

Министерство образования Республики Беларусь
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ГРОДНЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯНКИ КУПАЛЫ»

Л.В.Ярошенко

НЕОМИФОЛОГИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Учебно-методическое пособие
по одноименному спецкурсу для студентов
специальности Г.02.02.00 – Русский язык и литература

Гродно 2002

УДК 82(091)+82:1
ББК 83.3(0)6+83.001
Я77

Рецензенты: канд. филол. наук, доц. С.А.Емельянова,
канд. филол. наук, доц. С.Ф.Кузьмина.

Рекомендовано советом филологического факультета ГрГУ им. Я. Купалы.

Ярошенко Л.В.

Неомифологизм в литературе XX века: Учеб.-метод. пособие /
Я77 Л.В.Ярошенко. – Гродно: ГрГУ, 2002. – 103 с.

ISBN 975-417-338-0.

В пособии отражена история развития мифокритики, определены ее теоретические и методологические основы, показана сущность различных направлений мифокритики, освещена проблема соотношения литературы XX века с мифологией. Пособие включает списки литературы по спецкурсу и отдельным разделам, планы практических занятий, вопросы для самоконтроля, приложения, в которых представлены примеры анализа литературных произведений в аспекте мифокритики.

Адресуется студентам специальности «Русский язык и литература».

УДК 82(091)+82:1
ББК 83.3(0)6+83.001

ISBN 975-417-338-0.

© Ярошенко Л.В., 2002

ВВЕДЕНИЕ

Вопрос о соотношенности и взаимодействии литературы и мифологии является одним из важнейших в современном литературоведении.

Настоящее пособие призвано помочь студентам проследить связи и взаимовлияния между литературой и мифом, а также уяснить сущность одного из важнейших художественных принципов литературы XX в. – неомифологизма. Этим вопросам посвящена вторая глава пособия. Однако освоить эти проблемы невозможно без знания теоретических и методологических основ мифокритики – современного литературоведческого направления, изучающего художественные произведения сквозь призму мифологии. В первой главе пособия излагаются фундаментальные концепции мифа и методологические принципы различных направлений и школ мифокритики. В приложении даются классические образцы мифокритического анализа художественных произведений.

Система практических занятий способствует достижению одной из главных целей пособия – не только познакомить студентов с основными достижениями науки о мифе, но прежде всего дать возможность выработать навыки мифокритического анализа, что чрезвычайно важно для филолога.

Списки литературы*, сопровождающие каждый раздел пособия, а также вопросы для самоконтроля помогут студентам в их самостоятельной работе.

*Рубрикация литературы произведена по проблемно-тематическому принципу.

ГЛАВА I

СОВРЕМЕННАЯ МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КРИТИКА: ИСТОРИЯ НАПРАВЛЕНИЯ, ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ

Современная мифологическая критика возникла в англо-американском литературоведении в нач. XX в. Направление представлено двумя течениями («ветвями»): ритуальным и архетипным. Кроме того, проблемами взаимодействия мифа и литературы занимаются семантико-символическая критика и структурализм.

Ритуальная ветвь берет начало в исследованиях английского ученого Дж. Фрейзера. Концепция Фрейзера получила широкий резонанс. Вокруг ученого сформировалась группа учеников и последователей, которая позже была названа кембриджской школой мифокритики, так как все они были связаны с Кембриджским университетом.

Архетипная ветвь мифокритики заявила о себе в конце 10-х г. в США. Данная школа именуется также юнгианской, так как была порождена концепциями швейцарского психолога К. Юнга. Юнгианская ориентация вскоре начинает соперничать с фрейзеровской, а затем и вытеснять ее.

В других странах, в частности во Франции и Германии, мифокритическая методология не стала заметным течением в литературоведении, использовалась лишь спорадически, в работах отдельных авторов.

В отечественном литературоведении мифологический подход к изучению художественных произведений долгое время не допускался, т.к. это направление противоречило марксистской методологии, концентрировавшей свои усилия только на раскрытии идейной, реалистической сущности литературы. Сказалась, безусловно, и тенденция к причислению большинства писателей к реализму. Третья объективная причина заключается в том, что основные труды западных мифологов были недоступны для отечественных ученых. Мифопоэтические исследования наших дней могли появиться лишь благодаря фундаментальным трудам в области мифологии и фольклористики, созданным в последние три десятилетия такими учеными, как В.Н.Топоров, Вяч.Вс.Иванов, Б.А.Успенский, Ю.М.Лотман, А.Ф.Лосев, Е.М.Мелетинский, С.С.Аверинцев и др. Этому коллективу авторов принадлежат статьи в двухтомном энциклопедическом издании «Мифы народов мира», «Славянской энциклопедии», в выпусках международного журнала «Мировое древо» (РГГУ) и в других научных сборниках и журналах. В эти же десятилетия произошло фактически новое открытие классических работ по мифологии отечественных уче-

ных (О.М.Фрейденберг, В.Я.Проппа, М.М.Бахтина, А.Ф.Лосева), переведены на русский язык труды ведущих западных ученых-мифологов (К.Леви-Стросса, Э.Тайлора, Р.Барта, М.Элиаде, К.Юнга и др.).

§ 1. РИТУАЛИСТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ МИФОКРИТИКИ. МИФ И РИТУАЛ

Ритуалистическое направление изучения мифа положило начало мифокритическому методу литературоведения. Ритуализм восходит к мифообъясняющим теориям антропологов XIX в.: Б.Фонтенеля, Э.Тайлора, А.Ланга.

Методологические принципы антропологической школы выкристаллизовывались в ситуации полемического диалога ученых-антропологов с филологическими концепциями М.Мюллера. В среде мифологов возникает примечательная контроверза: с одной стороны – основанная на идеалистической философской доктрине школа М.Мюллера с ее идеей о регрессивном развитии человечества, с другой стороны – антропологическая теория Э.Тайлора, который вслед за Дарвином, видел в развитии человеческого общества прогресс, эволюцию от дикости к цивилизации.

Э.Тайлор отмечал: «Развертывание словесной метафоры в миф относится к более поздним периодам цивилизации... Я считаю материальный миф первичным, а словесный миф вторичным образованием»*. Он полагал, что миф – порождение той далекой мифопоэтической фазы в истории человеческого мышления, основу которой составляла особая философия природы – анимизм, а вовсе не «болезнь» языка, как считал М.Мюллер. Хотя мифопоэтическая фаза в хронологическом смысле далеко отстоит от цивилизации, но тем не менее пронизывает современность старыми верованиями и обычаями, т.н. пережитками.

Исследование процесса развития искусства от примитивного до современного было продолжено учеником Э.Тайлора А.Лангом.

Ученые-антропологи исходили из культовой теории мифа. Они указывали на генезис мифа в ритуале: ритуальное действие предшествовало мифологическому созерцанию этого действия. Новые методологические выводы в исследовании мифо-ритуального комплекса имели большое значение не только для изучения мифологии и фольклора, но и литературы. В ходе исследований выяснились генетические связи между древнейшими культурами и современным художественным творчеством.

* Тайлор Э. Миф и ритуал в первобытной культуре. – Смоленск: Русич, 2000. – С. 15.

Впервые использовал методологию антропологической школы для анализа художественных произведений Дж.Фрейзер. Он не был создателем собственной оригинальной теории, а лишь развивал то, что было сказано Б.Фонтенелем, Э.Тайлором, А.Лангом. Методологической базой Фрейзера была анимистическая теория и концепция пережитков Э.Тайлора. Но в отличие от предшественников, он пытался объяснить художественные произведения посредством мифов и ритуалов, и по этой причине его многотомный труд «Золотая ветвь» (1890) рассматривается как эпохальное произведение, а самого Фрейзера называют пионером мифокритики.

Фрейзер отмечал, что в древности люди чаще всего пытались достичь магического эффекта с помощью ритуалов, миф же был словесным эквивалентом ритуала.

Жить и порождать жизнь, питаться – первичные потребности людей. Поэтому обеспечение пищей и забота о потомстве – цель, которую преследовал человек, совершая магические ритуалы для того, чтобы с их помощью регулировать смену времен года. Размах и цикличность упадка и возрождения растительного мира, зависимость от него человека продуцировали мифы и ритуалы. Доминантным Фрейзер называет ритуал «Золотой ветви», в основе которого – природный цикл – расцвет и увядание, характерный как для растительности, так и для человека.

