитаты из книги о Мессии начинаются «Иллюзии», что придает тексту циклическую композицию.

В «Мосте через вечность» на *первом* этапе герой пытается найти путь, по которому ему идти дальше. Здесь, как и в предыдущих текстах, он находится в

[3] Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов / Л. Г. .Бабенко. - М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – С. 188.

постоянном движении. Отличие в том, что в этом романе Ричард осваивает «горизонтальную ось» (сюжетно это проявляется в эпизоде продажи самолета). Здесь также можно увидеть два различных способа восприятия пространства и отношения к нему: наряду с субъективно направленным, подвижным пространством героя в тексте «Моста» представлено пространство «коробчатой культуры» («They need this box-culture because each person thinks of herself and himself as locked in a box called a «body»») – ненаправленное, неподвижное, предельно ограниченное (замкнутое), точечное пространство других людей. В то же время, отгораживаясь от внешнего реального пространства, герой периодически сам создает свою «коробку», свой «кокон» – малое плоскостное пространство, служащее ему некой защитной оболочкой, помогающей снизить чувство непонятости внутри и угрозы извне. Таким образом, мы видим, что в этом романе пространства начинают взаимодействовать между собой, проникать одно в другое. Это взаимовлияние может быть разного качества: случайные кратковременные связи и долгосрочные связи через «мост».

На *втором* этапе пути, *духовном*, герою приходится пройти ряд испытаний, что позволяет ему пересмотреть свои представления об идеальной женщине, о своих отношениях с другими людьми и др. Он совершает переходы в альтернативные миры. Ричард и его подруга Лесли переезжают из мегаполиса в пустыню, живут в трейлере, полностью изолируясь, таким образом, от внешнего мира. Смена обстановки (пространства) становится для них возможностью достичь духовного совершенствования, познать как свой собственный внутренний мир, так и мир другого. Это новое, осваиваемое ими пространство можно рассматривать как пространство ирреальное, фантастическое, как иллюзию, которой сами герои могут управлять при помощи мысли.

На *третьем* этапе они вместе учатся совершать перемещение во времени, посещать другие миры в мыслях, вне тела. Это дает им возможность взглянуть на то, что их окружает, со стороны, почувствовать себя пришельцами на планете. Пространство этого этапа является плоскостным, неограниченным, незамкнутым. Герои учатся перемещению вместе, практикой проверяя теорию множественности миров. Путешествие в будущее, где они встречают самих себя, во многом меняет их представления о сущем.

В «Единственной» на *первом* этапе Лесли и Ричард находятся в реальном пространстве. Они интуитивно выбирают путь, который приводит их в то *нулевое* пространство, из которого они, руководствуясь интуицией, в дальнейшем попадают в альтернативные миры. Герои неоднократно выбирают путь своей жизни, иногда им предоставляется возможность проследить, что произошло бы при другом раскладе. В романе «Единственная», как и в предыдущих текстах, герои испытывают потребность в движении, в путешествии, в постоянной смене мест пребывания. Таким образом, находясь изначально на той же ступени пространственной иерархии, что и все остальные, они постепенно расширяют границы своего субъективно ориентированного пространства.

На *втором* этапе, попадая в различные альтернативные пространства и

встречая там самих себя, Лесли и Ричард не только помогают своим двойникам сделать правильный выбор, но и учатся сами, узнают новое. В «нулевом» пространстве они встречают Пай, которая становится их проводником и наставником. Пай разъясняет им сущность пространства, в котором они находятся: это точка вне времени, и любое движение, которое они (как им кажется) совершают, происходит только в их сознании («Where you land, your seaplane floats above the pattern, and you're observers, you're ghosts in your alternate worlds»). В отличие от предыдущих рассмотренных типов пространства, в *нулевом* нет ни ориентиров (нет «положения в пространстве»), ни границ. Непроницаемые границы существуют только между самими альтернативными пространствами («пространственный перерыв»), то есть переход из одного в другое возможен лишь через *нулевое* пространство. В альтернативном пространстве возможно невозможное (герои способны проходить через стены, оставаться невидимыми для окружающих), что позволяет рассматривать его как ирреальное.

