

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1

Баранов Дмитрий Кириллович

Санкт-Петербургский государственный университет,
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
<https://orcid.org/0000-0001-5517-3994>
baranovdk@gmail.com

**Специфика материализации образа в поэтике цикла
«Лабиринты Ехо» Макса Фрая***

Для цитирования: Баранов Д. К. Специфика материализации образа в поэтике цикла «Лабиринты Ехо» Макса Фрая. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2024, 21 (3): 528–546. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2024.301>

Статья посвящена описанию некоторых аспектов поэтики Макса Фрая. В творчестве автора явно выражены черты как массовой, так и не массовой литературы. В частности, как в качественной высокой литературе, в прозе Фрая мы видим продуктивное взаимодействие разных уровней текста. Как демонстрируется в статье, мотивный анализ цикла «Лабиринты Ехо» позволяет обнаружить взаимосвязь между устойчивой образной системой и сюжетным уровнем. Так, критики и исследователи уже описывали воплощенную в сюжетной логике поздних произведений концепцию Фрая, согласно которой словесная и предметная (а также художественная и нехудожественная) реальности равноправны. Однако до сих пор было неясно, находит ли эта концепция отражение непосредственно в поэтике текстов, например в особенностях языка или в мотивной системе. Как показано в статье, мысль о проницаемости границы между словами и действительностью получает эстетическое обоснование благодаря тому, что, как способен заметить внимательный читатель, любая, на первый взгляд, случайная фраза (особенно содержащая в себе стершийся троп или фразеологизм) может материализоваться в предметном мире произведения — в той же повести или в одной из последующих. Особую роль в системе подобных случаев материализации играют речевые образы, связанные с темой сомнений в человеческой природе главного героя, а также связанные с темой сопоставления книги и жизни. Эти образы, устойчиво возникающие во всех повестях, начиная с первой, и подготавливают финальные сюжетные повороты

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 21-18-00527 «Литература “переходных эпох” как инструмент модернизации социальных связей» в ИРЛИ РАН, рук. В. Е. Багно, <https://rscf.ru/project/21-18-00527/>.

цикла, благодаря которым происходит постмодернистское размывание границ между текстовой и внетекстовой реальностью (герой выясняет, что он был придуман другим персонажем произведения, попадает в мир читателя и пишет книги о себе и т. д.).

Ключевые слова: Макс Фрай, массовая литература, мотивный анализ, материализация образа, литературная игра.

Одной из черт переходной эпохи рубежа XX–XXI вв. является размывание границ внутри литературной системы. Как и в другие переходные эпохи, в 1990-е гг. расшатываются границы между жанрами, направлениями, между разными видами искусства, текстовой и внетекстовой реальностью, а также между условно «высокой» и «низкой» литературой. С этой точки зрения в высшей степени показательным явлением для такой культурной ситуации оказывается творчество Макса Фрая — литературной маски, созданной художниками-концептуалистами Светланой Мартыничик и Игорем Степиным.

Речь идет о коммерчески очень успешном авторе, в творчестве которого можно обнаружить как черты массовой развлекательной литературы, так и черты более интеллектуального условно «высокого» искусства. И если черты массового фэнтези в первом цикле Макса Фрая «Лабиринты Ехо» кажутся очевидными и проявляются хотя бы на уровне тематики и сюжета (главный герой по имени Макс был неудачником в нашей реальности, но попал в волшебный мир Ехо, где стал могущественнейшим колдуном, работающим в организации по раскрытию преступлений с применением магии, при этом Макс постоянно удается то, что считается невозможным, — и с каждой следующей книгой герой кажется все исключительней и исключительней), то черты «серьезной» литературы пока не были достаточно хорошо описаны, хотя и не раз становились объектом исследовательского интереса.

Так, например, А. А. Князева и О. Ю. Осьмухина демонстрировали, что в некоторых книгах Фрай сознательно играет с традицией мениппеи [Князева, Осьмухина 2019] и с хронотопом рыцарского романа [Князева, Осьмухина 2022]. Н. В. Лаврентьева отмечала, что в книгах Фрая более сложная интертекстуальная игра, нежели в традиционном фэнтези [Лаврентьева 2020], а также мотивная структура, скрепляющая воедино разные книги цикла [Лаврентьева 2021]. Некоторые исследователи отмечали не характерную для массового фэнтези философскую основу творчества Фрая [Любарский 2021] — или фольклорно-мифологическую [Сафрон 2018]. Наконец, исследователи обращали внимание на проработанную языковую структуру произведений автора [Пестрикова 2016; Рогова 2020: 74].

Однако представляется, что из отдельных работ, посвященных тем или иным частным аспектам поэтики автора, не складывается какого-то комплексного представления о творчестве Макса Фрая. Попытка описать концепцию художественного мира Макса Фрая присутствует в работе Е. Е. Ореховой [Орехова 2020]. Исследовательница обращает внимание на то, что в центре эстетической системы автора лежит особое отношение к мифологической основе художественного мира, проявляющееся, в частности, в представлении о безграничных возможностях слова, которое может воплощаться в реальности. По ее словам, «повесть за повестью, книга за книгой Макс Фрай разрабатывает мотив безграничного могущества, скрытого в речи, благодаря чему тот перерастает свои первоначальные масштабы, превращаясь в миф о слове, повелевавшем Вселенной» [Орехова 2020: 90]. Орехова,

учитывая прямые высказывания героев о силе слов, работает в первую очередь с уровнем сюжета, ведь в последних повестях «Лабиринтов Ехо» граница между словом и предметным миром, а также между художественной и нехудожественной реальностью размывается максимально явно. Прежде всего речь о финальном сюжетном повороте: в последней повести («Тихий город») Макс узнает, что он не человек, а существо, созданное из сна его шефа Джуффиина Халли специально для того, чтобы полюбить мир Ехо и затем отправиться в заточение. Дело в том, что волшебный город на грани гибели и может существовать только тогда, когда кто-нибудь могущественный вроде Макса по-настоящему хочет, чтобы этот город жил. По сюжету Макс сбегает из своей «тюрьмы» в нашу — внетекстовую — действительность, пишет и издает все книги, которые мы только что прочли, и за счет этого герой обеспечивает бытие Ехо, ведь теперь многие читатели его повестей (реальные поклонники книг Макса Фрая) искренне хотят, чтобы художественный мир «Лабиринтов Ехо» был реален. Так провозглашается равноправие реальности и вымысла, а само существование книг писателя Макса Фрая объясняется действиями героев этих книг, которые хотели и смогли воплотиться в жизнь.

Однако мысль о том, что наша жизнь, сны и художественные тексты равноправны и взаимопроницаемы, была бы просто шаблонной постмодернистской идеей, если бы не воплощалась в книгах Макса Фрая значительно более тонко, чем казалось исследователям и критикам. Сама эта концепция, центральная для понимания структуры художественной реальности книг Фрая, воплощается на уровне языка, а точнее, в том, как уровень речи героев и повествователя связывается с сюжетным уровнем благодаря особой организации мотивной системы. Отмеченный Ореховой «мотив материализации слова» [Орехова 2020: 94], получающий очевидное воплощение в сюжетах последних книг «Лабиринтов Ехо» и дальнейших книгах о Ехо, на самом деле вводится автором в первых же повестях. Уже там заметно, что текст устроен так, что любая случайно произнесенная фраза может неожиданно получить воплощение в предметной реальности текста — в той же книге или в одной из следующих. От читателя требуется лишь определенная внимательность при чтении, позволяющая обнаружить подобные случаи и убедиться в их закономерности, а не случайности. Таким образом, центральный сюжетный поворот последней книги цикла получает художественное обоснование и оказывается подготовлен авторской игрой с читателем, растянутой на пять лет и 26 повестей.