Ежегодное увядание и возрождение растительности люди отождествляли с каким-то богом: Адонисом (семитские народы Вавилона и Сирии), Аттисом (фригийцы), Осирисом (египтяне), Дионисом (греки). Рост и увядание мотивировались бракосочетанием, смертью и воскресением бога. Так, считалось, что Адонис покидал светлую землю осенью и спускался в нижний мир, за ним следовала его возлюбленная; на время их отсутствия прекращалась жизнь, воспроизводство, все живое находилось под угрозой вымирания. С возвращением этих богов связывалось возрождение природы. Адонис символизировал растительность, которая половину года проводит под землей, а другую – на ее поверхности.

Фрейзер и его последователи доказали, что в архаические времена миф был непосредственно связан с ритуалом. Существовал единый мифо-ритуальный комплекс: ритуал реализовывал миф в предметном действии, миф осуществлял ритуал в процессе образного созерцания. Ритуал – человеческая практика, воплощенная в действии, миф – словесный комментарий к действию. Культ был явлением первичным в том смысле, в каком практика первична по отношению к теории. Однако теория не есть простое отражение практи-

ки, а представляет собой обобщение действительности сознанием, которое одновременно воздействует на предмет обобщения. Единство мифа и ритуала породило особый характер мимесиса: тождество действия и созерцания, объекта и отражения, означающего и означаемого, слова и вещи, имени и явления.

Впоследствии миф и ритуал утратили свою взаимосвязь. В результате такого разрыва миф трансформировался в сказку, ритуал стал формальной традицией. Проблема генезиса волшебной сказки из древнего мифо-ритуального комплекса освещена в труде русского ученого В.Я.Проппа «Исторические корни волшебной сказки». В.Я.Пропп исследовал структуру и семантику волшебной сказки в контексте погребального обряда и обряда инициации.

Результаты исследований антропологов и Дж.Фрейзера начали использоваться для разрешения литературных проблем. Э.Чемберс («Средневековая сцена») выводит становление средневековой драмы из сезонных ритуалов. Дж.Уэстон («От ритуала к роману») рассматривает романы о Граале как литературную запись древних ритуалов. Исследователь показывает, что структура, герои, группа символов романов – не что иное, как наследие архаических культов. Дж. Харрисон («Древнее искусство и ритуал») в качестве мономифа (моноритуала), породившего максимальное количество мифологических и литературных сюжетов, выделяет социальный ритуал – инициацию, т.е. социальное рождение. Г.Мэррей («Гамлет и Орест») трактует образы Гамлета и Ореста как мифических богов зимы, олицетворяющих умирание, которое в древних ритуалах связывалось с зимой. Ф.Корнфорд сосредоточил внимание на проблемах комедии, рассматривал комедийный конфликт между старым и новым на основе фрейзеровской модели умирания–возрождения как борьбу между старым и новым годом. Ф.Рэглан («Герой») исследует преимущественно влияние ритуала и мифа на фольклор и на начальные стадии развития драмы, рассматривает образ Робин Гуда как воплощение божества весны и растительности.

В русском литературоведении ритуалистическая методология развита в труде М.М.Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса», посвященном фольклорно-мифо-ритуальным корням литературы позднего средневековья и Ренессанса.

О.М.Фрейденоберг в «Поэтике сюжета и жанра» показала роль архаического ритуала в становлении структуры фольклорных и ранних литературных жанров.

Данные работы находятся в рамках исследования генетических связей мифа и фольклора, мифа и литературы. В современном литературоведении на базе ритуализма появляется много исследований типологического характера, устанавливающих сходство литературных произведений с древними ритуалами. В этом ряду работы Л.В.Евдокимовой, исследующей ритуально-мифологический аспект произведений Ф.Сологуба, а также О.М.Гончаровой и В.В. Глебкина о функционировании мифа и ритуала в советской культуре и др.

Усилиями ритуалистической школы:

— собраны уникальные фактические материалы об архаических ритуалах;

— реконструированы основные архаические ритуалы: сезонные, погребальные, инициационные, их структура и семантика;

— установлены связи мифа и ритуала;

— задано направление исследования ритуальных праоснов художественных произведений как в генетическом, так и в типологическом плане.

При всей плодотворности ритуалистической методологии, она таит в себе опасность произвольности и надуманности.

Под сомнение может быть поставлена тотальная соотнесенность мифа и ритуала, поскольку мифы могли возникать независимо от ритуалов. Так, низшая мифология (демонология) с ее образами леших, домовых, мавок, русалок не может быть сведена к культовой основе, многие же культовые действия и фигуры (образы дурака, бурлескного шута) не сопровождались возникновением мифов, поэтому необходимо учитывать нетождественность мифа и ритуала.

При исследовании ритуально-мифологических реминисценций в художественных произведениях следует поставить ряд ограничений.

1. Нельзя различные литературные роды и жанры свести к одному генеалогическому знаменателю: драма с ее мимическим действием стоит ближе к ритуалу, чем эпос и лирика.

2. Необходимо иметь в виду, что древние ритуально-мифологические структуры не могут быть единственным дешифрующим кодом художественных произведений. При анализе должен быть учтен весь комплекс историко-культурных, биографических, мировоззренческих и др. детерминант, должны быть выявлены предпосылки актуализации писателем архаических ритуальных традиций – только в этом случае ритуалистический анализ будет достаточно корректным и профессиональным.

Практическое занятие по теме

«Мифо-ритуальная структура и семантика художественных произведений. Традиции народных ритуальных действий в поэме М.Цветаевой “Молодец”»

Вопросы для обсуждения

1. Сказочная фабула («Упырь» Афанасьева) в поэме.
2. Код свадебного обряда в поэме:
 - набор персонажей; свадебные чины в образной системе поэмы: невеста, жених, подружки, дружина, сват, поезжане и др.;
 - жанры свадебного обряда в поэме: гадание, плач, заговор и др.;
 - структура свадебного обряда в поэме;
 - связь свадебной и похоронной обрядности; традиции похоронной причеты в поэме.
3. «Русальный» код в поэме:
 - семантика и структура обряда «похорон русалки»; актуализация данного календарного обряда в сюжете «Молодца»;
 - персонажи «русального» ритуала: русалки, оборотни, ведьмы, нечисть, нежить;
 - традиции жанра былички в поэме.
4. Святочный код в поэме:
 - смысл сочельника в народной традиции; символика круга в святочном обряде;
 - циклизм сюжета поэмы: смерть–рождение–смерть;
 - кольцеобразность композиции поэмы;
 - ряженые в образной системе поэмы; мотив ряженья; образы-маски;
 - жанры святочного обряда: подблюдные песни, гадания, заклички.
5. Христианский код в поэме. Борьба языческого и христианского мировоззрений.
6. Сказка «Упырь» и поэма: фольклорное и авторское в поэме. Характер переработки фольклорной фабулы.

Рекомендуемая литература

Вейман Р. Миф и ритуал // Вейман Р. История литературы и мифология. (Очерки по методологии и истории литературы) / Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1975. – С.279–285.

- Козлов А.С. Кембриджская школа мифокритики // Козлов А.С. Мифологическое направление в литературоведении США. – М., 1984. – С.27–48.
- Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Восточная литература РАН, 1976.
- Тайлор Э. Миф и обряд в первобытной культуре. – Смоленск: Русич, 2000.
- Токарев С.А. Обряды и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т. 2. – С.235–237.
- Фрезер Дж. Золотая ветвь. – М.: Политиздат, 1983.
- Фрезер Дж. Фольклор в Ветхом Завете. – М.: Политиздат, 1989.

* * *

- Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб., 1993.
- Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худ. лит., 1990.
- Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки // Пропп В.Я. Собрание трудов: Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998.
- Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997.