С точки зрения пространственной организации текста *нулевое* пространство интересно еще и тем, что именно оно представляет собой зримо оформившийся именно в этом произведении образ лабиринта. Напомним, что, отправляясь в Лос-Анджелес (куда они попадут лишь на третьем этапе пути), герои попадают в «никуда», предстающее перед ними как один огромный узор, который, собственно, и можно сравнить с лабиринтом. Ретроспективно отметим, что сама идея данного образа дает о себе знать еще в «Чайке», где она достаточно проста: надо выбрать только между двумя тропинками в лабиринте, двумя путями следования. Однако уже в «Иллюзиях» выбор оказывается множественным. А в «Единственной» у героев появляется возможность взглянуть на результаты и последствия того или иного решения со стороны.

На *третьем* этапе пути Пай покидает героев, предоставляя им возможность действовать самостоятельно. Ричард и Лесли, выдерживая ряд испытаний, находят путь обратно в «реальный» мир, реальное пространство (Лос-Анджелес). Вернувшись из «путешествия», они находят сходство между *нулевым* пространством и тем, в котором они живут сейчас, а в окружающих видят другие воплощения своего «я».

В «Бегстве от безопасности» на *первом* этапе Ричард ощущает серьезный дискомфорт, поскольку не может найти ответы на вопросы об устройстве мира, о смысле жизни. Пространство этой части романа вновь расположено на горизонтальной оси, что сближает его, например, с «Мостом». Но, в отличие от указанного романа, здесь появляется фигура Дикки (уменьшительное от Ричард), уводящая главного героя из внешнего пространства реальности во внутреннее пространство воображения (так называемый *ландшафт души* – термин Х. Лейнера). Таким образом, если во всех предыдущих текстах на первом этапе герои, ставя целью расширить границы своего субъективно ориентированного пространства, осуществляют физические перемещения в мире реальном, внешнем, в этой книге изначально пространственные перемещения связаны с

миром памяти персонажа.

На *втором* этапе на помощь герою, оказавшемуся в критической ситуации, приходит наставник, который наводящими вопросами и рассуждениями помогает ему выйти на правильный путь. Пространство этого этапа характеризуется имплицитным сопоставлением пространств Ричарда и Дикки. Убегая от безопасности, первый (Ричард) покидает знакомое, обжитое, безопасное, уютное пространство и попадает в незнакомое, опасное, объемное пространство памяти, ментальное пространство.

Пространство Дикки также динамично, но имеет противоположный вектор: будучи изначально ограниченным (Ричард впервые видит Дикки в темной холодной деревянной камере с закрытой дверью), оно понемногу расширяется. Его маркером становится «пустыня» («Rugged hillsides I saw, backrock Arizona, noon sun for heat. I came back to ground at the edge of a vast dry lake, surface like shattered tiles as far as the eye could see») – незнакомое, враждебное, неосвоенное, опасное, но открытое и неограниченное пространство, которое постепенно становится обжитым и знакомым («With the climb, we could see farther over the green-velvet desert»). «Пустыня» превращается в долину.

Хотя в этом тексте нет явных переходов в альтернативные пространства (как, например, в «Единственной»), Ричард упоминает об их существовании. Он рассказывает Дикки о возможности создания различных систем в пространстве-времени.

Теория множественности миров неоднократно встречается во всех исследуемых текстах американского писателя, но оформляется и объясняется она только в «Бегстве». Она истолковывает наличие фантастических элементов в тексте произведения, доказывает, что все происходящее – лишь иллюзия, образ единственной идеи. Тот факт, что второму (кульминационному) этапу пути героя соответствует ирреальное пространство, далеко не случаен: именно здесь он познает свои возможности, максимально расширяет, осваивает пространственные границы своего «я».

На *третьем* этапе Ричард продолжает «путь» самостоятельно, сам оказывается «капитаном своего корабля» (сквозная метафора в романе). Пространства этого этапа квазиреально, оно напоминает реальное (центральным его маркером становится образ Дома), но в то же время остается «заполненным» фантастическими образами предыдущих глав. Герой продолжает ощущать тесную связь со своими наставниками, «внутренними учителями», предельно расширяя границы своего личного пространства.

Итак, проанализировав пять притч Р. Баха («Чайка Джонатан Ливингстон», «Иллюзии», «Мост через вечность», «Единственная», «Бегство от безопасности»), можно сделать следующие выводы. Все рассмотренные тексты характеризуются трехчастной структурой, фазы которой совпадают с этапами становления героя. При этом каждому из этапов соответствует и определенный тип художественного пространства.