Рассмотрим одну из первых повестей — «Магахонские Лисы». Вкратце опишем сюжетную канву. Когда-то в Магахонском лесу недалеко от Ехо орудовала шайка бандитов, называвшихся лисами. Сейчас в лесу снова появились бандиты — очень похожие на предыдущих. Возникает подозрение, что новые лисы просто специально маскируются под прошлых, но на всякий случай сотрудники тайного сыска решают помочь полицейским в их операции. Выясняется, что разбойниками оказываются ожившие мертвецы — бывшие Магахонские Лисы. Макс с коллегами обезвреживают их и арестовывают рыжего Джифу — их предводителя. Однако через какое-то время Джифа сбегает с помощью могущественной колдуньи леди Танны — своей бывшей возлюбленной, которая его и оживила. Макс с коллегой — леди Меламори — снова устремляется в погоню, и в финальном сражении с преступниками Макс чуть было не отрубают голову, но в результате преступники оказываются уничтожены. Рассмотрим языковую и мотивную структуру этой повести.

Одной из наиболее ярких особенностей языка Макса Фрая является стремление к разворачиванию и реализации тропов или, например, фразеологизмов. Так, в «Магахонских Лисах» постоянно возникают выражения вроде: «гипотетическая кошка, пробежавшая было между нами, благополучно сдохла!»¹, «если кому-то срочно требовались веревки, ему следовало вить их из меня немедленно» (Лисы. С. 35) и т. д. (эта стилистическая особенность сохраняется и в остальных книгах цикла).

Такие развернутые образы могут возникать в рамках одного предложения, но могут разворачиваться на протяжении целой сцены. Подобное мы видим, например, когда лейтенант Шихола — обладатель красивого носа — заходит в кабинет Макса, и в речи повествователя появляются связанные между собой метонимические конструкции:

И тут в дверях замаячил роскошный нос капитана Шихолы. <...> подумал я. И обратился к носу: <...>

— Вы не заняты, сэр Макс? — тактично спросил владелец этого великолепного носа. <...>

Впрочем, при всем своем шикарном росте и почти атлетическом сложении, парень все равно казался необязательным приложением к собственному непостижимому носу... (Лисы. С. 20).

После этого и в других эпизодах повести встречаются фразы: «В дверях замаячил роскошный нос капитана Шихолы» (Лисы. С. 40); «кивнул Шихола и бережно извлек свой нос из моего кабинета» (Лисы. С. 40).

Описанная особенность языковой манеры характерна для речи как повествователя, так и для речи героев Макса Фрая. Они, разворачивая те или иные образы, часто не ограничиваются собственными языковыми возможностями, а дополняют речь, например, жестами: «У тебя отвращение к официальным церемониям **на лбу написано. Вот такими буквами!** — он широко развел руки, пытаясь наглядно объяснить мне непостижимый размер этой гипотетической надписи» (Лисы. С. 26). Такая же модель, впрочем, используется в «Магахонских Лисах» и в другом контексте:

— ...мы будем ехать как минимум в четыре раза быстрее. <...>

— Ну да, а потом амобилер разваливается на **вот такие малюсенькие кусочки!** — Джуффин сложил пальцы в щепоть, пытаясь наглядно показать всему Миру, насколько малы эти грешные кусочки. — Это мы уже видели! (Лисы. С. 56).

Здесь, впрочем, перед нами не совсем троп: Джуффин имеет в виду случай из первой книги, когда Макс развил на амобилере такую скорость, что тот в прямом смысле развалился. Перед нами показательный пример того, как тонка оказывается граница между языковой и предметной реальностью.

Подобное размывание границ между языковым образом и предметным миром связано и с центральным образом «Магахонских Лис» — образом, вынесенным в заглавие. Разбойники, жившие в Магахонском лесу, были метафорически названы жителями Ехо лисами, потому что прятались в тайной системе туннелей,

¹ Фрай М. Магахонские лисы. Цит. по: [Фрай 1997а: 5–154]. (Далее — Лисы.) С. 95.

похожих на лисьи норы. Эта метафорика развивается повествователем. Для обозначения этих туннелей на протяжении всего произведения используется именно слово *нора*: в разных местах повести оно возникает 21 раз; для сравнения: слова *подземелье*, *подземный проход* или *подземный коридор* возникают в общей сложности лишь 5 раз². Облава на преступников, случившаяся десятилетия назад, называется охотой («была объявлена большая Королевская охота на Магахонских Лис» (Лисы. С. 23)), а ее участники — охотниками; да и сами «лисы» тоже занимались «охотой» (Лисы. С. 23), когда грабили путников. **Охотой** называется и облава на преступников, происходящая во время событий повести. Вообще слова *охота* и *охотник* применительно к истории «магахонских лис» используется 17 раз. Когда Макс с Меломори — Мастером **преследования** Тайного Сыска — гонятся за преступниками, они берут след, как ищейки («я почувствовал настоящий **охотничий азарт**. Мускулы лица напряглись, а потом выдали такую **хищную** улыбочку...» (Лисы. С. 112)).

Любовь Фрая к развернутым речевым образам, заполняющим пространство текста, представляется вполне закономерной, ведь, как уже было отмечено, в «Лабиринтах Ехо» важную роль играет представление о том, что слово столь же важно и «реально», как и предметный мир. В художественном мире Фрая это представление получает очевидное воплощение благодаря тому, что отдельные речевые образы могут «реализовываться» не только на уровне речи героя или повествователя — любое слово может выйти за границы речи и материализоваться в предметном мире книги. В «Магахонских Лисах» этот принцип проявляется прежде всего в связи с мотивной системой и главными сюжетными поворотами.

Для начала стоит отметить, что важную роль в повести играет тема предчувствия и предсказания, что само по себе подготавливает почву для дальнейшего «воплощения» слова «в жизнь». Эта тема проявляется и в связи с как бы случайными речевыми оборотами («К нам делегация. <...> Ну да, конечно, **это можно было предсказать...**» (Лисы. С. 9); «Вы просто **ясновидец**, сэр Макс! (Лисы. С. 43); «Разумеется, я мог бросать службу и открывать частное **бюро предсказаний...**; «Я **знал**, что вы это скажете (Лисы. С. 34)»; «Наверное, бедняга курьер принял меня за **ясновидящего**» (Лисы. С. 64) и т. д.), и в связи с мистическими предчувствиями, которые по сюжету порой возникают у волшебников.

«Предчувствия» героев в основном касаются приключений, которые ждут Макса, и важное место в этих предчувствиях занимает, во-первых, тема выстрела из рогатки бабума — местного огнестрельного оружия, а во-вторых, тема потери головы. Так, в начале повести Джуффин предупреждает Макса, что при всем его волшебном могуществе из него мишень для выстрела из бабума не хуже, чем из обычного человека (Лисы. С. 47), а Шурф просит Макса «поберечь голову от рогаток» (Лисы. С. 63). Сам Макс, размышляя об устройстве бабума, замечает, что «выстрел в голову — это верная смерть» (Лисы. С. 74), а, обращаясь к своему новому знакомому Анде Пу, говорит, что тот сможет поехать на охоту вместе с Максом и описать все происходящее, «Если в тебя никто не попадет из бабума, конечно, но жизнь сложна и **непредсказуема!**» (Лисы. С. 65).

² Стоит также отметить устойчивый эпитет «рыжий», закрепленный за главарем разбойников: этот эпитет также помогает соотнести героя с лисой: «...после того, как его чуть не поймали, **рыжий Джи**фа совсем зарылся в свою нору» (Лисы. С. 23).

Когда происходит облава на Магахонских Лис, в Макса действительно выстреливают из бабума, однако он спасается благодаря тому, что один из заколдованных им преступников подставляет свою собственную голову под выстрел. То, что преступник здесь теряет именно голову, выглядит в контексте произведения неслучайным. Дело в том, что сам Макс в финале повести чуть не лишится головы, и эта тема «подготавливается» заранее, в том числе на уровне речи: «Могу **принести вам на блюде голову** какого-нибудь мятежного Великого Магистра» (Лисы. С. 5); «Это еще один милый штрих к его портрету: парень обожал работать с холодным оружием, **просто голову терял!**» (Лисы. С. 23–24); «Да сэр Джуффин Халли за такую лирическую прозу **голову** твоему редактору **откусил бы**, и тебе заодно!»³ (Лисы. С. 37).