* * *

- Герасимова Н.М. Энергетика цвета в цветаевском «Молодце» // Имя – сюжет – миф: Межвузовский сборник / Под ред. Н.М.Герасимовой. – СПб., 1996. – С.159–178.
- Глебкин В.В. Ритуал в советской культуре. – М., 1998.
- Гончарова О.М. Ритуал и миф в тексте советской культуры (1920-1940) // Русский текст. – 1996. – №4. – С.62–79.
- Евдокимова Л.В. Мифопоэтическая традиция в творчестве Ф.Сологуба. – Астрахань: Изд-во Астраханского ун-та, 1998.
- Телетова Н.К. Трагедия «Фауст» Гете и поэма «Молодец» Цветаевой // Рус. лит. – 2000. – №1. – С.78–102.
- Топоров В.Н. «Поэма без героя» в ритуальном аспекте // Ахматова и русская культура начала XX в. – М., 1989.

§ 2. МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КРИТИКА И ПСИХОАНАЛИЗ. МИФ И АРХЕТИП

Психоанализ, получивший широкое распространение в XX в., оказал значительное влияние на развитие литературоведческих методологий, прежде всего на развитие мифокритики. В отличие от

антропологов и их последователей – ритуалистической школы, психоаналитики культивировали интуитивизм.

Начало развитию психоанализа было положено З.Фрейдом. Истоки мифа он усматривал *в индивидуальном бессознательном*, генератором которого является *либидо* (Эрос), сексуальная энергия. В поздних работах («По ту сторону принципа удовольствия», 1921) он указал еще на *влечение к смерти* (Танатос) как на еще один источник жизнедеятельности человека. Типичным либидо является т.н. эдипов комплекс: любовь сына к матери и амбивалентное отношение к отцу. По Фрейду, мифы и художественные произведения – реализация этого комплекса и вместе с тем искусственное средство удовлетворения стремления человека к наслаждению. Фрейд выступил и как мифокритик: применил методику психоанализа для анализа художественных произведений. Он показал, что произведения Шекспира «Венецианский купец» и «Король Лир» реализуют глубинное психологическое влечение к смерти («Тема трех шкатулок», 1912), а «Царь Эдип» Софокла, «Гамлет» Шекспира и «Братья Карамазовы» Достоевского представляют собой не что иное, как разные трактовки эдипова комплекса («Достоевский и отцеубийство», 1928). Взгляды на искусство с позиций психоанализа Фрейд продемонстрировал в работах «Леонардо да Винчи», «Поэт и фантазия».

Фрейдовская методология анализа художественных произведений сводится к реконструкции в текстах эдипова треугольника и влечения героев к смерти.

Для литературоведения особенно важна работа Фрейда «Остроумие и его отношение к бессознательному» (1905), представляющая один из возможных вариантов объяснения феномена комического. Механизм формирования шутки и остроты, указывает Фрейд, такой же, как и механизм образования сновидений: высвобождение психической энергии, запряганных желаний и замена образов, словесная двусмысленность, стремление освободиться от серьезной жизни.

Ученик и последователь Фрейда О.Ранк отводил рождению исключительную роль в судьбе человека, и потому из всего корпуса мифов о героях анализировал именно те, которые повествуют об их рождении («Миф о рождении героя», 1909; «Мотивы инцеста в поэзии и сказаниях», 1921). Кроме того, он выдвинул собственную идею о «травме рождения», т.е. доказывал, что вступление человека в реальность, рождение, является тяжелой психологической травмой. Исследования О.Ранка демонстрируют предельные возможности психоаналитики мифа, базирующейся на фактах индивидуального бессознательного и не принимающей во внимание такой феномен,

как коллективная душа. Однако для недифференцированного мышления было немислимым сугубо личностное познавательное или эротическое отношение к собственным родителям.

Следующий шаг в становлении психоаналитической теории мифа сделал К.Г.Юнг. Ученый указал, во-первых, что субъектом мифа является не отдельный индивид, а архаический коллектив, во-вторых, что миф повествует не только о рождении героя, но о его смерти и возрождении. Принципиальное разногласие между фрейдизмом и юнгианством в понимании природы инцеста. Юнг утверждал, что мотив кровосмешения не есть реализация либидо, а представляет собой обоснование идеи возрождения. По его мнению, логика мифо-мышления такова: для того чтобы вторично родиться, необходимо вновь очутиться в материнской утробе; достичь последнего можно посредством оплодотворения своей собственной матери. Герой (Осирис) подобно солнцу рождается из утробы матери (море, земля) и вновь погружается в нее (инцест с Изидой – сестрой, являющейся субститутом матери) с тем, чтобы следующим утром торжественно взойти на небосвод для новой жизни в облике своего сына (Гора). Если упоминаемое в мифах выбрасывание в воду последователями Фрейда рассматривалось как иносказательное изображение рождения героя, то для Юнга этот мотив есть буквальное сообщение о смерти героя. Герой умирает, чтобы затем из вод (море, река и т.п.) материнской утробы (короб, бочонок, сундук, корзина и т. п.) родиться вновь, но уже для вечной жизни, т.е. стать бессмертным, подобно солнцу. В центре интересов древнего человека, отмечал К.Юнг, находились не такие сугубо индивидуалистические мотивы, как либидо, а коллективное предчувствие грядущего возрождения.

Основами методологии К.Юнга были концепции коллективного бессознательного, архетипа и творческой личности.

Коллективное бессознательное является всеобщим, т.к. несводимо к личному психологическому опыту, а охватывает опыт всех предыдущих поколений. Коллективное бессознательное как бы концентрирует в себе «реликты архаического опыта, что живут в бессознательном современного человека – коллективное бессознательное впитывает психологический опыт человека, длящийся многие века <...>. Наши души, как и тела, состоят из тех же элементов, что тела и души наших предков, тем самым они хранят память о прошлом, т.е. архетипическую память» *.

* Юнг К.Г. О психологии бессознательного // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. – М., 1994. – С.109-110.

Таким образом, основным средством трансляции коллективного психологического опыта являются а р х е т и п ы. Архетипы спонтанно возникают у каждого человека, и несмотря на свою неосознаваемость, являются активно действующими установками, определяющими мысли и чувства каждого человека. Архетипы подобно морфологическим элементам человеческого тела передаются по наследству. Их трансляция от поколения к поколению связана с механизмом наследования на уровне нейронных структур мозга.

К.Юнг понимал под архетипом (греч. «arhetipikos» – первообраз, модель) в основном (определения в разных местах его книг сильно варьируются) первичные схемы образов, воспроизводимые бессознательно и априорно формирующие активность воображения. В качестве важнейших мифологических архетипов Юнг выделил архетипы «матери», «дитяти», «тени», «анимуса»/«анимы», «мудрого старика»/«мудрой старухи», «персоны» («маски») и «самости». Очевидно, что юнговские архетипы представляют собой преимущественно образы, персонажи, роли.

Все архетипы выражают главным образом ступени того, что Юнг называет процессом индивидуации, т.е. постепенного выделения индивидуального сознания из коллективного бессознательного, изменения соотношения сознательного и бессознательного в человеческой личности вплоть до их окончательной гармонизации в конце жизни. По Юнгу, архетипы описывают бессознательные душевные события в образах внешнего мира. Окружающий мир только предоставляет некоторые реалии для мифического выражения душевных состояний. Даже творение мира трактуется как история рождения «я», постепенная эмансипация личности, творение света – только в смысле проявления света сознания. Таким образом, получается, что мифология полностью совпадает с психологией и эта мифологизированная психология оказывается только самоописанием души, пробуждающейся к сознательному существованию, только историей взаимоотношений сознательного и бессознательного начал в личности, процессом их постепенной гармонизации, переходом от обращенной вовне «персоны» («маски») к высшей «самости» личности.

Архетипы пусты и чисто формальны. «Архетип есть сосуд, который никогда нельзя ни опустошить, ни наполнить. Сам по себе он существует лишь потенциально, и, обретя вид некой материи, он уже не то, что был ранее. Он сохраняется в течение тысячелетий, непрерывно требуя все нового истолкования» *. Таким образом, архетипы, по Юнгу, это не сами образы, а схемы образов, их психологиче-

* Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. – Киев-Москва, 1997. – С.32.

ские предпосылки, их возможность. Содержательную характеристику первообразы получают лишь тогда, когда проникают в сознание и при этом наполняются материалом сознательного опыта.