Пространство *первого* этапа пути героя является реальным,

нефантастическим, конкретным, ограниченным, ненаправленным, неподвижным, замкнутым, ограниченным, плоскостным. На этом этапе пространство представлено как монотопическая пространственная структура. Пространство данного этапа иерархично (выделяется пространство героя и пространство «других», они обладают различным знанием, находятся на разных пространственных уровнях).

Пространство *второго* этапа пути героя – это ирреальное, фантастическое, абстрактное, объемное, неограниченное, иерархичное пространство. Этот этап характеризуется политопической пространственной структурой.

Пространство *третьего* этапа является квазиреальным, совмещая в себе черты пространств двух предыдущих этапов. Характеристики этого пространства приближены к реальному, это иерархичное, неограниченное, объемное пространство, которое представляет собой политопическую структуру.

На основании проведенного анализа можно также сделать вывод о том, что все рассмотренные выше произведения Р. Баха имеют универсальную сюжетную организацию, своеобразный «магистральный сюжет», который, с одной стороны, воспроизводится из текста в текст, а с другой стороны, каждый новый текст дополняет, конкретизирует или разворачивает заданную автором модель.

В **главе 3 «Романы-притчи Р. Баха в аспекте рецептивной организации текста»** доказывается гипотеза о том, что рассмотренная нами сюжетная структура притчи Р.Баха с ее особой формой организации художественного пространства, отвечая психологическим потребностям читателя и обеспечивая компенсаторный эффект, может служить объяснением популярности текстов американского писателя.

Параграф 1 «*Проблема восприятия художественного текста в контексте идей библиотерапии и рецептивной эстетики*» посвящен обзору трудов по библиотерапии (Н. А. Рубакин, Ю. Н. Дрешер, А. Е. Алексейчик и др.) и рецептивной эстетике (Х. Р. Яусс, В. Изер). Рассмотрение идей психологов и теоретиков-литературоведов дает возможность напрямую подойти к анализу рецептивной структуры притч Р.Баха.

Как известно, массовая культура имеет свою сложившуюся эстетику, она «компенсаторна» в самом широком смысле – как восполнение самых разнообразных «нехваток» (термин Лакана) в реальном существовании человека – эмоциональных, в первую очередь. Несомненно, что чтение текстов массовой литературы способно повысить самооценку читателя и оказать на него благоприятное психологическое воздействие, определенный «терапевтический» эффект. Под последним мы подразумеваем установку на то, что художественная, творческая (в том числе читательская) деятельность человека может быть применима в качестве лечебного, отвлекающего, гармонизирующего фактора. Данная мысль составляет основу так называемой *арт-терапии*, одной из разновидностей которой является *библиотерапия*. В ее основе лежит убеждение в том, что литературное творчество и чтение художественных произведений тесно связаны с личностными изменениями в человеке. Тема эта не нова (достаточно

вспомнить одну их самых «загадочных» категорий «Поэтики Аристотеля» – катарсис) и в настоящее время является актуальной не только в психологии и психиатрии, в недрах которых и зародилась библиотерапия, но и в литературоведении, где она на сегодняшний день оказалась очень востребованной.

В контексте библиотерапии достаточно подробно (например, в работах А. Е. Алексейчик) исследованы *сказкотерапия, драматерапия, терапия творческим самовыражением*. *Притчетерапии* же как самостоятельно функционирующего раздела пока нет. Некоторое внимание к терапевтическому воздействию притчи уделяется в исследованиях ученых, занимающихся *сказкотерапией*. Но, по нашему мнению, притча, являясь, по сути, синтетическим жанром, имеет гораздо больше возможностей и достойна отдельного внимания. В силу отточенности заключенных в ней идей, конкретных формулировок для определения разнообразных жизненных ситуаций, создающих реальное представление о том, каким должен быть мир, она могла бы использовать терапевтический эффект и возможности афористичной литературы. Будучи в плане содержания произведением философским, дающим разностороннее представление о человеке и о мире в целом, о неизбежности конфликта между объективным, реальным и субъективным мирами, о том, что может или должно быть, и том, что есть, притча использует богатейшие возможности этого рода литературы. Кроме того, иносказательность притчи, присутствие в ней обязательного морального вывода позволяет ожидать от нее того же терапевтического эффекта, который дает *сказкотерапия*.

