

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.411.16

*Е. Л. Маяцкая***МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ
КАК СРЕДСТВО ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ИРОНИИ
В РОМАНЕ МЕИРА ШАЛЕВА «ФОНТАНЕЛЛА»**

Творчество израильского писателя Меира Шалева (р. 1948) пользуется большой популярностью как у него на родине, так и за рубежом, в том числе в России¹. Его перу принадлежат семь романов, работы документально-публицистического характера, рассказы для детей, стихи и газетные очерки. Шалев — лауреат ряда литературных премий, а его произведения переведены с иврита на шестнадцать языков мира. Писатель является одним из наиболее известных израильских прозаиков в России: все его крупные художественные произведения вышли в свет в ряде отечественных издательств большими тиражами.

Почти все романы Меира Шалева — «Русский роман» (1988), «Эсав» (1991), «Как несколько дней» (1994), «В доме своем в пустыне» (1998), «Фонтанелла» (2002), «Дело было так» (2009) — написаны в жанре семейной саги и представляют собой повествование рассказчика о нескольких поколениях его семьи. В художественный текст вплетается большое количество второстепенных сюжетных линий, многие из которых проходят лейтмотивом через все произведение. Действие его романов происходит на территории Палестины, Израиля и порой переносится в «страны исхода» главных героев: Россию или Украину, или места их эмиграции, например Соединенные Штаты. Хронологически действие в этих произведениях охватывает период в несколько десятилетий.

Особенности повествовательной стратегии писателя дают исследователям основание относить его творчество к течению постмодернизма [3]. Об этом свидетельствует как общая сюрреалистическая атмосфера его произведений, так и обилие цитат и реминисценций, переходящих в явление интертекстуального характера. Другим подтверждением постмодернистского характера творчества Шалева может

Маяцкая Елена Леонидовна — магистр филол. наук, инженер-лаборант, Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: elenamay11@mail.ru

¹ Подробнее о биографии и творчестве писателя см. на русском языке [1, 2], на иврите [3–5].

© Е. Л. Маяцкая, 2013

служить факт смешения им разных нарративных стилей, что проявляется в переплетении в текстах элементов реалистического описания и фантастического вымысла (на страницах его романов встречаются, к примеру, говорящие животные, при этом герои повествования не оспаривают логику мистических явлений и принимают ее как данность). Произведения Шалева при всем их ближневосточном колорите можно сравнить с работами Г. Маркеса, который также использует художественный метод магического реализма для создания мира своих романов. Следует отметить, что в последние десятилетия тенденция обращения к постмодернизму прослеживается не только в литературе Израиля, но и в творчестве писателей других стран Ближнего Востока. Подробнее об этом см. [6–8].

Другой отличительной чертой творчества Шалева является неизменное обращение к мифологии и, в особенности, к библейским мифам. Герои его романов носят ветхозаветные имена, а сюжетообразующие мотивы повествования берут начало в Священном писании. Однако образы в произведениях писателя получают другое, отличное от канонического содержание. Так, конфликт братьев в романе «Эсав» отсылает читателя к ссоре их библейских прототипов — Якова и Эсав, но при этом суть драмы ощутимо преобразуется: в основе ее лежит соперничество за женщину, а не за отцовское благословение, и любимой женой Якова оказывается Лея, а не Рахель. Примеры сотворения новых образов по подобию ветхозаветных весьма характерны для произведений писателя: в каждом из его романов можно найти подобные аналогии. Следует отметить, что в коллективном сознании израильского общества библейская мифология является своего рода метанарративом, определяющим и объединяющим еврейский народ, легитимирующим сам факт существования Израиля. Другим общенациональным метанарративом подобного рода является современный сионистский миф о создании еврейского государства: представления об отцах-основателях как о титанах, заложивших фундамент страны, отстаивавших ее целостность и независимость. Данные мифологические типы мировоззрения играют большую роль в жизни современных израильтян, поскольку способствуют сохранению национального духа и этнической консолидации. В настоящей работе мы рассмотрим, как именно писатель использует некоторые мотивы упомянутых мифов в своих произведениях на примере романа «Фонтанелла», который вышел в свет в 2002 г.