Реализуются архетипы в снах, галлюцинациях, бредовых состояниях, при психозах, в мифах и в искусстве. В литературе, указывает Юнг, деталь, сюжет, образ или мотив в своей основе в некоторых случаях имеют архетип, на который, как на смысловое ядро, наслаиваются более поздние по времени смыслы (собственно мифологические, религиозные, научные – часто национально или исторически обусловленные). Архетипическое значение является основным, хотя зачастую не осознается в полной мере ни его «творцом», ни его «интерпретатором». Образы современной литературы – лишь производные от архетипов. Развитие современного искусства и литературы мыслится Юнгом как извлечение художником из запрограммированного в нем бессознательного более или менее замаскированных, «осовремененных» неизменных сущностей – архетипов. Архетипом Гамлета был Орест, и Шекспир извлек этот образ из бессознательного.

Не все художники говорят архетипами. Только истинный (*визионерный*) художник обладает незаурядной чуткостью к архетипам и особенно точно их реализует. В своих творениях он не повторяет повседневность с ее проблемами, а воссоздает сны, страхи, пророчества, гнездящиеся в тайниках души. В силу своей близости к коллективному бессознательному художник-визионер поднимается до надличностных высот – этим и определяется его гениальность.

Учение К.Юнга положило начало новой школе мифокритики, которая именуется архетипной или юнгианской. Особенно популярна данная методология была в США. Концепции Юнга оказали влияние на ученых кембриджской школы М.Бодкин, Г.Мэррея и др.

Психоаналитическая концепция широко использовалась неопределенным Э.Фроммом («Забытый язык. Введение к пониманию снов, сказок и мифов», 1951). Кроме теоретических разработок, Фромм дает и образцы интерпретации конкретных мифов, сказок и современных романов. Ученый исходит из тезиса о том, что наряду с многочисленными языками мира существует и единый *универсальный язык* – общий для всех народов и всех эпох – язык снов и мифов, язык символов. Этот язык есть проявление внутреннего опыта, более архаичного по сравнению с внешним опытом, связанным с цивилизацией. В древности человек свободно владел этим языком, наш современник же утратил эту способность. Такое положение, считает Фромм, лишает современного человека возможности освоить действительность во всей многогранности, поэтому необходимо изучать этот язык.

Фромм выделяет три группы символов: общепринятые – символы обычного языка, индивидуальные – эмоционально окрашенные символы внутреннего состояния индивида и универсальные, заложенные изначально в каждом человеке (напр., огонь – символ энергии, жизни, света, движения). Универсальные символы близки к архетипам Юнга, однако Фромм избегает узкопсихологического анализа, тяготея к социальным и культурным аспектам. Так, миф об Эдипе Фромм рассматривает как бунт сына против отца, корни которого уходят в конфликт между патриархальным и матриархальным строем общества. При этом, Эдип и Антигона – протагонисты матриархального принципа, Лай и Креонт – патриархального. Преодолев инцестуозное толкование мифа, Фромм, однако, не избегал натяжек: хотя борьба двух социальных начал и присутствует во многих мифах, все же в произведении Софокла социальный конфликт представлен в очень опосредованном виде.

В качестве мономифа Фромм представляет борьбу женского начала с мужским. Исходя из этого, сюжет сказки о Красной Шапочке он трактует как космическое противостояние плодоносного женского начала мужскому, плодородия – опустошенной земле. Такая борьба, по Фромму, составляет основу многочисленных художественных произведений, «Процесса» Кафки в частности.

Психоаналитическая мифокритика представлена в трудах Д.Кэмпбелла («Тысячеликий герой», 1955), который, основываясь на фрейдистской теории снов и неврозов, усматривает генезис мифов в психо-прагматических нуждах человека и с этой точки зрения интерпретирует не только мифологию и фольклор, но и художественные произведения. Структура многочисленных романов (рождение героя–жизнь в семье–отъезд на поиски приключений–возвращение) восходит к определенному психическому процессу. Сюжет этот есть погружение в собственную психологическую стихию и борьба с собственными инфантильными переживаниями, обусловленными, главным образом, эдиповым комплексом. Герою необходимо уйти от матери и семьи, чтобы утвердить себя как общественную личность, пройти через социальное рождение.

М.Элиаде («Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость»), изучая первобытную онтологию, указывает на основное качество архаического мышления – *парадигматизм*, т.е. повторение изначальных, образцовых действий и моделей – архетипов. Он выделяет архетипы ландшафтов, храмов и поселений, архетипы космогонической сакральной деятельности. Элиаде далек от юнговского понимания архетипа. *Архетип*, по Элиаде, – сакральный образец, прототип. Так, небесным прототипом (архетипом) города был Не-

бесный Иерусалим, освоение территории повторяло акт Первотворения.

Французский философ Г.Башляр («Вода и грезы», «Психоанализ огня») занимается проблемами психологии и феноменологии познания и анализирует, в частности, непосредственное восприятие четырех стихий (огонь, вода, воздух, земля) как порождающих определенные образные архетипы.

В русском литературоведении оригинальную концепцию *архетипа* предложил Е.М.Мелетинский («О литературных архетипах»). Он определил архетипы как «первичные схемы образов и сюжетов, составившие некий исходный фонд литературного языка, понимаемого в самом широком смысле» *. В сфере внимания исследователя находились не архетипические образы, а сюжеты. По мнению Е.М.Мелетинского, взаимоотношения внутреннего мира человека и окружающей его среды не в меньшей мере составляют предмет мифологического, поэтического и т.п. воображения, чем соотношение сознательного и бессознательного начал в душе. В качестве основных сюжетных архетипов ученый выделяет следующие: борьба сил Космоса против демонических сил Хаоса (в мифах героических), конец мира, временная или окончательная победа сил Хаоса над Космосом (в мифах эсхатологических); периодическое обновление природы, ее смерть (Хаос) и новое рождение (в календарных мифах), смена поколений: замена старого царя молодым (в инициационных мифах). Таким образом, первичные схемы сюжетов Е.М.Мелетинский называет сюжетными архетипами. «На ранних ступенях развития эти повествовательные схемы отличаются исключительным единообразием. На более поздних этапах они весьма разнообразны, но внимательный анализ обнаруживает, что многие из них являются своеобразными трансформациями первичных элементов» **.

В настоящее время в литературоведении активно используется подход, при котором как архетипические рассматриваются не только образы и сюжеты, но мотивы и детали. Ю.М.Лотман выделяет ряд архетипических мотивов в произведениях А.Пушкина: архетипы метели, кладбища, статуи, дома, у Гоголя в «Тарасе Бульбе» – архетип поединка отца с сыном, в «Петербургских повестях» – архетипическую оппозицию Севера/Юга, у Ф.Достоевского – архетипы двойника, космоса/хаоса, своего/чужого, героя/антигероя.

На методологию К.Юнга опирается Б.Парамонов («Согласно Юнгу»), анализируя творчество И.Бродского.

* Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994. – С.11.

** Там же. – С.5.

Алгоритм реконструкции архетипа выглядит следующим образом:
— рассматриваются реализации мифологического мотива по разным национальным мифологиям;

— выявляется общее значение, которое считается архетипическим;

— значение архетипа соотносится со значением авторского мотива; любые различия расцениваются как показатели индивидуально-авторского своеобразия.

Психоаналитики преодолели господствовавший в науке XIX в. подход к культурологии, связывавший генезис мифологии с первыми попытками объяснения природных явлений. Обращение к глубинам человеческой души при интерпретации феноменов культуры – одно из значительных достижений психоанализа. Позитивными для науки оказались также выводы психоаналитиков:

— об архаико-мифологическом способе мышления человека в сфере подсознательного;

— о наличии своеобразных черт мифологического мышления в продуктах мыслительной деятельности человека не только глубокой древности, но и других исторических эпох;

— о каналах трансляции архаического материала в современность.

Убедительным представляется изучение художественных произведений и творчества того или иного писателя в целом с учетом психологических особенностей личности творца.

Однако упрощенным представляется понимание процессов, протекающих во внутреннем мире человека. Кроме того, необходимо учитывать, что психология писателя может быть лишь одним из объясняющих контекстов, не исчерпывающим все смысловое многообразие произведения и не всегда уместным.