Развитие тем предсказания, потерянной головы и выстрела из бабума достигает апогея в финале, когда Макс и Меламори настигают леди Танну и оживленного ею Джифу — главных отрицательных персонажей. Танна пытается отсечь Максу голову, но тот случайно спасается. После этого Джифа стреляет в Макса из рогатки бабума («Макс, он выстрелил в тебя из бабума, представляешь?! Я-то **ожидала чего угодно, только не этого!**» (Лисы. С. 128)) — но тот снова случайно спасается, потому что заряд попадает в бутылку бальзама Кахара — тонизирующего напитка, которую Макс взял с собой (здесь мы также сталкиваемся с реализацией речевого образа: дело в том, что бальзам Кахара как в этой повести, так и в предшествующих и последующих нередко называется героем живительным или спасительным⁴, а здесь он в прямом смысле спасает герою жизнь)⁵.

В результате сражения умирает не Макс, а леди Танна — причем она умирает, именно «потеряв голову». Она пыталась убить Меламори, превратив ее голову в птичью, но Макс сделал так, что преступница наложила это заклинание на себя. Показательно, что даже после победы над противниками образ отделенной от тела головы не исчезает из текста. Речь не только о том, что персонажи прямо обсуждают, что герой чуть не лишился головы, но и о случайном речевом образе: «Когда я увидела радужный блеск вокруг твоей шеи, я **совсем потеряла голову!**» (Лисы. С. 129).

Макс же в результате теряет голову лишь метафорически (см. самый финал повести: «Я опустил на пол и с облегчением расхохотался. **Голова шла кругом** от всех этих безобразий, но голова и должна идти кругом, это ее основная обязанность!» (Лисы. С. 154)).

³ Показательно, что и в конце повести, когда коллеги пересказывают Максу столичные слухи, появившиеся после возвращения Макса из Магахонского леса, в них также фигурирует оторванная голова: «Кстати, ты что, действительно припер сюда мешок с головой рыжего Джифы?» (Лисы. С. 146); «Ты что, принес голову этого несчастного, Макс?» (Лисы. С. 146).

⁴ «Неужели я мог отправиться на опасное дело без бутылочки с бальзамом Кахара?! Он-то и спас положение» (Фрай М. Камера. Цит. по: [Фрай 1996: 158–208]. (Далее — Камера). С. 186); «Даже глоток бальзама Кахара не смог вернуть бедняге его обычную оживленность» (Лисы. С. 72); «Это я уже сказал вслух, обращаясь к бутылке с бальзамом Кахара, которая в очередной раз спасла мне жизнь. На моей “исторической родине”... я бы уже давно скончался от хронического переутомления...» (Фрай М. Волонтеры Вечности. Цит. по: [Фрай 1997а: 427–474]. (Далее — Волонтеры). С. 449; и т. д.

⁵ Показательно, что первая реакция героя на чудесное спасение — шутка с реализованной метафорой, которую Макс произносит, глядя на дыру в одежде и осколки бутылки: «Кажется, у меня взорвалось сердце! — Я нервно рассмеялся. — Стрессы на работе — ужасная штука, а я такой нежный!» (Лисы. С. 127).

Итак, события кульминации — ожидаемая, но не произошедшая потеря Максом головы из-за выстрела бабума, а также реальная потеря головы преступницей — были подготовлены особой мотивной системой и представляют собой реализацию образов, возникавших по ходу текста в первую очередь на уровне языка. С подобным мы сталкиваемся постоянно, причем не всегда реализация заметна в рамках одного текста, как в «Магахонских Лисах», — нередко реализация образа происходит в одной из следующих книг.

Так, в «Магахонских Лисах» Макс в качестве шутки предполагает, что тайным сыщикам разрешили заводить гаремы (Лисы. С. 5), в «Волонтерах Вечности» Мелифаро в качестве шутки говорит Теххи, что к Максиму приехал гарем (Волонтеры. С. 472), а в «Темной стороне» Макс становится царем кочевников и у него действительно появляется гарем из трех жен, причем Мелифаро сначала воспринимает новость об этом как шутку и лишь потом осознает, что это реальность⁶. Точно так же на протяжении цикла Мелифаро неоднократно в шутку называет Макса чудовищем, а в «Болтливом мертвце» Макс в прямом смысле превращается в чудовище с волчьей головой и нечаянно пугает Мелифаро, так что тот долго не может прийти в себя и уже после возвращения Макса в человеческий облик говорит: «Заходи, чудовище... Дырку над тобой в небе, эта фраза больше не кажется мне смешной!»⁷

Это не единственный случай, когда материализация образа связана с устойчивыми характеристиками героев и дает о себе знать во многих повестях. Так, например, в «Магахонских Лисах» неслучайно, что леди Танна пыталась превратить голову Меламори именно в птичью. Как показывала Лаврентьева, образ птицы устойчиво связан с героиней, и в конце концов в «Гугландских топях» Меламори в прямом смысле превращается в птицу (а также в образе птицы находит Макса в финале последней повести цикла)⁸ [Лаврентьева 2020: 23–25].

С Меламори связан и другой случай материализации образа. Речь о самом названии ее профессии. Когда Макс знакомится с коллегами, ему представляют Меламори как «Мастера преследования», и девушка так говорит о себе: «стоит мне ступить на чей-то след, как сердце его понимает, что наше свидание неминуемо...»⁹ Все это поначалу предстает в глазах читателя набором метафор, пока не становится известно, что Мастер преследования обладает волшебной способностью: она может найти невидимый след человека, встать ногами на этот след, пойти по нему (ставя ноги след в след), и в это время у преследуемого в прямом смысле ухудшается самочувствие и начинаются проблемы с сердцем¹⁰. Обыгрывание привычного

⁶ Фрай М. Темная сторона. Цит. по: [Фрай 19976: 5–168]. (Далее — Темная сторона.) С. 110.

⁷ Фрай М. Болтливый мертвец. Цит. по: [Фрай 1999: 137–240]. (Далее — Мертвец.) С. 221.

⁸ Подобная игра возникает и в связи с другой возлюбленной Макса — леди Теххи. На протяжении нескольких повестей Макс периодически ловит себя на мысли, что Теххи очень похожа на него самого и что она очень точно отражает его настроение. В связи с этим в речи рассказчика возникает слово *зеркало* («Я улыбнулся Теххи. Она тут же ответила понимающей улыбкой — отразила мою быстрее, чем зеркало» (Фрай М. Очки Бакки Бугвина. Цит. по: [Фрай 1997а 347–426]. (Далее — Очки.) С. 426)). А в «Темной стороне» эта метафора приобретает дополнительное значение, выясняется, что «зеркальность» — не особенность характера, а волшебное свойство героини, которая является не совсем человеком: «Она — зеркало, — тихо сказал мне Джуффин. — Как и все дети Лойсо Пондохвы, леди Теххи быстро становится отражением своего собеседника. А уж их знаменитый папочка был наилучшим из зеркал» (Темная сторона. С. 121).

⁹ Фрай М. Милые люди. Цит. по: [Фрай 1996: 81–157]. (Далее — Милые люди.) С. 91.

¹⁰ Игра с реализацией образа возникает и тогда, когда сам Макс берет на себя работу Мастера

выражения чувствуется и в названии профессии сэра Нумминориха Куты — он нюхач. Очевидно, что во внутренней форме слова заложена языковая игра, ведь сыщики — те, кто что-то *разнюхивают*, однако Нумминорих нюхач потому, что в прямом смысле способен чувствовать запахи самых разных людей и вещей, даже если они исчезли из помещения несколько дней назад. Другое распространенное выражение обыгрывается в связи с сэром Кофой — третьим человеком, который в Тайном сыске также специализируется именно на поиске преступников. Так, например, когда в «Простых волшебных вещах» Кофа произносит фразу «ноги сами подняли меня из-за стола и понесли на улицу»¹¹, перед нами не просто использование расхожего выражения, но иллюстрация волшебных способностей персонажа: «...если я думаю о чем-то дольше нескольких минут, мои ноги непременно приносят меня туда, где я могу повстречать главное действующее лицо... Это ни в коем случае не метафора, мальчик. Это — мой маленький талантлик, один из самых полезных!» (Вещи. С. 249).