«Фонтанелла», как и другие произведения Меира Шалева, — роман с большим количеством действующих лиц и богатым событийным рядом. Помимо главной линии, в центре которой находится рассказчик и его семья, по ходу сюжета разворачиваются и второстепенные истории. В произведении встречаются как вымышленные, так и реально существовавшие лица, а также герои, прообразами которых послужили мифологические персонажи. В действии романа играют роль не только люди, но и животные, элементы ландшафта, а также абстрактные понятия, чувства и эмоции, такие как время, память и любовь.

Роман представляет собой эпическую сагу, историю семьи Йофе на протяжении трех ее поколений. Рассказчик, Михаэль Йофе, мужчина пятидесяти пяти лет, отец двух близнецов и «единственный нормальный человек в семье» [9, р. 38, 49], является главным действующим лицом своего повествования. Герои романа — Давид и Мирьям, бабушка и дедушка Михаэля, прибывшие в Изреэльскую долину (он пешком, она — верхом на его спине) на заре становления израильского государства,

и четверо их дочерей: близнецы Пнина и Хана, Батья, любимая отцом больше других, а впоследствии изгнанная им из семьи, и младшая Рахель. Пнина вышла замуж за Аарона, прозванного в семье «Зятем», Хана — мать рассказчика — за героя израильской Войны за независимость Мордехая Йофе (потому что он тоже был Йофе, и ей не пришлось менять фамилию [9, р. 14]); Батья вышла замуж за немца и эмигрировала с ним в Австралию, а Рахель — за брата своей подруги, которого в семье называли просто «Парень» и который погиб в войну 1948 г. У Давида и Мирьям было трое внуков: рассказчик Михаэль, незаконнорожденный сын Пнины Гавриэль, которого ее отец забрал у дочери и воспитал как своего сына, и дочь Батьи Аделаид, приехавшая однажды в страну своей матери совершить «поход паломничества и воспоминаний» [3, с. 206].

Михаэль женат на сильной и властной женщине по имени Алона, но его сердце принадлежит не ей, а встреченной им пятьдесят лет назад девушке Ане, которая спасла его из пожара на пшеничном поле. К моменту начала рассказа Аня уже умерла, как умер и любимый отец Михаэля, но они неизменно занимают центральное место в сюжете. Рассказчик влачит свое монотонное существование, всецело подчинившись воле жены, ведет свое повествование, погружаясь мысленно в события пятидесятилетней давности, когда его, маленького мальчика, вынесла с горящего поля незнакомая девушка. Эта встреча стала поворотным моментом в судьбе героя. На протяжении всего романа он многократно подчеркивает, что Аня дала ему новую жизнь и новое имя — Фонтанелла. Невероятная история любви, которая возникает между двумя персонажами, не завершается с изгнанием девушки из деревни; не завершается она и после ее смерти. Несмотря на свою любовь к отцу, Михаэль не последовал его главному совету: перебороть потерю и жить дальше, — он «предпочитает с тоской вспоминать недостающую часть себя всю свою жизнь» [3, р. 204].

Особое место отводится в рассказе Гавриэлю, двоюродному брату главного героя: родившись недоношенным, первые месяцы своей жизни он провел в так называемом инкубаторе, построенном гениальным изобретателем Аароном. Изначально этот аппарат был создан для выведения цыплят, но волей постмодернистской иронии автора оказался весьма приспособленным и для содержания недоношенных младенцев. Кстати, благодаря изначальному предназначению сего устройства маленький Гавриэль был удостоен ласкового семейного прозвища «Цыпленок».