Практическое занятие по теме

«Мифокритика и психоанализ. Смыслообразующая роль архетипов в романе-мифе А.Платонова “Котлован“»

Вопросы для обсуждения

1. Аналитическая психология К.Юнга в литературоведческих методологиях:

— теория коллективного бессознательного Юнга;

— понятие архетипа у Юнга;

— психологический и визионерский типы творчества;

— концепция сюжетных архетипов Е.М.Мелетинского;

— развитие понятия «архетип» в работах современных исследователей.

2. «Архетипология» романа-мифа А.Платонова «Котлован»:
 - комплексы матери и дитяти в художественной концепции платоновского художественного мира;
 - комплекс сна: смыслообразующая роль мифологемы;
 - архетипический слой: смысл и функции мотивов: сухость/влажность; твердость/мягкость, зрение/слепота, пустота/вещество, смех, стыд, слезы, вода и др.
3. Актуализация архетипов в художественном произведении.
4. Пути и методы реконструкции архаического смысла образов и мотивов. Проблема точности литературоведения при архетипическом подходе к произведению.

Рекомендуемая литература

- Аверинцев С.С. Аналитическая психология К.Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. – 1970. – №3. – С.113–143.
- Аверинцев С.С. Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – Т.1. – С.110–111.
- Архетип: Культурологический альманах. – Шадринск, 1996.
- Архетипы в фольклоре и литературе. – Кемерово, 1994.
- Башляр Г. Вода и грезы. – М., 1998.
- Башляр Г. Психоанализ огня. – М., 1993.
- Вейман Р. Миф и архетип // Вейман Р. История литературы и мифология (Очерки по методологии и истории литературы) / Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1975. – С.285–291.
- Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: Пособие по спецкурсу. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999.
- Иванов А.В. Психоаналитическая критика // Иванов А.В. Учебное пособие по изучению литературоведческих методологий XX в. – Могилев: Изд-во Могилевского ун-та, 1998. – С.14–18.
- Козлов А.С. Мифологическая критика и психоанализ // Козлов А.С. Мифологическое направление в литературоведении США. – М., 1984. – С.147–169.
- Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Вопросы философии. – 1991. – №1.
- Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994.
- Парамонов Б. Согласно Юнгу // Октябрь. – 1993. – №5. – С.155–164.
- Ранк О. Миф о рождении героя. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1997.
- Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. – СПб.: Алетейя, 1998.
- Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. – Киев – Москва, 1997.

* * *

Карасев Л. Движение по склону (Пустота и вещество в мире Платонова) // Карасев Л. Онтологический взгляд на русскую литературу. – М.: РГГУ, 1994. – С. 72–102 (// Вопросы философии. – 1995. – №8. – С. 123–143).

Карасев Л. Знаки «покинутого детства»: постоянное у А.Платонова // «Страна философов» А.Платонова: проблемы творчества. – М.: Наука, 1994. – С. 266–275 (// Вопросы философии. – 1990. – №2. – С. 26–43).

Карасев Л. Смех и стыд у А. Платонова // Карасев Л. Философия смеха. – М.: РГГУ, 1996. – С. 155–169 (// Человек. – 1993. – №5).

Мароши В.В. Роль мифологических оппозиций в мотивной структуре прозы А.Платонова // Эстетический дискурс. – Новосибирск, 1991. – С. 144–152.

§3. СЕМАНТИКО-СИМВОЛИЧЕСКАЯ КРИТИКА И МИФОКРИТИКА. МИФ И СИМВОЛ

Основным методологическим импульсом семантико-символического направления было восприятие мифа и литературного произведения как обособленного, независимого от предметной, исторической и социальной действительности феномена. Представители этого направления считали высшей, истинной реальностью не предметный, окружающий мир, а внутренний мир символов или поэтических образов и эмоций, т.е. поэтическую реальность. Методологическими основами семантико-символического направления мифокритики были: отказ от внелитературных методов анализа (социологического, психоаналитического, антропологического и т.п.) и культивирование имманентного исследования мифов и литературных произведений.

Гносеологической основой семантико-символической мифокритики была немецкая идеалистическая философия, прежде всего философия Шеллинга и Гегеля, которые впервые поставили проблему символической структуры как специфической сущности мифа. Непосредственным предшественником символического изучения мифа был *М. Мюллер*, создавший во второй половине XIX в. лингвистическую концепцию мифа. Феномен мифотворчества Мюллер выводил не из анимизма, тотемизма или магических ритуальных действий, а из структуры первобытного языка. «Болезнь» языка: многозначность древних слов, отсутствие абстрактных существительных, служебных слов, многочисленные синонимы и омонимы – обусловила тотальную персонификацию и образность и в конечном итоге стала причиной рождения мифов. Так как важнейшим объектом внимания первобытного человека было солнце, то вся мифологическая

система концентрировалась вокруг основного мифа – солярного. В соответствии с солярной теорией процесс толкования мифов сводился к отысканию солнечной символики, запечатленной в корнях слов. Несмотря на такое унифицированное – солярной теорией – толкование мифов, лингвистическая теория Мюллера была значительным шагом в изучении мифологии, поскольку впервые была предпринята попытка филологического анализа мифов. Лингвистический аспект мифологии представлен в трудах А.Н.Афанасьева, В.А.Масловой, М.М.Маковского и др.

Специфику мифологического сознания и языка подробно исследовал немецкий философ, неокантианец *Э.Кассирер* («*Философия символических форм*», 1925; «*Язык и миф*», 1925 и др.). В своих размышлениях о природе мифомышления Кассирер исходит из тезиса о том, что качественное отличие человека от других представителей живого мира – в его способности к *символотворчеству*. «Человек, по сравнению с животными, живет не просто в более широкой реальности, он живет <...> в другом измерении реальности. Это измерение – символическое». Итак, символ – основа всей человеческой духовной жизни.

Символические формы: миф, язык, наука, религия – являются сугубо человеческими формами деятельности. Причем, символические формы абсолютно *автономны*, замкнуты сами в себе, продуцируются символотворческой функцией человеческого мышления. Они непричастны к предметному миру, изолированы от него.

Таким образом, миф – вовсе не реакция человеческого мозга на воздействие внешних явлений реальности и не объяснение непонятных явлений окружающего мира, а независимое духовное действие, не отражение действительности, а ее создание. Лишь в глубокой древности, на низших этапах развития человечества, символотворчество как-то соприкасалось с действительностью. Миф возник в пространстве соприкосновения и взаимодействия субъекта и объекта, внутреннего и внешнего – как новая символическая реальность. Возникновение мифа начинается не с персонификации сил и процессов природы, а с объективации частных впечатлений. С помощью мифа человеческое сознание возвышается над предметным миром, затем переходит на все более высокие формы символической деятельности. На высшем символическом уровне искусство достигает своей собственной «имманентной силы и правды».

Идеи первостепенной роли символа в искусстве и в человеческом существовании вообще, автономности мифа и искусства были поддержаны и развиты в трудах ученицы Э.Кассирера – С.Лангер. Она понимает символизм очень широко: как символизм мистичес-

кий, повседневный, научный. Современная научная эпоха, считает Лангер, по сути своей символична, в отличие от старой, основывавшейся на чувственных и физических данных. Вслед за Кассирером Лангер отмечает, что символотворчество присуще самой структуре человеческого мозга. В доказательство она приводит факты символической активности человека во сне, ритуальной и магической деятельности на низших ступенях развития – что свидетельствует о потребности мозга в символотворчестве, а не каком-либо исполнении практических нужд. Лангер определяет символ как концепцию предмета, тогда как знак есть обозначение конкретного предмета.

В исследовании исторических корней мифа Лангер обнаруживает связь с психоанализом и антропологией.

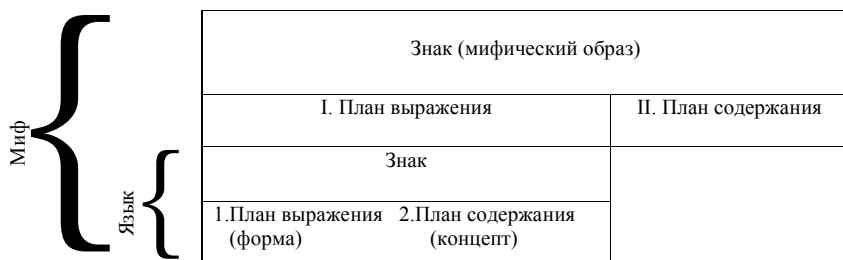
Заметное влияние на становление семантико-символической критики в Англии и США оказал А.Ричардс («Практическая критика»). Ричардс, будучи «семантическим позитивистом», ориентировался на эмпирико-прагматические методы анализа. Он понимает символ как вербальный эквивалент предмета или явления. Ученый допускает и создание цепочки символов, но отмечает, что в начале этой цепочки обязательно лежит предмет.