В общем, реализации метафорических образов и случайных фраз возникают постоянно. Стоит Макс в шутку сказать: «...а та пожилая леди за соседним столиком не из вашей команды, часом? Что-то она на меня больно опасливо косится...» (Милые люди. С. 84), — выясняется, что это правда, и под личиной пожилой женщины скрывается сэр Кофа Йох. Стоит в шутку назвать соседа-придворного «человеком, который всю жизнь получал подзатыльники от Его Величества»¹², выяснится, что «однажды сэр Маклук действительно удостоился Высочайшей затрещины, когда самолично наступил на королевский подол» (Дебют в Ехо. С. 20). Стоит сказать: «Значит, здесь присутствует магия более высокой ступени, чем сотой. Какой-нибудь сто семьдесят третьей или двести двенадцатой. С моей точки зрения, это уже неважно» (Дебют в Ехо. С. 51), — и через две страницы героям придется уже по другому поводу столкнуться с магией именно двести двенадцатой ступени. Когда Макс думает о хозяйке трактира, что она «исчезла быстро и бесшумно, как тень»¹³, выяснится, что «она и есть тень» (Путешествие. С. 533), и все жители города уже не люди, а волшебные создания — тени прошлых себя. В «Темной стороне» Макс, выпив из дырявой чаши сэра Шурфа, говорит: «А мне кажется, что я скоро начну летать, буквально с минуты на минуту!» (Темная сторона. С. 39) — и через несколько минут он действительно случайно взлетает в воздух, спасаясь от Гугимагона, вселившегося в Шурфа. Когда Макс в «Возвращении Угурбадо» слышит слово «анавуайна», он думает о том, что оно похоже «на имя какой-нибудь удивительной женщины эльфийских кровей»¹⁴ — и позже выясняется, что страшная болезнь действительно была названа так в честь удивительной эльфийской леди с таким именем. В «Тайне клуба дубовых листьев» Макс, размышляя о происках неизвестных колдунов,

преследования и идет по следу преступника:

— А, все ясно. Твой клиент умер! — вздохнула она. <...>

— Умер? — изумился я.

— Ну да. А ты думал, я шутила, когда сказала тебе, что **если ты встаешь на след, сердце останавливается? Это была не метафора**, можешь мне поверить!.. (Лисы. С. 116).

¹¹ Фрай М. Простые волшебные вещи. Цит. по: [Фрай 1997б: 169–348]. (Далее — Вещи.) С. 257.

¹² Фрай М. Дебют в Ехо. Цит. по: [Фрай 1996: 9–80]. (Далее — Дебют в Ехо.) С. 20.

¹³ Фрай М. Путешествие в Кеттари. Цит. по: [Фрай 1996: 440–604]. (Далее — Путешествие.) С. 533.

¹⁴ Фрай М. Возвращение Угурбадо. Цит. по: [Фрай 1998: 5–228]. (Далее — Возвращение.) С. 105.

называет их деяния «детскими шалостями», а его собеседник — могущественный колдун Маба Калох — оживает и поддакивает: «Да, именно “детские шалости”, лучше и не скажешь!»¹⁵ — и в результате преступниками оказываются именно дети.

Список примеров можно продолжить, особенно если учесть, что фраза, произнесенная в одной повести, может дать о себе знать несколько книг спустя. Так, например, в «Путешествии в Кеттари» Макс, пытаясь открыть дверь не в ту сторону, думает: «Это было одно из самых омерзительных свойств моего организма: я всегда мучился с незнакомыми (а порой и с хорошо знакомыми) дверями» (Путешествие. С. 529), — и в «Лабиринте Мёнина» после очередных приключений выясняется, что отныне каждая дверь в мире для Макса будет превращаться в дверь между Мирами, и герою придется тратить силы и время, чтобы, открыв знакомую — и тем более незнакомую — дверь, остаться в мире Ехо.

По сюжету цикла главный герой является так называемым Вершителем, что означает, что его желания рано или поздно так или иначе воплощаются в жизнь. Это могущество героя на волшебной «Темной Стороне» (впервые упоминается в 14-й по счету повести «Темные вассалы Гленке Тавала») обретает следующий вид: любое сказанное Максом слово приобретает силу могущественного заклинания и сразу же воплощается, материализуется¹⁶.

Но, как мы видим, сама структура текста такова, что на самом деле реализуются и многие проходные фразы, которые произносит Макс не на Темной стороне¹⁷, а в обычной жизни — в том числе в повестях, вышедших задолго до повестей о Темной стороне.

¹⁵ Фрай М. Тайна клуба дубовых листьев. Цит. по: [Фрай 1999: 7–136]. (Далее — Тайна клуба.) С. 51.

¹⁶ При этом еще в первых повестях герои Фрая то и дело обращают внимание на особую природу слова вообще и слов Макса в частности. В конце первой книги могущественный волшебник Махи Аинти рассказывает Максиму о силе слов, и его речь как будто предвосхищает содержание повестей о «Темной стороне» — и в то же время при повторном чтении речь Махи может восприниматься как рефлексия по поводу поэтики текста:

— Сэр Махи, я ваш вечный должник!

— Ну уж и должник! Кстати... не бросайся твоими словами... Твои слова иногда обладают особой силой, и некоторые желания тоже. Они сбываются, знаешь ли...» (Путешествие. С. 533–534).

¹⁷ Не в связи с Темной стороной тема возможности материализации слов в волшебном мире поднимается прямо, например, когда выясняется, что магистр Хонна всегда говорит правду, предполагая, что в таком случае слова становятся могущественными заклинаниями (Фрай М. Белые камни Харумбы. Цит. по: [Фрай 2000: 7–136]. С. 104), или когда говорится о том, что в глубокой древности «слова обладали сокрушительной силой. Сказанная вслух ложь тут же пыталась стать правдой. Иногда это получалось...» (Фрай М. Гугландские топи. Цит. по: [Фрай 1998: 229–414]. (Далее — Топи.) С. 333). На теме особой силы слова строится и сюжет повести «Очки Бакки Бугвина». Там выясняется, что Мохи Фаа — хозяин трактира «Джуффинова дюжина» — раз в году волшебным образом погружается в состояние, когда он не владеет собой и выполняет любые, даже самые абсурдные приказы любых людей. В определенный момент, еще до раскрытия этой тайны, Макс вместе с Мохи попадает в аварию на амобилере, и видит, что его спутник в крови. Тогда Макс бросается к нему, приговаривая: «Мохи, не вздумайте умирать!» (Очки. С. 383) — и эти случайные слова напуганного человека, не несущие особой смысловой нагрузки, срабатывают как волшебное заклинание и материализуются: как потом выясняется, Мохи действительно умирал, но ему пришлось исполнить волю собеседника и остаться в живых. Наконец, стоит отметить, что в сюжете последней повести важную роль сыграла Йонохская печать — волшебный предмет, воплощающий в реальность текст, на который эта печать поставлена (об этом сюжете, впрочем, подробнее см.: [Орехова 2020: 92–93]).

Кроме того, неожиданно воплотиться могут не только слова Макса, так что скорее мы имеем дело с общим принципом текста: слово всегда пытается воплотиться в реальность¹⁸.

Так, в конце повести «Жертвы обстоятельств» Макс и Джуффин шуточно препираются по поводу лихого вождения Макса: «Кстати, вы на меня клеветаете, Джуффин, я пока не сломал ни одного автомобиля...»