Таким образом, потенциал *притчетерапии* представляется нам чрезвычайно высоким и проясняет для нас два существенных момента. Во-первых, он с непреложностью доказывает возможность позитивного влияния литературного произведения на читателя, так как компенсирует ему целый ряд жизнеобеспечивающих «нехваток» в самых разных сферах его бытия.

Во-вторых, очевидное в контексте *библиотерапии* воздействие произведений на читательское сознание, на наш взгляд, напрямую соотносится с объяснением феномена массовой популярности, успешности текстов отдельных писателей. Не менее очевидным является и тот факт, что не всякая книга будет обладать отмеченными выше возможностями. Есть произведения (например, современная притча), которые будут предоставлять для этого более ценный материал.

Вместе с тем на главный вопрос – о приемах и способах влияния книги на личность читателя – *библиотерапия* ответа не дает. Прояснение вопроса возможно только при обращении к теории, затрагивающей проблемы механизма воздействия литературного произведения на воспринимающее сознание. Такую теорию предлагает немецкая рецептивная эстетика.

Несмотря на то, что *библиотерапия* чаще всего рассматривается как раздел психологии, активно использующий методы и материал литературоведения, а рецептивная эстетика является разделом литературоведения, апеллирующим к

психологии (проблемы восприятия), они оказываются близки друг другу тем, что и в том, и в другом случае читатель рассматривается как отправной пункт в изучении текста.

Ключевыми терминами рецептивной эстетики, максимально актуальным в рамках проводимого нами исследования, являются три категории: *горизонт ожидания*, связанное с ним понятие *стратегии читательского восприятия*, и наконец, *идентификация*. Каждое художественное произведение функционирует в историко-литературном процессе как, с одной стороны, продукт деятельности автора-творца, с другой – как результат взаимодействия произведения и читателя, произведения и интерпретатора. И тому и другому свойствен свой «горизонт ожидания», который одновременно закодирован в художественном тексте (горизонт ожидания произведения) и апеллирует к опыту читателя, к его представлениям об искусстве и действительности (горизонт ожидания читателя).

Читательские ожидания складываются под влиянием литературного опыта, под влиянием уже известных сюжетов. Таким образом, новое литературное произведение не является чем-то абсолютно оригинальным. Оно «*задает читателю очень определенные линии своего восприятия (выделено мной – О.О.)*, используя текстуальные стратегии, открытые и скрытые сигналы, привычные характеристики и подразумеваемые аллюзии»[4].

Что касается идентификации, то в немецкой рецептивной эстетике существует два подхода к ее определению. В. Изер видит в ней подражание читателя прочитанному: читатель «втягивается» в текст настолько, что для него исчезает граница между ним самим и произведением, он начинает «думать мыслями другого» (горизонт героя и автора произведения), но в то же время собственные ориентации читателя не исчезают полностью (горизонт ожидания читателя произведения). В результате взаимодействия этих двух уровней, двух «горизонтов» и происходит усвоение чужого опыта.

Второй подход к определению идентификации связан с именем Г. Яусса, для которого данное понятие не сводимо к простому подражанию, но представляет собой «осознанное следование воспринимаемым убеждениям и взглядам». Немецкий ученый различает разные уровни идентификации – «от «наивного» в русле тривиального восприятия до более высоких уровней литературной рецепции, на которых происходит качественные изменения горизонтов ожидания и формирования нового эстетического опыта»[5].

В понимании идентификации мы следуем за В. Изером, который, как уже говорилось выше, понимает под этой дефиницией стратегию, выбранную писателем для того, чтобы подтолкнуть читателя занять определенную позицию. Следуя ей, последний, отождествляя себя с литературными персонажами, растворяется в тексте, принимая *чужой опыт*, воплощаемый автором через героя. Вымышленный мир художественного произведения начинает переживаться читателем как мир реальный, без скидки на его литературную условность.

---

[4] Яусс Г.Р. История литературы как вызов теории литературы/ Г.Р. Яусс// Современная литературная теория. – М., 2004. – С. 193-224.

[5] Цит. по: Дранов А.В. Идентификация/ А.В. Дранов// Западное литературоведение XX века: энциклопедия. – М., 2004. – С. 158.