М.Фосс («Символ и метафора в человеческой жизни», 1949) впервые подверг критике символический детерминизм Кассирера и Лангер и разработал более гибкую теорию символических форм. Фосс разработал учение о символе и метафоре как противоборствующих силах. Символ понимается Фоссом как нечто статическое, схематическое, связанное с научным знанием, прежде всего математическим; он редуцирует, упрощает реальность, сводит бесконечный процесс к конечной схеме. Метафора подвижна, процессуальна, она расширяет и оживляет реальность. Если символ все сложное и непонятное сводит к устоявшимся и знакомым понятиям, то метафора на базе простых и знакомых элементов создает нечто новое, поэтому символ остается всегда одним и тем же для разных контекстов, метафора же всегда уникальна. В связи с таким пониманием символа и метафоры Фосс выдвигает новую концепцию ритуала и мифа. По мнению Фосса, ритуал есть символическая форма, которая упрощает действительность, заключая ее в стандартные, повторяющиеся схемы, миф есть метафорический процесс и потому богаче и значительнее ритуала. Ритуал вторичен по отношению к мифу, он фиксирует и тем самым упрощает мир мифа.

Значительных результатов достигли представители семантико-символической критики в изучении соотношения и взаимодействия языка мифа и поэтического языка.

Как указывал Р.Барт, словесный знак естественного языка представляет собой соотношенность чувственно воспринимаемого обозначения и понятийного значения: означающее и означаемое. В мифе словесный знак (двойственный по своей сути) действует как чистое обозначение, сигнификант, утрачивает предметное значение, т.е. становится сигнификантом вторичного мифологического значения («гром гремит» – в мифе утрачивает значение «погода» и становится выражением значения «гнев Зевса»). Язык мифа включает в себя систему естественного языка-объекта и символическую систему мета-языка, который представляет собой такое сообщение, в котором язык-объект получает вторичный смысл.

Искусство сохраняет тесную символическую связь между образом и предметом. Однако в искусстве это происходит на другом уровне. На высшей ступени развития сознания, которую предполагает искусство, идентичность образа и предмета может быть лишь элементом игры. Мифическая иллюзия единства вещи и образа уже не принимается на веру: гром и Зевс, любовь и Эрос уже не отождествляются, а ставятся в метафорические отношения. В мифическом мышлении имя и вещь безусловно совпадают, литература же восстанавливает единство имени и вещи как чисто условное. Мифическая действительность реальна, а поэтическая – условна. К примеру, поэтические метафоры типа «любовь одухотворяет, оживляет» воспринимаются условно, мифическое мышление воплощает это представление о любви в мифе о Пигмалионе, где художник силой своей любви оживляет сделанную им статую – Галатею.



Значимым достижением семантико-символической мифокритики явилось создание внутрилитературной методик, исходной посылкой которой стал тезис о том, что у мифа и поэзии есть свое собственное автономное «поэтическое измерение», своя «поэтическая реальность». Однако стремление защитить художественные ценности от посягательства на них целого ряда наук неизбежно вело к ограничению семантики произведений узколитературными рамками.

Практическое занятие по теме
**«Семантико-символическое направление в мифокритике.
Мифологическая образность в поэме
С.Есенина “Черный человек“»**

Вопросы для обсуждения

1. Миф – символ – метафора. Миф как безусловная данность и миф как иллюзия, игра.
2. Эмпирические впечатления и эмоционально-аффективное состояние Есенина. Реальное и ирреальное в поэме.
3. Способ объективации частных впечатлений. Мифологические образы в поэме (мифологический хронотоп; мифологемы: ночь, луна, перекресток, зеркало и др.). Их место и функции. Диалектика субъективного и объективного, внутреннего и внешнего, оценки и изображения.
4. Образ Черного Человека и его значение.
5. Развязка поэмы. Ее смысл.

Рекомендуемая литература

- Афанасьев А.Н. Древо жизни: Избранные статьи. – М.: Современник, 1982.
- Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989.
- Вейман Р. Миф и символ // Вейман Р. История литературы и мифология (Очерки по методологии и истории литературы) / Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1975. – С.274–279.
- Кессиди Ф. Миф и его отношение к познанию, религии и художественному творчеству // Вопросы философии. – 1966. – №20.
- Козлов А.С. Мифологическое и семантико-символическое литературоведение // Козлов А.С. Мифологическое направление в литературоведении США. – М., 1984. – С.117–147.
- Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М., 1996.
- Маслова В.А. Преданья старины глубокой в зеркале языка. – Мн.: Пейто, 1997.
- Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Восточная литература РАН, 1976.
- Мечковская Н.Б. Язык и религия. – М.: ФАИР, 1998.

* * *

Воронова О.Е. Мотивы народной демонологии в поэме Есенина «Черный человек» // Философские науки. – 1996. – №6. – С.92–100.

Воронова О.Е. Философский смысл поэмы Есенина «Черный человек» // Вопросы литературы. – 1997. – №11–12. – С.343–353.

Кошечкин С. Прескверный гость. Размышления о поэме Есенина «Черный человек» // Вопросы литературы. – 1985. – С.109–121.

Нике М. Поэма Есенина «Черный человек» в свете аггелизма // Русская литература. – 1990. – №2. – С.194–197.

§4. СТРУКТУРАЛИЗМ И МИФОКРИТИКА. СТРУКТУРА МИФА

В сер. 50-х г. XX в. заявила о себе новая концепция мифа, разработанная французскими структуралистами. На становление структуральной мифокритики большое влияние оказала концепция К.Леви-Стросса («Печальные тропики», 1955; «Мифологические»: «Сырое и вареное» (1964), «От меда к пеплу» (1966), «Происхождение застольного этикета» (1968), «Нагой человек» (1971); «Структурная антропология»).

К.Леви-Стросс признал, что миф обладает большой познавательной ценностью. Разница между примитивным и современным научным мышлением, отмечал исследователь, не столь велика; отличие не столько в качестве логических операций, сколько в самой природе явлений, подвергаемых логическому анализу. Прогресс произошел не в мышлении, а в мире, в котором жило человечество. Структуры (механизмы, логические операции) мышления – явление вневременное, общечеловеческое. Временное, наносное – словарь, социально-исторический, индивидуальный код.

Структуры, полагал Леви-Стросс, продуцируются бессознательным. Бессознательное по сути своей коллективно, является пустым, лишенным образного содержания. Бессознательное, по Леви-Строссу, не что иное, как законы, назначение которых – организовывать материал, поставляемый подсознательным – воспоминания, образы, которые каждый индивидуум накапливает в течение жизни. Хранилищем индивидуальных воспоминаний и образов является подсознание. Таким образом, подсознательное – индивидуальный словарь. Организовать словарь, подчинить структурным законам элементы, поступающие извне, – назначение бессознательного. Словарь, как явление сугубо личное, временное и преходящее, имеет меньшее значение, чем структура. Психические структуры – явление вневременное. Потому эти структуры характерны для психики любого человека, будь он членом цивилизованного общества или первобытного. Все мифы, таким образом, (индивидуальные и коллективные, архаичные и современные) разнятся лишь материалом, структура же остается неизменной. Итак, структуры:

- едины для всех;
- безразличны к материалу, который организуют;
- очень малочисленны.

Мифы, встречающиеся в разных областях земного шара, разнообразны по содержанию, но едины по строению. Этим объясняется сходство мифов, бытующих в разных местах земли. Таким образом, сущность мифа составляют не отдельные его элементы, а тот способ, которым эти элементы комбинируются, поэтому понять сущность мифа нельзя исходя из психоаналитических механизмов, символотворчества, функционирования. Только исследование структуры мифомышления является ключом к постижению феномена мифа.

Чтобы выяснить структурные закономерности мифов, К.Леви-Стросс обращается к теориям Ф. де Соссюра и структурной лингвистики.