Действие романа происходит в течение всего двадцатого века сначала в Палестине, а затем уже в государстве Израиль. В художественное повествование периодически вторгаются реальные элементы: исторические события (Война за независимость 1948 г., Вторая мировая война), люди, существовавшие в действительности (Шауль Черниховский, строитель железных дорог инженер Шумахер), народы и религиозные общины (евреи, арабы, темплеры²), географические названия (Кишон, Мухрака) — все это создает ощущение реалистичности повествования. В исторических драмах непосредственными участниками являются герои романа: муж Рахели погибает на войне, а Батью британские солдаты насильно вывозят из Палестины вместе с жителями немецкой общины темплеров. Но проблемы и конфликты современного Израиля либо не затрагиваются вовсе, либо представлены в рассказе

² Темплеры — религиозная община лютеранского толка, состоявшая из выходцев из Германии. С 1860-х годов темплеры создавали поселенческие колонии в Палестине; в 1939 г. почти все были депортированы мандатными властями за связи с нацистским режимом.

в пародийном изображении. Так, арабка-бедуинка Наифа, кухарка семьи Йофе, прекрасно готовила все блюда еврейской кухни, но стоило ей попробовать что-нибудь из приготовленного, как ее тут же начинало рвать; так она узнавала, что блюдо получилось хорошим. Если же нет — она отдавала еду своим собакам, а они, поев, даже не могли встать с земли. Автор создает подобные пародийные зарисовки, чтобы «сбить» пафос с исключительно серьезных, но уже «набивших оскомину» тем, в данном случае — с арабо-израильского противостояния. В повествовании повсеместно встречается смешение реалистических описаний с черной пародией, что говорит о сознательном обращении к повествовательной стратегии постмодернизма.

Михаэль, по его собственному утверждению, «Шехерезада и царь в одном лице» [9, p. 30]: рассказывая истории, он же является их внимательным слушателем, он верховный правитель, способный воздвигнуть целые миры в своем повествовании, а также уничтожить их, просто убрав из рассказа [3, p. 199]. Михаэль пишет не «роман и не книгу воспоминаний, <...> а длинное прощальное письмо» [9, p. 30]. При пересказе событий минувших дней он опирается преимущественно на собственную память и на воспоминания своих родственников. Рассказчик, безусловно, осознает силу и важность своего дела, ведь рассказы превращаются в предания, предания в мифы, а мифы формируют коллективное самосознание, видение окружающего мира, которое является неотъемлемой частью самой реальности. История семьи, история страны в этом тексте создаются на основе рассказов и воспоминаний, и недаром Мирьям (прозванная в семье «Амума»), родоначальница семьи, перед смертью повторяла свои истории и наставления, пытаясь закрепить свои версии и видение событий в памяти последующих поколений, и стирала своего мужа с семейных фотографий, «ведь того, кого нет на фотографиях и в рассказах, как бы и не было никогда» [3, p. 200]. Уничтожая образ своего мужа, она пыталась отомстить ему за изгнание им Батьи и трагедию Пнины, у которой он отобрал сына. Делом ее жизни стало искоренение Апуцы из прошлого и из семейной памяти. Ненависть и чувство отчаяния постепенно разрушают ее изнутри, и смерть Амумы становится последней каплей ее мести мужу.

Образ семейства Йофе и каждого его представителя формируется через совершаемые им поступки, черты внешности, моральные и нравственные установки, но наиболее ярко — с помощью «семейного лексикона»: распространенных в их кругу фраз и выражений. «Звуки нашей семьи — семьи Йофе — это возгласы протеста: “это было не так!”, крики: “говорил же я вам, что так и будет!”» [9, p. 26].

Давид Йофе, прозванный в семье «Апуца», человек властный, твердый, умеющий добиваться своих целей, но при этом весьма недалекий. «Куриные мозги» — так характеризуют умственные способности Апуцы его близкие [9, p. 16, 74]. Давид Йофе — очень сильная личность, притягивающая других людей своей физической мощью и уверенностью в себе. «По Долине бродили тогда и другие люди, — говорит рассказчик о молодости своего деда, — одинокие и семейные, на первый взгляд они изучали страну, а на самом деле искали себе поводыря» [9, p. 120–121]. Они шли вслед за Апуцой, который нес на спине жену, а когда пара выбрала себе место для жилья, они поселились неподалеку — так образовалась маленькая деревня. На этом вымышленном примере автор демонстрирует появление первых поселений в Израиле, когда вокруг одной сильной личности, внушавшей чувство защищенности, со-

бирались усталые нерешительные люди, желавшие обрести лидера, который дал бы им пример для подражания.