— Не сломал, так еще сломаешь¹⁹ — и следующая же повесть («Путешествие в Кеттари») заканчивается тем, что Макс ломает автомобиль (кстати, еще один он ломает и в следующей после нее повести — в «Магахонских Лисах»). В «Простых волшебных вещах» Джуффин говорит Макс: «...у тебя такое лицо, словно ты собираешься сообщить мне нечто невероятное. Лойсо Пондохва воскрес, что ли?» (Вещи. С. 240) — и узнает, что выражение лица Макса было вызвано именно тем, что он узнал, что Лойсо жив — и познакомился с ним²⁰. Также можно вспомнить, как магистр Нанка в «Волонтерах Вечности» вскользь отмечает, что тайный сыск на самом деле похож скорее на какой-то зловещий магический орден, а не на полицию (Волонтеры. С. 554) — и в «Лабиринте Мёнина» выясняется, что Джуффин действительно сознательно решил создать собственный орден, замаскировав его под службу, которая борется с орденами (ср. показательную фразу Макса: «Странно слушать ваши признания, — задумчиво заметил я. — Сколько раз мы с вами шутили по этому поводу: дескать, не Тайный Сыск, а Орден какой-то, — я даже не решался предположить, как все это близко к правде»²¹).

Интересно, что материализация образа логично опирается именно на особенности авторского стиля, является как бы его продолжением. Например, мы неоднократно сталкиваемся с ситуациями коммуникативного провала между Максом и его коллегами, вызванными тем, что те не понимают выражений героя, и это приводит к каламбурному переосмыслению привычных нам образов. Например, когда

¹⁸ В связи с этим стоит отметить, что в книгах Фрая воплощаются в жизнь и те мысли героя, реализации которых он не желает: так, например, встретив кочевников, короля которых Макс согласился изобразить, он с облегчением думает: «Судя по всему, никто не собирается валиться у меня в ногах» (Фрай М. Корабль из Арвароха. Цит. по: [Фрай 1997а: 155–346]. (Далее — Корабль.) С. 165) — а через страницу именно это они и делают. В «Дороте — повелителе манухов» Макс говорит о Теххи: «Вот уж чего мне действительно не хотелось: обнаружить однажды, что она — просто клубочек нездешнего, серебристого тумана, в точности как ее непостижимые братишки-призраки...» (Фрай М. Дорот — повелитель Манухов. Цит. по: [Фрай 1997: 217–414]. (Далее — Дорот.) С. 233) — однако именно это и происходит, Теххи умирает и превращается в приведение в «Возвращении Угурбадо»: «Я посмотрел на нее и заметил, что ее тело стало почти прозрачным. Она уже исчезала, медленно таяла, как утренний туман» (Возвращение. С. 213). Этот сюжетный поворот, в свою очередь, предвосхищается сказанной еще в «Зеленых водах Ишмы» фразой: «Теххи вскользнула из спальни бесшумно, как хорошо воспитанное привидение» (Фрай М. Зеленые воды Ишмы. Цит. по: [Фрай 1997г: 5–198]. С. 10).

¹⁹ Фрай М. Жертвы обстоятельств. Цит. по: [Фрай 1996: 347–439]. (Далее — Жертвы.) С. 435–436.

²⁰ Этот сюжетный поворот предвосхищается очередным как бы шуточным диалогом, в котором Макс отмечает, что он так часто сталкивается с упоминаниями об этой знаменитой личности, что сомневается, что Джуффин действительно его убил, и ожидает будущей встречи со знаменитым магистром (Темная сторона. С. 134). Более того, в этом же диалоге Джуффин, восхищенно рассуждая о подвигах Макса, произносит: «Можно было подумать, что воскрес Лойсо Пондохва, честное слово!» (Темная сторона. С. 134).

²¹ Фрай М. Лабиринт Мёнина. Цит. по: [Фрай 2000: 137–272]. (Далее — Лабиринт Мёнина.) С. 267.

в разговоре с Шурфом Макс использует присказку «без меня меня женили»²², тот всерьез спрашивает его, на ком он женился и обдумал ли последствия; когда Макс упоминает выражение «посетит Кондратий», Меламори спрашивает, кто такой Кондратий (Лисы. С. 118); когда в разговоре с Мелифаром Макс говорит, что «дело пахнет керосином», собеседник решает, что речь о реальном запахе²³ и т. д.²⁴

Но такие же коммуникативные провалы могут приводить и к материализации речевой формулы в предметном мире произведения. Так, например, Макс в какой-то момент советует леди Кенлех «вешать лапшу на уши» Мелифаро²⁵, и девушка, не знакомая с традициями Ехо и манерой общения Макса, на свидании начинает в прямом смысле вешать заказанную ею лапшу на уши избранника (Вассалы. С. 88–90). В «Камере» Макс во время битвы с преступником приказывает Шурфу: «Мочи его!» (Камера. С. 190) — и тот, вместо того чтобы убить противника, вдруг прекращает сражаться и вызывает дождь, благодаря чему преступник становится мокрым. В «Дороте — повелителе Манухов», когда Макс объясняет Джуффину, почему он не читает свежих газет («А разве вы не знаете, как я читаю газеты? У меня свой метод. Сначала газета должна отлежаться под моим столом — полдюжины дней, не меньше! Очень хорошо, если на нее несколько раз наступят: это здорово повышает качество информации... к этому моменту новости успевают утратить свою актуальность. Они, можно сказать, становятся историей» (Дорот. С. 225)), Джуффин воплощает часть сказанного Максом в реальность: «Он повертел в руках газету, потом ехидно заулыбался... аккуратно положил ее на пол и немного потоптал ногами» (Дорот. С. 226).

Стершиеся тропы, фразеологизмы, шутки, совершенно, казалось бы, случайные слова — самые разные образы, возникающие в речи Макса и других персонажей, не просто постоянно разворачиваются: они то и дело в том или ином виде материализуются в предметном мире художественного текста. Как уже было отмечено, это связано с лежащим в основе художественной концепции автора представлением о своеобразном равенстве словесной и предметной реальности (равно как и реальностей сна, вымысла и внетекстовой действительности) и о безграничных возможностях слова.

В связи с этим в «Лабиринтах Ехо» можно вычленить сквозной мотив уподобления жизни человека тексту или наоборот, а также связанный с ним мотив представления о «нечеловеческой» природе главного героя (при первом прочтении цикла этот мотив кажется связанным с тем, что Макс — пришелец из другого мира и слишком могущественный волшебник, но при повторном прочтении на первый план выходит представление о том, что Макс или его окружающие как будто все

²² Фрай М. Наследство для Лонли-Локли. Цит. по: [Фрай 1999: 241–438]. (Далее — Наследство.) С. 255.

²³ Фрай М. «Король Банджи». Цит. по: [Фрай 1996: 280–346]. (Далее — «Король Банджи».) С. 323.

²⁴ Подобное «воплощение» слов, впрочем, может касаться не только фраз, сказанных в диалоге, но и оборотов в речи повествователя. В «Тихом городе» во время философского разговора Меламори и Макс вдруг слышат «голос свыше», который вторгается в беседу. В следующем предложении уточняется: «Он действительно прозвучал именно свыше, поскольку мы с Меламори сидели, а обладатель голоса стоял у нас за спиной, да еще и был наделен от природы изрядным ростом» (Фрай М. Тихий город. Цит. по: [Фрай 2000: 137–272]. (Далее — Тихий город.) С. 292.

²⁵ Фрай М. Темные вассалы Гленке Тавала. Цит. по: [Фрай 1997в: 5–216]. (Далее — Вассалы.) С. 81.

больше догадываются, что он не «человек», а персонаж книги). Эти мотивы, проявляясь в первую очередь на уровне языка, как бы случайных словесных образов, подготавливает появление финальных сюжетных поворотов.

Сопоставление книги и жизни дает о себе знать, например, в подобных выражениях:

Понимаю, что это неприятно, но **«сюжет» должен развиваться**. Возможно, мы узнаем что-то интересное (Милые люди. С. 118);

...и так неожиданно и печально закончится эта интересная история.

— Какая история? — не понял Мелифаро.

— **История моей жизни**, экий ты бестолковый! (Корабль. С. 172);

«Кстати, вы не разминулись с Цвахтой?»

«Нет, — вздохнул я. — Кажется, он — тот еще **персонаж!**»

«Кто? **Персонаж?**» А, ну да, **есть такое дело**» (Лисы. С. 120).