Миф – явление языкового порядка, он является составной частью языка, но тем не менее обнаруживает свои специфические свойства. Как всякий лингвистический объект, миф образован составляющими единицами. Однако составляющие элементы мифа являются большими структурными единицами – мифемами. Мифемы вычленяются на уровне фразы и выражают некое отношение. Чтобы выяснить структурные закономерности мифов, Леви-Стросс вырабатывает особый метод: он выделяет фразы (мифемы), каждую мифему последовательно записывает на отдельную карточку с номером, соответствующим ее месту в повествовании, и производит линейную запись (по горизонтали). В процессе такой записи Леви-Стросс понял, что смысл мифа не проясняется. Ученый пришел к выводу, что миф следует читать как оркестровую партитуру: слева направо, страница за страницей (диахронически) и сверху вниз (синхронно). Мифемы, как и мелодические фразы, нужно рассматривать не только последовательно, но и как части одного целого, охватывая их целиком. Все мифемы на одной вертикальной оси представляют собой одну большую единицу (пучок отношений). Изучая мифы, Леви-Стросс пришел к выводу о синхро-диахронической структуре мифа, соединяющей в себе характерные черты языка и речи.

Выписывая согласно указанной методике варианты мифа об Эдипе, Леви-Стросс выделяет четыре столбца (см. схему 1). 1. Кадм ищет свою сестру Европу, Эдип женится на своей матери Иокасте, Антигона, нарушая запрет, хоронит своего брата Полиника – гипертрофия родственных отношений. 2. Спартанцы убивают друг друга, Эдип убивает отца Лаяя, Этеокл убивает своего брата Полиника – недооценка кровных отношений. 3. Кадм убивает дракона, Эдип уничтожает сфинкса – отрицание автохтонности, поскольку речь идет о

победе над хтоническими чудовищами, мешающими людям рождаться из земли. 4. Имена предков Эдипа указывают на затрудненное пользование конечностями – свидетельство автохтонности человека, поскольку люди, родившиеся из земли, не умели ходить или ходили неуклюже. Общий смысл мифа Леви-Стросс видит в решении вопроса: человек рождается от одного существа или от двух. Задача мифа – доказать, что верно и то, и другое. Хотя опыт (рождение человека от двух людей) противоречит космологии (человек происходит из земли), социальная жизнь (наличие инцеста) подтверждает космологию. Этот результат достигается с помощью техники *бриколажа*, суть которой заключается в последовательной смене одной оппозиции другой, менее резкой; введении образов-медиаторов (туман, головня, зола, скальп и др.), снимающих оппозицию. Цель мифа – дать логическую модель для разрешения некоего противоречия. Так, миф развивается по спирали, пока не истощится интеллектуальный импульс, породивший этот миф.

Итак, структура – это совокупность отношений, инвариантных при некоторых преобразованиях, т.е. структура понимается не просто как устойчивый «скелет» какого-либо объекта, а как совокупность правил, по которым из одного объекта можно получить второй, третий и т.д. путем перестановки его элементов и некоторых других симметричных преобразований.

Метод, разработанный Леви-Строссом, сводится к следующему:

— прежде всего вычленяются бинарные оппозиции типа: высокий/низкий, теплый/холодный и др.;

— затем рассматривается механизм замены фундаментальной оппозиции (напр., жизнь/смерть) менее резкой (напр., растительной или животной сферы, а эти, в свою очередь, – более узким противопоставлением (см. схему 2). Так, происходит смена кода, громоздятся все новые и новые мифологические системы как следствие своеобразной «порождающей семантики». При переходе от мифа к мифу сохраняется их общая «арматура» (техника бриколажа), но меняется «код» и «сообщение» (смысл мифа).

Новаторство Леви-Стросса выразилось в переходе от символической теории мифа к собственно структурному, динамическому анализу мифов как элементов действующей моделирующей системы.

Направлению исследований Леви-Стросса близка работа Я.Э.Голосовкера «Логика мифа», в основу которой положена идея трансформации мифологических «смыслообразов», а также представление о структуре как динамическом и диалектическом процессе комбинации мифологических образов в рамках одного «целостного» смысла. Так, по Голосовкеру, структура мифа есть структура метаморфозы его образов и их движение по «кривой смысла» (виде-

ние > внутреннее/внешнее > зрение/прозрачность > зрение/слепота > зрячий слепец/слепой провидец > духовнослепое зрение/ясновидение > неверие слепоты/слепа я вера и т.д.).

Исследованию бинарной логики архаического мышления посвящена работа Вяч.Вс.Иванова и В.Н.Топорова («Славянские языковые моделирующие семиотические системы»). Вяч.Вс.Иванов и В.Н.Топоров при описании мифа, фольклора и религии выявили ряд важных двоичных противопоставлений: счастье (доля) / несчастье (недоля), жизнь / смерть, верх / низ, небо / земля, море / суша, дом / лес, свой / чужой, близкий / далекий, мужской / женский. Причем, двоичные противопоставления «находились в отношении синонимии друг к другу или представляли собой более конкретную символизацию одной главной оппозиции (в этом смысле основные противопоставления могли бы рассматриваться как разные планы выражения главного противопоставления)»*. В качестве главного противопоставления исследователи выделили различие положительного и отрицательного по отношению к коллективу и к человеку. Данная доминантная оппозиция реализуется в серии более частных противопоставлений. Таким образом, оппозиции маркированы: в приведенном корпусе противопоставлений второй член отмечен отрицательно, тогда как первый – положительно. Кроме того, оппозиции семантически многозначны, т.е. обращены и к пространственным передвижениям героев и к их внутреннему миру (напр., свой / чужой, близкий / далекий, верх / низ).

Принципы анализа структуры мифов в аспекте парадигматики, предложенные К.Леви-Строссом, Вяч.Вс.Ивановым и В.Н.Топоровым, были восприняты учеными и послужили толчком для целого ряда специальных исследований. Реконструкции древних оппозиций в произведениях более поздних эпох посвящены работы О.Ревзиной, В.Мароши, А.Жолковского и др.

В русском литературоведении пионером структурной фольклористики – задолго до К.Леви-Стросса – выступил В.Я.Пропп («Морфология волшебной сказки», 1928). Он исследовал структуру волшебной сказки в плане синтагматики. В.Я.Пропп создал модель сюжетного синтаксиса волшебной сказки в виде линейной последовательности функций действующих лиц (см. схему 3). Пропповский анализ синтагматической структуры сказки может быть представлен в виде следующего алгоритма.

I. Первая операция, которая была проделана исследователем с текстом сказки, – это разбиение на ряд последовательных действий.

* Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. – М.: Наука, 1965. – С.63.

В результате В.Я.Пропп обнаружил, что инвариант композиции волшебных сказок образован действиями героев, а персонажи и их атрибуты определяют сюжет.

II. Затем было предпринято межсюжетное сравнение сказок по выделенным составным частям.

III. Далее В.Я.Пропп обобщил каждое конкретное действие.

В итоге исследователь пришел к следующим выводам:

1. Постоянной величиной сказочной структуры является *функция* («поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия»*).

2. Число функций волшебной сказки ограничено: сказочный каркас состоит из 31 функции.

3. Последовательность функций всегда одинакова. Все функции, следующие друг за другом, составляют синтагматический ряд.

4. Таким образом, все волшебные сказки однотипны по своему строению, имеют один композиционный стержень.

Результаты исследования В.Я.Проппа стали исходной методологической посылкой для мифокритического анализа структуры художественных произведений в плане синтагматики (см., напр., работы Н.Малыгиной, И.Смирнова).

Появление работ К.Леви-Стросса и фактически новое открытие «Морфологии сказки» В.Я.Проппа в сер.50-х г. XX в. обусловили расцвет структурной мифокритики и фольклористики в 60-70-е гг. XX в. В этом направлении работают такие ученые, как А.Греймас, А.Дандис, К.Бремон, П.Маранда и Э.Кёнгас-Маранда, С.Фотино и С.Маркус, Б.Кербелите, Е.М.Мелетинский, С.Ю.Неклюдов, Е.С.Новик, Д.М.Сегал, А.Кретов и др.