С особым юмором описываются умственные способности отца семейства, за которые он и получил прозвище «куриные мозги». Рассказчик вспоминает, что у Апуны было множество «врагов» — «наглые соседи, чиновники из правительства и местного совета, пастухи, которые выгоняли свои стада на наши поля» [9, р. 73]. Борьба со злыми силами составляет важнейшую часть жизни главы семейства и одну из ведущих линий всего рассказа. Апуна считал, что односельчане всеми силами стараются ему навредить, поэтому с ними нельзя иметь дело и, в особенности, нельзя рассказывать им о своих планах на следующий сельскохозяйственный сезон. Своей непреклонной воле он стремился подчинить все вокруг, включая технику, которая должна была работать как он скажет и никак иначе. Разумеется, инструменты при этом выходили из строя, ломались, но это ничему не учило нашего героя. В пример можно привести круглый точильный камень, который поворачивался только по часовой стрелке и который Апуна упорно крутил в другую сторону, не реагируя на советы поменять направление вращения. В итоге передача ножного привода ломалась, а гнев Апуны только возрастал.

Давиду, потерявшему в детстве мать и покинувшему отца, хватает сил построить собственный дом, создать семью, но его жесткий неумолимый характер становится причиной многих несчастий этой семьи: он изгоняет из дома любимую дочь, отнимает ребенка у другой и в конце своей жизни «усыхает до размеров младенца» [9, р. 16], от его бывшего величия остаются лишь «огромные ладони» да «куриные мозги» [9, р. 26, 76]. Образ «первопроходца», «отца племени», укоренившийся в израильской культуре, получает в романе новое содержание: могучий властный герой, державший в страхе всю округу, доживает свой век, греясь на солнце в инкубаторе внука. С помощью приемов гротеска автор осуществляет деконструкцию мифа о великом сионистском герое, низводя образ титана Давида до трясущегося от холода стареющего гнома. В лучших традициях постмодернизма Шалев иронизирует над устоявшимися представлениями об отцах-основателях, показывая читателю, что они такие же обычные люди, как и все остальные: их сила и физическая мощь со временем увядают, а интеллекта у них могло и вовсе не быть.

Особого внимания заслуживает персонаж Ханы, матери рассказчика, в образе которой выразилось резко отрицательное отношение автора к любого рода фанатизму: религиозному, политическому или, как здесь, поклонению здоровому образу жизни. Смысл жизни Ханы — служение идее, которая принимает в этом романе крайне гротескные формы, а именно служение вегетарианству, культу питания, в ущерб всему прочему: своему мужу, который начинает изменять ей со всеми женщинами округи, Михаэлю, оставшемуся без материнской ласки и внимания; своему собственному счастью. «Жизнь — это дело принципов и правил, а не объятий и радостей» [9, р. 49], — говорит она своему сыну в ответ на его горькое замечание о том, что будь он кольраби, она обняла бы его с большим воодушевлением. Она из принципа отказывалась читать своему ребенку сказки, поскольку их содержание шло в разрез с ее системой ценностей. Так, по ее мнению, Красная Шапочка со своей корзинкой, наполненной вином и пирожками, была для бабушки гораздо опаснее волка.

В своем стремлении к здоровому образу жизни Хана доходит до крайности, рассуждая не только о том, что нужно есть, но и как нужно есть: она совершенно се-

рьезно подсчитывает, сколько жевательных движений делают члены ее семьи, т. е. сколько раз они прожевали пищу на той и другой стороне рта. «Как это свойственно фанатичным вегетарианцам, она пытается “исцелить” и ближнего своего. С утра до вечера она произносит речи и проповедует, донимает всех гневными осуждающими взглядами» [9, р. 14]. Цель ее жизни — доказать собственную правоту, и, надо сказать, в этом она преуспевает: чем старше Хана становится, тем лучше ее здоровье. Мощь ее вегетарианского фанатизма и уверенность в своем деле дают ей силу продолжать свою историю и свою жизнь. Зачеркнув свою личность ради победы принципа, наполнив жизнь искусственным содержанием, Хана являет пример человека, готового пожертвовать чем угодно ради идеи, какой бы бредовой и бессмысленной она ни была.