Параграф 2 «*Восприятие пространства читателем в притчах Р. Баха*» посвящен исследованию воздействия текстов Р. Баха на читателя.

Описанный нами выше сюжетно-пространственный инвариант текстов Р. Баха не только многое проясняет в тех законах, по которым строится художественный мир этого автора, но и позволяет пойти дальше, так как предоставляет возможность дать ответ на вопрос о популярности книг этого писателя.

Способность читателя предугадать содержание последующих книг, которые соответствуют его *горизонту ожидания*, объясняет интерес к этим текстам. Из текста в текст читатель встречается со знакомыми формами (своеобразной подготовкой и напоминанием об этом становятся предисловия к каждой книге, кроме «Чайки», в которых автор ссылается на свои предыдущие произведения). Но в то же время автор частично нарушает эти ожидания. Основные изменения связаны с пространственной организацией текста (в «Единственной» появляются *нулевое* и *альтернативные* пространства, местом действия в «Бегстве» становится пространство сознания героя). Таким образом, *горизонт ожидания* читателя и *горизонт* текста совпадают частично, что является наиболее продуктивной моделью контакта читателя и текста.

Раскрытые немецкой эстетикой механизмы воздействия текста на воспринимающее сознание применительно к притчам Р.Баха позволяют нам выстроить определенную рецептивную структуру его произведений. Путь героя к самосовершенствованию, связанный, в первую очередь, как мы попытались это доказать, с освоением и прохождением им разных типов пространства, мы можем также соотнести с авторской стратегией, о которой пишет В.Изер. Согласно этой стратегии, герой, последовательно проходя рассмотренные выше этапы, превращается из ученика в учителя, наставника, и, тем самым, освобождается от того мучительного дискомфорта, который так остро ощущает в начале. Идентификация читателя и героя приводит к тому, что тот же самый путь проходит и читатель. Но для описания его ощущений, его восприятия нужны другая терминология, другой язык. При прохождении читателем основных этапов пути героя мы предлагаем использовать термины *отрицательное*, *переходное* и *положительное* пространство.

*Отрицательному* пространству соответствует комплекс отрицательных эмоций протагониста. Духовный дискомфорт, неудовлетворенность сопровождаются ощущением дискомфорта физического. Отрицательные эмоции на данном этапе вызваны нахождением персонажа в ограниченном, замкнутом, неподвижном, реальном пространстве.

Во всех анализируемых нами текстах (за исключением «Единственной») на первом этапе пути доминантные отрицательные эмоции героя соотносятся с пустотой пространственной структуры, ее замкнутостью и ограниченностью. Подобные ощущения вслед за героем переживает и читатель, испытывая чувство неудовлетворенности, потерянности, ощущая потребность двигаться (герои произведений Р. Баха осуществляют это движение как физически, так и духовно), менять что-либо в своей жизни.

Второму этапу соответствует *переходное* пространство, в котором герой стремится преодолеть дискомфорт, избавиться от *отрицательной* эмоциональной доминанты (в «Чайке» основным способом преодоления оказываются тренировки).

Напомним, что пространство второго этапа было охарактеризовано нами как ирреальное (у героев появляются дополнительные физические возможности: полеты со скоростью мысли («Чайка»), перемещение предметов на расстоянии («Иллюзии»), путешествия в альтернативные миры («Единственная»)), объемное (за исключением «Моста», где пространство остается плоскостным) и неограниченное. Новые физические и духовные возможности, появляющиеся у героев, позволяют им осваивать новые типы пространств, в том числе и по вертикальной оси, имеющей оценочную направленность.

В этот период герой обретает единомышленников (прежде всего, в лице своих наставников), получает новые знания о себе и мире.

Читательское пространство этого периода мы называем *переходным*, так как смешанные положительные и отрицательные эмоции героев, связанные, прежде всего, с освоением ими нового опыта, накладываются на восприятие читателя, заставляя его переживать успехи и неудачи в этом процессе.

*Положительное* пространство доминирует на третьем этапе пути героя. Ранее мы определили этот тип пространства как квазиреальное, объемное, неограниченное пространство. Знания и опыт, обретенные героем на предыдущем этапе, позволяют ему по-другому взглянуть на исходную ситуацию. Герой возвращается к началу пути, но уже в новом качестве и на новом уровне (не как ученик, а как наставник).