Следует обратить внимание и на последние слова повести «Волонтеры Вечности»: «А потом я звонко чихнул... и с облегчением **рассмеялся такому неожиданному финалу**. — Все правильно, дорогуша, — сказал я сам себе. — Главное — поменьше патетики!» (Волонтеры. С. 574).

Также стоит отметить, что Мелифаро постоянно в шутку называется «Девятым томом» («Король Банджи». С. 321, 324; Жертвы. С. 435; Путешествие. С. 472; Волонтеры. С. 17; и т. д.), ведь его отец написал знаменитую восьмитомную «Энциклопедию мира», а затем произвел на свет ребенка.

Сомнения в человеческой природе Макса высказываются в основном в порядке шутки, при этом достаточно часто:

Ты вообще уверен, что ты — человек? (Жертвы. С. 351);

Строго говоря, у нас в Тайном Сыске есть только один чистокровный человек — сэра Кофа... Ну и ты, конечно, если можно считать человеком существо из иного мира! (Наследство. С. 267);

Взять хотя бы твоих несчастных родителей, в чье существование, впрочем, мало кто верит... (Тайна клуба. С. 23);

— Вижу. Ладно, считайте, что я больше не хочу домой к маме.

— А разве у тебя есть мама? — неожиданно удивился Кофа.

— По крайней мере, когда-то была.

— Вот уж никогда бы не подумал! — совершенно серьезно сказал он²⁶.

Стоит отметить, что и в речи самого Макса можно порой обнаружить «сомнение» в собственной принадлежности к роду людей:

Фирменный рецепт сэра Макса из Ехо или, Магистры меня знают, откуда я на самом деле... (Путешествие. С. 553);

Знаешь, ты ведь действительно сделал для меня гораздо больше, чем один человек может сделать для другого!

— А я — не человек, я — Вершителю, — мрачно сказал я. — И кажется, я постепенно начинаю понимать, в чем разница (Возвращение. С. 205).

²⁶ Фрай М. Сладкие грезы Гравви. Цит. по: [Фрай 1997г: 199–444]. (Далее — Грезы.) С. 334.

Как бы проходные речевые обороты, как это часто бывает в прозе Фрая, находят отражение в устройстве предметного мира произведений. Ведь в некоторых случаях сомнения в человеческой природе Макса вполне серьезны: мы имеем дело с информацией, которой дозированно делятся с Максом могущественные колдуны:

Ты и родился-то чудом, ты в курсе?

Я удивленно помотал головой. До сих пор мне казалось, что история моего зачатия — весьма банальная (Путешествие. С. 533);

Мы с тобой действительно похожи... мы перестали быть людьми... Ты, собственно говоря, никогда не был настоящим человеком.

— Как это? — ошеломленно спросил я.

— А так, — он равнодушно пожал плечами. — Знаешь, сэр Макс, разглашать чужие тайны — не мое хобби. Да и ни к чему тебе эти тайны. Когда-нибудь ты все узнаешь о себе... (Топи. С. 341).

Представление о равенстве книги и жизни, а также сомнения в человеческой природе Макса проявляются одновременно в случаях, когда в первых повестях возникают в разных вариациях как бы случайные фразы, намекающие на один из финальных сюжетных поворотов (в «Тихом городе» Джуффин признается Макс, что тот не существовал до начала событий, описанных в первой книге: воспоминания Макса ложные, а на самом деле Макс был придуман Джуффином Халли, точнее, он материализовался из его сна):

Опасный я парень для Соединенного Королевства!

— Да уж, поопаснее многих! — удовлетворенно заметил сэр Джуффин. У него было лицо **художника, своими руками создавшего шедевр**²⁷;

Джуффин... косился на меня, как сумасшедший **художник на собственную картину**, созданную... — не в силах понять, как ему такое удалось (Корабль. С. 228);

Я тебя знаю гораздо **лучше, чем ты сам** (говорит Джуффин Макс. — Д. Б.) (Мертвец. С. 189).

В рамках какой-то одной ранней повести на подобные фразы легко не обратить внимание, но взятые вместе они намекают на то, в чем заключается авторская игра. И в поздних повестях рефлексия по поводу того, что Макс — это лишь персонаж произведения, несколько раз становится максимально очевидной и почти разрушает «четвертую стену»:

(Джуффин говорит о том, что герой мог не вернуться из очередного приключения. — Д. Б.) Если бы ты там остался, у меня бы появился довольно веский повод загрустить. И потом, в этом случае совершенно непонятно, как быть с книжкой...

— С какой книжкой? — ошеломленно спросил я.

— А, не обращай внимания, — отмахнулся он. — Что-то меня занесло не в ту сторону (Грезы. С. 442–443)²⁸.

²⁷ Фрай М. Чужак. Цит. по: [Фрай 1996: 209–279]. С. 215.

²⁸ Такие очевидные нарушения системы художественной условности поддерживаются и как бы случайными фразами, не разрушающими условность книги прямо, но, безусловно, в особой степени рассчитанными именно на читателя, а не на героев, например:

— Иногда мне жаль, что ты не пишешь книги, — внезапно перебил меня Шурф. — У тебя

В другой же повести Джуффин прямо заявляет Макс, что их мир ненастоящий:

— Я знаю. Ехо — твоё любимое наваждение, мальчик. Без него ты не можешь обходиться... Ещё не можешь.

— Наваждение? — тихо переспросил я. Джуффин кивнул... скрестил руки над головой и с силой развел их в стороны. Моя гостиная исчезла, исчезла и улица за окном. <...> Ступенька под моими ногами все ещё существовала, но её край был таким неровным, словно внезапно окружившей меня пустоте удалось её надкусить. Я судорожно хватал ртом воздух, которого, кажется, тоже больше не было... А потом все вернулось так внезапно, словно меня разбудил бесцеремонный грохот будильника. <...>

— Есть разные потери, Макс. <...>

— Наверное, я вас понял, — хрипло сказал я, — Но эта мудрость мне пока не по зубам, Джуффин... Вряд ли я смогу применить её на практике. Не сейчас (Возвращение. С. 200–201).

В конце концов даже в речи самого героя — ещё задолго до последних повестей — вскользь возникает представление о том, что его жизнь подобна книге:

Я — не тот, кто совершает чудеса, я — тот, с кем они случаются, когда им самим заблагорассудится. Так что я никогда не знаю, что будет на следующей странице...

— На какой странице? — ошеломленно спросил он.

— Это метафора, — вздохнул я. — А может быть, и не метафора... (Топи. С. 361).

Выражения, поднимающие тему равенства жизни и книги, материализуются в одной из последних повестей (двадцать третьей) — в «Книге огненных страниц». Орехова уже обращала внимание на сюжет повести, где Макс берет в руки волшебную книгу и погружается в наваждение: там с его реальностью происходят страшные вещи. Книга представляет собой страшный артефакт: пленник книги как будто читает её (прочитанные страницы сгорают), при этом воспринимает наваждение как реальность и постепенно сходит с ума. Предполагается, что, когда человек дочитает книгу до места, где описывается его смерть, он умрет. Макс в наваждении сражается с Джуффином на Темной стороне, и в определенный момент произносит: «Да гори все синим пламенем!»²⁹ Тут же фраза материализуется: так как на Темной стороне слова Макса обладают огромной силой, мир вокруг него вспыхивает, «как бумага» (Книга. С. 532).

Стоит обратить внимание на то, что сюжет повести поддерживается образной системой. Так, тема соотношения книги и человеческой жизни задается в самом начале, когда Меламори называется поэтом-практиком, который «оперирует не рифмами, а поступками» (Книга. С. 449), а сам Макс отмечает, что ему в постели не

манера изъясняться столь необычными фразами, что порой я испытываю желание перенести их на бумагу, дабы ознакомить с ними других ценителей словесности... (Наследство. С. 380); С таким же успехом ты мог бы сидеть дома и читать книжки о фантастических приключениях, вместо того чтобы обременять себя переездом в Ехо... (Мертвец. С. 211) и т. д.

²⁹ Фрай М. Книга огненных страниц. Цит. по: [Фрай 1999: 439–557. (Далее — Книга.) С. 532.