Согласно легенде, рассказанной во второй Книге Маккавеев, царь Антиох Эпифан склонял семерых сыновей некой еврейской женщины по имени Хана к отказу от иудейской веры. Все они, оставшись верны религии предков, приняли мучительную смерть от рук царя, а во время казни мать ободряла их и призывала к стойкости. После смерти сыновей скончалась и сама женщина.

«Моя мать, принадлежа к союзу женщин по имени Хана, у которых есть принципы и которые всегда правы, очень любила ту Хану и восхваляла ее в каждый вечер Хануки» [9, р. 34], — вспоминает рассказчик. Верность идее и убежденность в собственной правоте, ради которой можно пожертвовать самым дорогим — жизнью своих детей, — проходит через века, претворяясь в образах разных эпох. Автор проводит параллель между апокрифическим персонажем и героем современности, «вливая» в древний миф новое содержание. Он утверждает в гротескном духе постмодернизма, что склонность к фанатизму является неистребимым признаком человечества во все времена. Героиня Священного писания — Хана — подвергается высмеиванию благодаря сравнению ее с полоумной матерью Михаэля, а иступленная верность иудейской религии, согласно логике текста, оказывается ничем не лучше беззаветной любви к капусте и кабачкам.

Сестра-близнец Ханы — Пнина — вышла замуж за Аарона, технического гения, сделавшего множество научных открытий и изобретений: инкубатор для цыплят, саmogонный аппарат для Апупы, глушители для тракторов и револьверов, солнечный бойлер и бесчисленное количество других полезных вещей, включая «примус для британской армии, благодаря которому... Монтгомери победил Роммеля во Второй мировой войне» [9, р. 11]. Своими изобретениями «Зять» кормил всю семью, ведь только на этом условии Апупа согласился выдать свою дочь за него замуж. Низкорослый, смуглый и хромой, он был полной противоположностью своей красавице-жене. На протяжении всего романа автор сравнивает его с древнегреческим богом Гефестом: он был так же некрасив, припадал на ногу, создавал своими руками удивительные вещи и был женат на прекрасной женщине, которая ему изменяла. Со старившись, Аарон начал строить для семьи систему подземных сооружений, колодцев, складов и убежищ, потому что считал, что «очень скоро здесь случится ужасная беда» [9, р. 18]. Но иногда он выходил на поверхность, лицо у него было сморщено, глаза прищурены, — так завершает свой век бог Гефест этого мира, замкнувшийся в себе и в своем подземелье, начинающий сходить с ума гений-изобретатель. Постмодернистская пародия здесь заключается в том, что герой, ассоциировавшийся с мифологическим богом, обитающим на небесах, низвергается в подземелье и пре-

вращается в подслеповатого «крота». Аарон, как и другие герои романа, — явное воплощение постмодернистской иронии автора.

Рахель, четвертая дочь Давида и Мирьям, после гибели своего мужа на войне не могла спать в одиночестве; она стала лунатиком, бродила во сне по дому и по деревне, залезая в постель к чужим мужчинам, и после нескольких таких недоразумений в семье Йофе было назначено дежурство: все родственники мужского пола должны были по очереди спать в ее кровати. Именно от нее Михаэль услышал большую часть семейных историй, которые по плавности, ритмичности и мелодичности были похожи на рассказы из Библии. «Иногда у нее, у Рахели, рождаются фразы, напоминающие мне стихи из Библии... а иногда наоборот — я нахожу в Библии стихи, напоминающие мне рассказы Рахели» [9, р. 40–41]. Помимо библейских историй, она декламировала стихи Шауля Черниховского и рассказывала легенды из греческой мифологии. Младшая дочь, унаследовавшая волю отца, взяла бразды правления семьей в свои руки после того, как он по старости лет отошел от дел. Она зарабатывает деньги для семьи, проводя долгие часы в своей комнате перед «Стеной акций», раздумывая над банковскими операциями, пока ее не посетит озарение. На этой стене развешаны графики и диаграммы, по которым она предсказывает стоимость акций на бирже. По ее мнению, «мир построен на корреляциях» [9, р. 42], а не на причинно-следственных связях, и именно в них следует искать ответы на вопросы. «Стена акций» Рахели наводит на мысль о Стене Плача в Иерусалиме, куда евреи приходят просить милости у Всевышнего. Образ этой «Стены» и те ассоциации, которые он вызывает, являются тонкой издевкой над религиозными чувствами и традициями иудаизма: автор будто намекает на то, что, замаливая грехи и вознося молитвы о помощи, верующие так же прагматично стремятся к выгоде, как и Рахель, которая занимается биржевыми прогнозами.