Соответственно и пространство читателя к финалу произведения кардинальным образом меняется, он испытывает преимущественно положительные эмоции, связанные с расширением пространства и обретением новых, сакральных знаний о законах мироустройства.

Применительно к текстам Р. Баха последовательное рассмотрение его произведений в контексте рецептивной эстетики позволяет, на наш взгляд, сформулировать важные выводы, которые, собственно, и объясняют причины популярности книг американского писателя. Проходя вместе с героем путь самосовершенствования, читатель очищается от собственных *эмоциональных блоков* и переживает определенный катарсис, приводящий к тому *терапевтическому* эффекту, который, на наш взгляд, и объясняет массовую популярность данного писателя.

В связи с этим выбор Р. Бахом жанра притчи отнюдь не является случайным. Его тексты – символические притчи, в которых нет открытой назидательности и поучительности. Решение не дается в готовом виде, к нему должен прийти сам читающий. Профессионально подготовленному читателю очевидны те пути и те результаты, которые «кодирует» автор. Иллюзия же собственного открытия онтологических истин читателем непрофессиональным повышает его самооценку, заставляет вновь обращаться к книгам подобного рода и гарантирует успех их авторам.

В **заключении** подводятся итоги проведенного исследования.

Гипотеза проводимого исследования заключалась в том, что массовая популярность текстов Р. Баха связана с компенсаторным эффектом, который производит особая организация художественного пространства в его притчах. В процессе исследования данная гипотеза нашла свое подтверждение.

Детальный анализ работ, посвященных изучению притчи, позволил нам сделать заключение о том, что в XX веке данный жанр претерпевает существенные изменения как в плане сюжетно-композиционном, так и рецептивном. В исторической перспективе «классическая» притча структурно двучастна: она содержит некое описание события и выводимую из него мораль. Жанр современной притчи претерпевает определенную эволюцию, связанную с переходом к трехчастной структуре текста, которая соотносится нами с сюжетом становления. Те же изменения мы находим и в рецептивной организации притчи: от прямого дидактизма, связанного с аллегоричностью изображения, она переходит к символической многозначности.

Проанализировав тексты Р. Баха сквозь призму сюжета становления, мы выявили инвариантную сюжетно-пространственную модель пути героя, включающую в себя три этапа: *интуитивный*, *духовный*, *духовно-практический*. Каждому из этих этапов соответствует особый тип художественного пространства, который в самом общем виде можно последовательно охарактеризовать как пространство *реальное*, *ирреальное*, *квазиреальное*.

Следующий этап исследования был связан с выходом на анализ читательского восприятия текстов Р.Баха. Обращение к идеям библиотерапии позволило нам доказать факт возможного позитивного влияния художественного произведения на сознание читателя, а идеи немецкой школой рецептивной эстетики дали материал для описания механизмов этого влияния. Основным этапам пути героя в текстах Баха в логике читательской рецепции (механизм идентификации героя и читателя) соответствует последовательный переход последнего из пространства *отрицательного* в *переходное* и, наконец, в *положительное*, каждое из которых имеет черты, соотносимые с характеристиками пространства трёх периодов становления героя.

Предложенная модель исследования художественного пространства может быть применима при анализе других художественных текстов. Перспективной и интересной также представляется возможность углубить изучение потенциала притчи как библиотерапевтического жанра.

**Основное содержание работы и результаты исследования отражены в следующих публикациях:**

**Работы, опубликованные в ведущих рецензируемых научных журналах, включенных в список ВАК МОиН РФ:**

1. Ольшванг О. Ю. Динамика притчевого повествования в творчестве Р. Баха [Текст] / О. Ю. Ольшванг // Известия Уральского государственного

университета. Гуманитарные науки. Вып. 14. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. – 2007. – №53. – С. 68-76 (0,6 п. л)

**Работы, опубликованные в других изданиях:**

2. Ольшванг О. Ю. Пространственная организация притчи Р.Баха «Чайка Джонатан Ливингстон» [Текст] / О. Ю. Ольшванг // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве: сборник статей и материалов второй международной научной конференции (5-9 мая 2008 г.). – Казань: РИЦ «Школа», 2009. – С. 295-299 (0,2 п. л).