Отметим, что ранее в повести «Путешествие в Кеттари» Макс уже восклицал: «гори оно все огнем!» (Путешествие. С. 542), и это как бы оправдывает и подготавливает использование этого выражения в «Книге огненных страниц».

хватает «подружки в твердом переплете» (Книга. С. 450). После своего спасения Макс пытается осмыслить произошедшее (возникает очередное предложение, скорее адресованное автором читателю, а не Максом Джуффину: «Так это была просто книга? Книга, в которой написана всякая дрянь про меня и про вас... И про все остальное?» (Книга. С. 538)), — и в конце это приводит почти к саморазоблачению Макса как персонажа:

Интересно, а какую книгу ты читаешь сейчас, бедный, бедный сэр Макс? И что будет, когда она закончится? Новая «Книга Огненных Страниц», и так до бесконечности? Или до тех пор, пока ты не нарвешься на абзац, где будет подробно и достоверно описана твоя смерть? (Книга. С. 541).

В последней книге «Лабиринтов Ехо», завершающей долгую литературную игру, наконец происходит разоблачение принципов, на которых строится художественный мир Фрая, и идея равноправия словесной и предметной реальности подается наиболее явно. Снова стоит обратить внимание на то, что рефлексия книги по поводу собственной структуры проявляется еще до последних сюжетных поворотов «Тихого города». Так, в «Лабиринте Мёнина» после завершения очередного дела Джуффин предупреждает Макса о том, что ему нужно быть осторожнее, и говорит: «Прежде чем войти в собственную гостиную, убедись, что за дверью — именно твоя гостиная, а не пасть огнедышащего монстра» (Лабиринт Мёнина. С. 252). Через какое-то время Меламори подхватывает шутку шефа и говорит Макс: «— Надо посмотреть, не ждет ли нас за этой дверью “пасть огнедышащего монстра”, — весело тараторила она. — Макс, я умоляю тебя: посмотри. Пусть все будет как взаправду: остановись на пороге» (Лабиринт Мёнина. С. 253). Естественно, эта шутка воплощается в реальности: вдруг выясняется, что за дверью нет гостиной героев, там пустота, потому что после всего произошедшего в повести любая дверь норовит утащить Макса из этого мира. И какое-то время спустя, когда Макс и Меламори беседуют с Джуффинем и акцентируют внимание на этой шутке про отсутствие гостиной за дверью, Джуффин произносит такую фразу, которая воспринимается внимательным читателем именно как рефлексия по поводу описанного нами принципа, организующего цикл Фрая: «Так часто бывает, и не только со мной. Брякнешь какую-нибудь глупость, потом полдня удивляешься, с какой стати тебя занесло на повороте, а какое-то время спустя узнаешь, зачем это было нужно. Я уже давно привык к такому ходу вещей» (Лабиринт Мёнина. С. 263).

Главный герой (как и читатели) все больше узнает об устройстве его реальности — художественного мира, и это приводит к радикальным изменениям в персонаже. На уровне изображенного мира это оборачивается «взрослением», на котором делается акцент в финале «Лабиринта Менина». Джуффин говорит Макс, что тот, столкнувшись с трудностями, впервые даже не подумал позвать на помощь шефа (Лабиринт Мёнина. С. 263), а справился сам — и это значит, что Макс стал «взрослым» в этом мире. Таким образом, Макс оказывается подготовлен к событиям последней повести «Тихий город». Но изменение статуса Макса видно, как всегда, не только на уровне сюжета.

Дело в том, что важную роль в развитии темы представлений о Максе именно как о персонаже условного художественного текста на протяжении цикла играла сама повествовательная система. Неоднократно возникали ситуации, когда в тек-

сте нарушалась привычная система повествовательных инстанций, и некоторые персонажи книги (особо могущественные колдуны) демонстрировали знание текста повествователя (что в логике книги обосновывается тем, что они способны читать мысли Макса — напомним, мы имеем дело с перволичным повествованием):

Улыбчивая хозяйка снова появилась откуда-то из-за моей спины, молча поставила на наш стол поднос с чашками и исчезла, быстро и бесшумно, **как тень**.

— **Она и есть тень!** — равнодушно согласился с моими мыслями сэр Махи. (Путешествие. С. 533);

Потом на всякий случай заглянул в кабинет Джуффина: вдруг окажется, что шеф **не может жить дальше**, не полюбившись на мою физиономию, а я шляюсь невесть где!

— **Я могу**, — сказал сэр Джуффин Халли...

— Что вы можете? — опешил я.

— Я могу все. В том числе и жить дальше, не полюбившись на твою физиономию.

— Дырку над вами в небе! Мало того, что вы в курсе вопиющего безобразия, которое творится в моей голове, вы еще и формулировки отсчитываете. Мне ужасно неловко: я же наверняка думаю с грамматическими ошибками?!» (Вассалы. С. 11);

У меня тут же образовалась целая **куча вопросов**. <...>

— **Не следует задавать вопросы**, ответ на которые уже давно известен — если не твоему беспомощному разуму, то твоему мудрому сердцу, — шепнул мне старик.

Кажется, он легко читал мои мысли, не упуская даже знаки препинания и грамматические ошибки (Грезы. С. 358);

Я растерянно огляделся. Мне стало ужасно обидно: я совершил такое чудовищное усилие... а сэра Лойсо просто-напросто **нет дома!**

— **Да есть я, есть**, — насмешливо сказал он из-за моей спины (Вассалы. С. 152);

...ты уже дожевал?

— Ну как вам сказать... — растерянно протянул я. Вообще-то я действительно только что дожевал, и как раз **потянулся за добавкой**.

— **Добавка чуть-чуть подождет**, ладно? — мягко спросил Джуффин (Вассалы. С. 84–85);

Что ж, это неплохо! — жизнерадостно сказал Маба. — Давненько ты меня не видел, мальчик!

Его приветствие заставило меня улыбнуться: вообще-то, в таких случаях **принято говорить**: «Давно я тебя не видел!»

— **Что касается меня — я-то видел тебя довольно часто**, — Маба явно читал мои мысли. — Неужели ты думал, что я откажу себе в удовольствии подсматривать за твоими похождениями? (Тайна клуба. С. 42–43).

Но если раньше разные могущественные волшебники (Джуффин, Махи, Маба, Лойсо, советник халифа) читали мысли героя как книгу (точнее, эти персонажи, как уже было отмечено, отвечали на текст повествователя, и это интерпретировалось как чтение мыслей), то в начале последней повести цикла («Тихий город») уже Макс, в свою очередь ломая четвертую стену, оказывается способен прочесть мысли Меламори:

Меламори явно нервничала. Бросала на Лонли-Локли встревоженные взгляды, словно он был лечащим врачом, которому предстояло... **Огласить, так сказать, приговор...**

— Но ведь приговоров не бывает, — сказал я вслух. — Бывают только слова, которые можно принять к сведению, а можно пропустить мимо ушей. Они оба уставились на меня: Меламори — изумленно, словно я прочитал ее мысли (впрочем, разве я их не прочитал?), а Шурф смотрел понимающе и даже, кажется, одобрительно (Тихий город. С. 292–293).

Для героя-повествователя исчезает граница между мыслями Меламори (персонажа) и его собственным текстом. Таким образом, финальный сюжетный поворот (герой-повествователь в конце повести будет «разоблачен» как автор), финальная трансформация системы условности книг Макса Фрая оказывается подготовлена тем, что происходит на уровне языка, и в результате сюжет, мотивная система, повествовательная система и собственно языковая ткань — все это оказывается связано в единое художественное целое.

Неудивительно, что именно в «Тихом городе» темы сомнений в человеческой природе Макса и соотнесения жизни и книги даны еще более нарочито, чем в «Книге огненных страниц» — именно там происходят события, упомянутые в начале статьи (обнаружение Максом того, что он не человек, а также написание Максом книг о мире Echo), — события, благодаря которым границы между художественным и внехудожественным миром, между человеком и персонажем окончательно размываются.