Очень неоднозначен и сложен для интерпретации образ Гавриэля, двоюродного брата рассказчика, которого Апуа младенцем забрал у Пнины и в детстве кормил желтками и пенкой от молока, чтобы тот вырос здоровым и сильным. Сразу после рождения Гавриэля положили в инкубатор, первоначально предназначенный для цыплят, и с ним он боялся расставаться даже повзрослев. Маленький и плаксивый, с возрастом он стал высоким и широкоплечим юношей. Он никогда не спрашивал о своем отце, а его отношение к матери, с которой он впервые встретился уже будучи подростком, определяли «не кровь, не влечение и не любовь» [9, р. 394]: разлученный с ней с рождения и воспитанный дедом, он никогда уже не испытывал к ней сыновних чувств. Когда его призвали в армию, он подружился с тремя солдатами: двумя «красавцами-кибуцниками» [9, р. 260] и одним религиозным юношей из Иерусалима. Они поселились вчетвером в палатке, готовили еду на огне, веселились и пели песни, и все в части понимали, что речь идет не о простой дружбе. После демобилизации Гавриэль со своей «группой возлюбленных», как их называли в семье, возвращается домой, и они устанавливают посреди двора цветастый вигвам с остроконечной крышей и продолжают там жить, устраивая веселые празднества и представления. Сами парни называли себя «Священным отрядом», сравнивая себя со Священным отрядом из Фив: отборным воинским формированием Древней Греции, которое состояло исключительно из гомосексуальных пар. Эпизоды, связанные с этой компанией, являются наиболее ярким выражением всеобщей карнаваловой атмосферы произведения, а гомосексуальные связи «четверки» — развенчание

и извращение всех традиционных представлений о семейно-брачных узах — характерное проявление гротескного реализма. Происхождение возлюбленных Гавриэля, а также место их встречи, по всей видимости, выбраны автором не случайно. Киббуц — израильская коммуна, символ еврейского социализма, Иерусалим как центр притяжения религиозных евреев всего мира, Армия обороны Израиля, оплот веры и надежды, — все они имеют чрезвычайно высокий статус в традиционном сознании израильтян. В романе же представители этих структур оказываются не великими героями, а геями. Столь откровенная издевка над общественной системой ценностей является характерным постмодернистским приемом. Тем самым автор намеренно разрушает симулякр, т.е. представление об «означающем» без «означаемого»: принося иронию в образы великих символов, он указывает, что содержание, которое мы привыкли в них вкладывать, есть не что иное, как иллюзия.

«Единственный нормальный человек в семье» [9, р.38, 49] — Михаэль — обладает единственной в мире незакрывшейся фонтанеллой, т.е. родничком, через который он может воспринимать недоступные человеческому слуху высокие и низкие звуки, голоса умерших людей и мысли живых, может предсказывать погодные условия и грядущие события. Когда никто не видит, он прикладывает палец к своей пульсирующей фонтанелле, с ее помощью уходит в мир воспоминаний, радости и успокоения.