3. Ольшванг О. Ю. Психологическое пространство в романе-притче Р.Баха «Бегство от безопасности» [Текст] / О. Ю. Ольшванг // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: «Грамота», 2009. - №2(21): Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии и методика преподавания языка и литературы: В 3-х ч. – Ч.2. – С.102-104 (0,2 п. л).

4. Ольшванг О. Ю. Арт-терапевтические функции притчи Р. Баха «Единственная» [Текст] / О. Ю. Ольшванг // Иностранные языки и литература в современном международном образовательном пространстве: сборник материалов III Международной научно-практической конференции. – Екатеринбург: УГТУ-УПИ, 2009. - С. 362-367 (0,2 п. л).

5. Ольшванг О. Ю. Особенности организации психологического пространства в повести-притче Р.Баха «Иллюзии» [Текст] / О. Ю. Ольшванг // Литература в контексте современности: сборник материалов IV Международной научно-методической конференции (Челябинск, 12-13 мая 2009 г.). – Челябинск: Энциклопедия, 2009. - С.372-376 (0,2 п.л.).

6. Ольшванг О. Ю. Этапы становления героя сквозь призму пространственной организации притчи Р. Баха «Чайка Джонатан Ливингстон» [Текст] / О. Ю. Ольшванг // Текст/дискурс: проблемы функционирования, анализа, интерпретации: Материалы Международной заочной научной конференции (г. Караганда, 20 апреля 2009 г.). – Караганда: Центр гуманитарных исследований, 2009. - С. 61-62 (0,1 п.л.).

7. Ольшванг О. Ю. Притча Р. Баха «Чайка Джонатан Ливингстон» в аспекте арт-терапии [Текст] / О. Ю. Ольшванг // Дергачевские чтения – 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Материалы междунар. Науч. Конф.: В 2 т. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2009. – Т.2. - С. 342-350 (0,5 п. л).

8. Ольшванг О. Ю. К вопросу о пространственной организации притчи Р. Баха «Единственная» [Текст] / О. Ю. Ольшванг // Интерпретация как ментальное зеркало видения текста: сб. научных трудов/ ГОУ ВПО «Урал. Гос. Пед. Ун-т». – Екатеринбург, 2008. – С. 265-273 (0,5 п. л).

9. Ольшванг О. Ю. Пространственная организация романа-притчи Р. Баха «Мост через вечность» [Текст] / О. Ю. Ольшванг // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: «Грамота», 2008. - №2(9): Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии и методика преподавания языка и литературы: В 3-х ч. – Ч.1. – С.155-157 (0,2 п. л).

10. Ольшванг О. Ю. К вопросу о пространственной организации притчи Р. Баха «Иллюзии» [Текст] / О. Ю. Ольшванг // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: «Грамота», 2008. - №8(15): Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии и методика преподавания языка и литературы: В 2-х ч. – Ч.2. – С.135-137 (0,2 п. л).

11. Ольшванг О. Ю. Пространственные образы в притчах Р. Баха [Текст] / О. Ю. Ольшванг // Мировая литература в контексте культуры: сборник статей по материалам международной научной конференции (12 апреля 2008). – Пермь, 2008. – С. 79-81 (0,2 п. л).

12. Ольшванг О. Ю. Пьеса «Добрый человек из Сычуани» Б. Брехта: притчевая структура текста и ее концептуальная роль [Текст] / О. Ю. Ольшванг // Дергачевские чтения – 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Материалы междунар. науч. конф.: В 2 т. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та; Изд. Дом «Союз писателей», 2007. – Т.2. - С. 293-298 (0,4 п. л).

13. Ольшванг О. Ю. Парадоксы в притчах Б. Брехта (на материале пьес «Кавказский меловой круг», «Мамаша Кураж и ее дети», «Добрый человек из Сычуани», «Жизнь Галилея») [Текст] / О. Ю. Ольшванг // Иностранные языки и литература в современном международном образовательном пространстве: сборник научных трудов, подготовленный к II Международной научно-практической конференции. В 2 т. – Т.2 – Екатеринбург: УГТУ-УПИ, 2007. - С.209-216 (0,2 п. л).

14. Ольшванг О. Ю. Классификация притч Ричарда Баха [Текст] / О. Ю. Ольшванг // Актуальные проблемы гуманитарных дисциплин в аспекте преподавания и изучения: сборник материалов научно-практической конференции. – Новосибирск, 2007. – С. 105-107 (0,1 п. л).