Таким образом, мы можем сформулировать общий принцип, находящийся в центре художественной концепции Макса Фрая и дающий о себе знать одновременно на разных уровнях текста: слово стремится воплотиться в жизнь. Как было продемонстрировано, постмодернистская тема уравнивания текста и реальности получает выражение в особой мотивной системе и повествовательной структуре, а в первую очередь в том, что случайные (на первый взгляд) слова и фразы то и дело материализуются в предметном мире произведений.

Судя по рецепции книг Макса Фрая, эта литература может функционировать как развлекательная. В то же время перед нами сложная художественная структура, требующая внимательного читателя, который будет готов не просто погружаться в выдуманный мир, но соотносить между собой разные книги, наблюдая за развитием мотивной системы. Благодаря специфической поэтике текст получается разнонаправленным, ориентированным на принципиально разную читательскую аудиторию.

Появление (а главное — успех) подобной литературы кажется весьма показательным для причудливого хаоса литературной системы конца 1990-х гг. — системы, которая заслуживает дальнейшего осмысления.

Источники

- Фрай 1996 — Фрай М. *Лабиринт*. СПб.: Азбука-Терра, 1996.
Фрай 1997а — Фрай М. *Волонтеры вечности*. СПб.: Азбука-Терра, 1997.
Фрай 1997б — Фрай М. *Темная сторона*. СПб.: Терра-Азбука, 1997.
Фрай 1997в — Фрай М. *Вершитель*. СПб.: Терра-Азбука, 1997.
Фрай 1997г — Фрай М. *Наваждения*. СПб.: Терра-Азбука, 1997.
Фрай 1998 — Фрай М. *Власть несбывшегося*. СПб.: Терра-Азбука, 1998.
Фрай 1999 — Фрай М. *Болтливый мертвец*. СПб.: Терра-Азбука, 1999.
Фрай 2000 — Фрай М. *Лабиринт Мёнина*. СПб.: Азбука; М.: Олма-пресс, 2000.

Литература

- Князева, Осьмухина 2019 — Князева А. А., Осьмухина О. Ю. Мениппейная традиция в романе Макса Фрая «Мой Рагнарёк». *Филология и культура*. 2019, 1 (55): 190–195.
- Князева, Осьмухина 2022 — Князева А. А., Осьмухина О. Ю. Специфика воплощения хронотопа рыцарского романа в отечественном фэнтези (на материале романа Макса Фрая «Гнезда Химер. Хроники Овётганнь»). *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2022, 15 (3): 658–662.
- Лаврентьева 2020 — Лаврентьева Н. В. Образ птицы в романах Макса Фрая. *Вестник Ивановского государственного университета*. Сер.: Гуманитарные науки. 2020, (4): 21–26.
- Лаврентьева 2021 — Лаврентьева Н. В. Интертекст в романе Макса Фрая «Так берегись». *Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина*. 2021, 4 (73): 103–109.
- Любарский 2021 — Любарский Р. В. Концепция «мага как сверхчеловека» К. Кастанеды в творчестве В. Пелевина и Макса Фрая. *Актуальные научные исследования в современном мире*. 2021, 10–12 (78): 157–162.
- Орехова 2020 — Орехова Е. Е. Миф о слове. Макс Фрай. *Вопросы литературы*. 2020, (5): 87–99.
- Пестрикова 2016 — Пестрикова Е. А. Окаzionaliальные междометия в романах Макса Фрая о приключениях сэра Макса. *Вестник МГУП им. Ивана Федорова*. 2016, (2): 169–171.
- Рогова 2020 — Рогова Д. С. Почему — Макс Фрай? (историко-культурные и персонологические предпосылки изучения современного литературного контекста). В сб.: *ФОРУМ/ForUM: сб. науч.-исслед. ст. студентов. Липецкий гос. пед. ун-т им. П. П. Семенова-Тян-Шанского*. Липецк, 2020. С. 71–75.
- Сафрон 2018 — Сафрон Е. А. Онейросфера как элемент поэтики повестей М. Фрая (на примере сборника «Чужак»). *Новый филологический вестник*. 2018, 2 (45): С. 226–235.

Статья поступила в редакцию 20 января 2023 г.

Статья рекомендована к печати 14 мая 2024 г.

Dmitry K. Baranov

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russia
<https://orcid.org/0000-0001-5517-3994>
baranovdk@gmail.com

The specifics of the materialization of the image in the poetic cycle “The Labyrinths of Echo” by Max Frei*

For citation: Baranov D. K. The specifics of the materialization of the image in the poetic cycle “The Labyrinths of Echo” by Max Frei. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2024, 21 (3): 528–546. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2024.301> (In Russian)

The article is devoted to the description of some aspects of Max Frei’s poetics. Both the features of mass and non-mass literature are clearly expressed in the author’s work. In Frei’s prose we see the interaction of different levels of the text. An analysis of the system of motives of the cycle “Labyrinths of Echo” demonstrates a close connection between the style of characters’ speech and the plots of books. According to Frei’s artistic creation concept, already described by the researchers, verbal and objective reality are equal in rights. As shown in the article, this concept receives an artistic justification due to the fact that any idiom, joke, occasional play on words can materialize in the of the depicted world. Two themes are particularly important

* The research was funded by the Russian Science Foundation grant no. 21-18-00527, “Literature of ‘transitional eras’ as a tool of modernization social connections” at the Institute of Literature of the Russian Academy of Sciences, director V. E. Bagno, <https://rscf.ru/project/21-18-00527/>.

in the structure of Max Frei's artistic world. Firstly, we are talking about remarks that express doubts about the human nature of the main character. Secondly, we are talking about remarks in which the equality of books and life is postulated. These themes prepare the final plot twists of the "Labyrinths of Echo", due to which the postmodernist blurring of the boundaries between textual and non-textual reality takes place.

Keywords: Max Frei, popular literature, motive analysis, game with the reader.

References

- Князева, Осъммухина 2019 — Kniazeva A. A., Os'mukhina O. Iu. The Menippean Tradition in Max Frei's "My Ragnarok". *Filologiya i kul'tura*. 2019, 1 (55): 190–195. (In Russian)
- Князева, Осъммухина 2022 — Kniazeva A. A., Os'mukhina O. Iu. The Specificity of the Embodiment of the Chronotope of a Chivalric Romance in Russian Fantasy (Based on the Material of Max Frei's Novel "Nests of Chimeras. The Chronicles of Ovetganna"). *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 2022, 15 (3): 658–662. (In Russian)
- Лаврентьева 2020 — Lavrent'eva N. V. The image of a bird in the novels of Max Frei. *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki*. 2020, (4): 21–26. (In Russian)
- Лаврентьева 2021 — Lavrent'eva N. V. Intertext in Max Frei's novel "So Beware". *Vestnik Riazanskogo gosudarstvennogo universiteta imeni S. A. Esenina*. 2021, 4 (73): 103–109. (In Russian)
- Любарский 2021 — Liubarskii R. V. The concept of the "magician as a superman" by K. Castaneda in the work of V. Pelevin and Max Frei. *Aktual'nye nauchnye issledovaniia v sovremennom mire*. 2021, 10–12 (78): 157–162. (In Russian)
- Орехова 2020 — Orekhova E. E. The myth of the word. Max Frei. *Voprosy literatury*. 2020, (5): 87–99. (In Russian)
- Пестрикова 2016 — Pestrikova E. A. Occasional interjections in Max Frei's novels about the adventures of Sir Max. *Vestnik MGUP imeni Ivana Fedorova*. 2016, (2): 169–171. (In Russian)
- Рогова 2020 — Rogova D. S. Why Max Frei? (historical, cultural and personological prerequisites for studying the modern literary context). *FORUM/ForUM: sbornik nauchno-issledovatel'skikh statei studentov. Lipetskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet imeni P. P. Semenova-Tian-Shanskogo*. Lipetsk, 2020. P. 71–75. (In Russian)
- Сафрон 2018 — Safron E. A. The Oneirosphere as an Element of the Poetics of M. Frei's Stories (on the example of the collection "The Stranger"). *Novyi filologicheskii vestnik*. 2018, 2 (45): 226–235. (In Russian)

Received: January 20, 2023

Accepted: May 14, 2024