Из-за своей способности предвидеть будущее Михаэль уподобляет себя библейским пророкам; иногда с усмешкой, полушутя, иногда серьезно, создавая глубокие образы и картины: «Но знамения, танцующие над моей фонтанеллой, подобны толпе пророков, босых и бьющих в барабан; мои пророчества передаются мне не словами, а напряжением кожи под пятками и посохами»; «так или иначе, несмотря на мои скромные предсказания, у меня нет ветхозаветных амбиций»; «и более великие, чем я, пророки, испытывали сложности, проводя различие между пророчеством и желанием» [9, р.231]. Подобные сравнения с легендарными персонажами древнего Израиля указывают на несомненную преемственность поколений еврейского народа, на магическое воплощение волшебных способностей в разные эпохи. Проводя параллель между современным героем и мифическими образами прошлого, автор оживляет библейские сюжеты, вкладывает новый, слегка измененный смысл в старую форму, демонстрируя важность темы пророчества во все времена.

Несмотря на кажущуюся серьезность по отношению к данной теме, писатель и здесь не обходится без иронии. К способностям своего мужа предсказывать, к примеру, пол будущего ребенка или смену погоды жена Михаэля относится с усмешкой, говоря, что лучше бы он шел угадывать лотерейные билеты. Все величие ветхозаветного пророка моментально исчезает, лишь стоит только представить его использующим свои незаурядные способности в попытке заработать денег. Автор вновь высмеивает закрепленные традицией истины, снимая с них покров святости и разрушая то благоговейное почтение, с которым принято относиться к героям библейских сказаний.

На основании рассмотренных выше примеров можно сделать вывод о том, что Меир Шалев обращается к средствам постмодернистской иронии, чтобы развенчать мифы коллективного сознания, «сбить» пафос с освященных верой и временем убеждений. В романе обнаруживается множество мотивов, заимствованных из Ветхого Завета, древнегреческих мифов и современных мифов сионистского движения,

и во многих случаях писатель отклоняется от общепризнанных канонов их изображения. Насмешливому пародированию подвергаются герои Священного писания, образы отцов-основателей израильского государства, его общественных институтов. Автор обыгрывает различные мифологические сюжеты, изображая традиционные еврейские ценности под новым углом зрения. Писатель видит в библейской и современной сионистской мифологии не источник безусловных аксиом, а совокупность представлений, искусственно возведенных в ранг неоспоримой истины. В своем творчестве он придерживается установки на разрушение благоговейного отношения к авторитетам при помощи насмешки, иронии и техники абсурда. Таким образом, в тексте романа реализуется свойственное постмодернизму «недоверие в отношении метанарративов» [10, с. 10], которые начинают утрачивать силу своего влияния в современном мире.

Литература

1. Крюков А. А. Ровесник страны — Меир Шалев // Ивритская литература в XX веке. М.: Муравей, 2005. С. 385–396.
2. Шалев Меир (Shalev Meir) // Электронная еврейская энциклопедия. URL: <http://www.eleven.co.il/article/14717> (дата обращения: 04.04.2013).
3. Shifman S. Im lo hayta zot ahava, ma hayta? 'Al Fontanella shel Meir Shalev // Dvarim she-roim mi-kan. Karmel, 2007. P. 198–207.
4. Shaked G. Ha-'akarut ha-poriya: 'al yetsirato shel Meir Shalev // Tmuna kvutsatit. Hebetim be-sifrut Israel u-ve-tarbuta. Or Yehuda, 2009. P. 249–261.
5. Dayan Y. Tsiyonut yeshana, tsiyonut hadasha: le-mivne ha-'omeq shel yetsirat Meir Shalev. Tel-Aviv, 2003. 454 p.
6. Суворов М. Н. Постмодернистские тенденции в современной арабской литературе (пример йеменской художественной прозы 1990 — начала 2000-х гг.) // Постмодернизм в литературах Азии и Африки. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2010. С. 72–122.
7. Суворов М. Н. Постмодернистские романы-пародии йеменского писателя Ваджди аль-Ахдаля // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 9. 2010. Вып. 3. С. 289–296.
8. Сулейманова А. С. Постмодернизм в современной турецкой литературе // Постмодернизм в литературах Азии и Африки. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2010. С. 233–259.
9. Shalev M. Fontanella. Tel-Aviv, 2002. 498 p.
10. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.; СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.

Статья поступила в редакцию 25 июня 2013 г.