Метод структурализма основывается на принципе имманентного анализа текста мифа и мифоцентрического произведения. Задачами структурного исследования являются следующие:

— вычленение определенных элементов текста (бинарных оппозиций, мифем, функций);

— рассмотрение связей и соотношений между ними (в аспекте синтагматики и парадигматики);

— выявление инварианта, сохраняющегося при всех преобразованиях.

Заслуга структуралистов видится прежде всего в том, что они преодолели интуитивизм и субъективизм в постижении своеобразия мифа и выработали точный метод исследования эстетических феноменов

* Пропп В.Я. Собрание трудов: Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998. – С.20.

архаической культуры. Структуралисты сильны в исследованиях типологического характера, в определении интертекстовых универсалий и инвариантных структур (напр., структуры мифа в сказке и романе), но слабы при определении специфики конкретных произведений.

Схема 1

*Парадигматическая структура мифа об Эдипе**

1	2	3	4
Кадм ищет свою сестру Европу, похищенную Зевсом			
		Кадм убивает дракона	
	Спартанцы убивают друг друга в братоубийственной резне		
			Лабдак (отец Лайя) – «хромой»
	Эдип убивает отца Лайя		Лай (отец Эдипа) – «левша»
		Эдип убивает сфинкса	
			Эдип – «толстоногий»
Эдип женится на своей матери Иокасте			
	Этеокл убивает своего брата Полиника		
Антигона, нарушая запрет, хоронит своего брата Полиника			
<i>Переоценка родственных отношений</i>	<i>Недооценка родственных отношений</i>	<i>Уничтожение чудовищ</i>	<i>Затруднение в пользовании конечностями</i>
<i>Утверждение автохтонного (из земли) происхождения человека</i>	<i>Отрицание автохтонности человека</i>	<i>Отрицание автохтонности человека</i>	<i>Утверждение автохтонного происхождения человека</i>

*Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Наука, 1983

Трансформационная (медиативная) структура мифа*

I	II	III
ЖИЗНЬ	ЗЕМЛЕДЕЛИЕ способ обеспечения жизнедеятельности	ТРАВояДНЫЕ не убивают то, что едят
	ОХОТА уничтожение живого	ПОЖИРАТЕЛИ ПАДАЛИ питаются животной пищей
СМЕРТЬ	ВОЙНА	ПЛОТояДНЫЕ

Два члена, для которых переход от одного к другому представляется невозможным (I), заменяются двумя другими, эквивалентными членами, допускающими наличие третьего, переходного (II). После этого один из крайних членов и медиатор заменяются новой триадой (III).

*Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Наука, 1983.

Синтагматическая структура волшебной сказки

№ №	Сущность функции	Определение	Условное обозначение
1	2	3	4
	Перечисление членов семьи; введение главного героя	Исходная ситуация	и
1	Один из членов семьи отлучается из дома: 1) отлучиться может лицо старшего поколения («В дальний путь» (265); родители уходят на работу (113); 2) усиленную форму отлучки представляет собой смерть родителей; 3) иногда отлучаются лица младшего поколения (101, 108, 137, 224)	Отлучка	е е1 е2 е3
2	К герою обращаются с запретом 1) запрещение (159, 113, 106, 265, 108, 201, 230, 219, 169); 2) приказание (133, 244)	Запрет	б б1 б2
3	Запрет нарушается. Нарушения соответствуют формам запрета	Нарушение	ь ь1, ь2
4	Антагонист пытается произвести разведку: 1) выведывание имеет целью узнать местопребывание детей, драгоценных предметов (197, 201, 209, 258); 2) выпрашивание жертвы вредителем (156, 160); 3) выведывание через других лиц.	Выведывание	в в1 в2 в3
5	Антагонисту даются сведения о его жертве. Формы выдачи соответствуют формам выведывания	Выдача	w w1 w2 w3
6	Антагонист пытается обмануть свою жертву, чтобы овладеть ею или ее имуществом: 1) вредитель действует путем уговоров (114, 187, 259, 265); 2) действует непосредственным применением волшебных средств (233); 3) действует иными способами обмана или насилия (133, 234)	Подвох	г г1 г2 г3
7	Жертва поддается обману. Формы пособничества соответствуют формам подвоха	Пособничество	g g1 g2 g3
8	Антагонист наносит одному из членов семьи вред или ущерб: 1) похищает человека (131, 133, 168); 2) похищает или отнимает волшебное средство (189, 138, 189); 3) портит посев (105, 143, 186); 4) похищает дневной свет (135); 5) хищение в иных формах (132, 259); 6) наносит телесное повреждение (127, 195); 7) вызывает внезапное исчезновение (232, 234, 192); 8) требует или выманивает свою жертву (219); 9) изгоняет кого-либо (мачеха падчерицу) (95, 143); 10) приказывает бросить в море (165, 247);	Вредительство	А А1 А2 А3 А4 А5 А6 А7 А8 А9 А10

1	2	3	4
8	11) околдовывает кого-либо или что-либо (246, 266, 264, 265); 12) совершает подмену ; 13) приказывает убить (192, 210); 14) совершает убийство (244, 168); 15) заточает, задерживает (256); 16) угрожает насильственным супружеством(114, 125); 17) угрожает каннибализмом (171, 146); 18) мучает по ночам (192, 115); 19) объявляет войну (161, 137)	Вредительство	A11 A12 A13 A14 A15 A16 A17 A18 A19
8а	Одному из членов семьи чего-либо не хватает, ему хочется иметь что-либо: 1) недостатка невесты (друга); 2) волшебного средства; 3) диковинок (без волшебной силы); 4) волшебного яйца со смертью Кощея; 5) рационализированные формы: денег, средств к существованию; 6) другие формы	Недостача	а a1 a2 a3 a4 a5 a6
9	Беда или недостатка сообщаются, к герою обращаются с просьбой или приказанием, отсылают или отпускают его: 1) издается клич о помощи с последующей отсылкой героя; 2) герой непосредственно отсылается; 3) герой отпускается из дома; 4) беда сообщается; 5) изгнанный герой увозится из дома; 6) обреченный на смерть герой тайно отпускается; 7) поется жалобная песнь	Посредничество	В B1 B2 B3 B4 B5 B6 B7
10	Искатель соглашается или решается на противодействие	Противодействие	С
11	Герой покидает дом	Отправка	
12	Герой испытывается, выпрашивается, подвергается нападению и пр., чем подготавливается получение им волшебного средства или помощника: 1) даритель испытывает героя (102, 216, 115, 128, 216, 113, 171); 2) даритель приветствует и выпрашивает героя; 3) умирающий или умерший просит оказать услугу (100, 201, 179); 4) плененный просит об освобождении (125, 236, 195); 5) к герою обращаются с просьбой о пощаде (156, 166); 6) спорщики просят разделить между ними добычу; 7) другие просьбы; 8) враждебное существо пытается уничтожить героя (108, 105, 212, 243); 9) враждебное существо вступает с героем в борьбу; 10) герою показывают волшебное средство, предлагают обменять его (216, 268)	Даритель	Д D1 D2 D3 D4 D5 D6 D7 D8 D9 D10

Продолжение схемы 3

1	2	3	4
13	Герой реагирует на действия будущего дарителя Формы реакции героя соответствуют формам испытания (функц. «Даритель») Герой не реагирует на действия дарителя	Реакция героя	Г Г1 Г2 ... Г10 Г neg
14	В распоряжение героя попадает волшебное средство: 1) средство передается непосредственно; 2) средство указывается; 3) изготавливается; 4) продается и покупается; 5) случайно попадает герою; 6) внезапно появляется само собой; 7) выпивается или съедается; 8) похищается; 9) персонажи сами предоставляют себя в распоряжение героя; 10) герой не получает волшебное средство	Волшебное средство	Z Z1 Z2 Z3 Z4 Z5 Z6 Z7 Z8 Z9 Z neg
15	Герой переносится, доставляется или приводится к месту нахождения предмета поисков: 1) летит по воздуху (171, 210, 162, 138); 2) едет по земле или воде (168, 247, 190); 3) его ведут (163, 234); 4) ему указывают путь (113); 5) пользуется неподвижными средствами передвижения (156, 141); 6) идет по кровавым следам	Путеводитель-ство	R R1 R2 R 3 R4 R5 R6
16	Герой и антагонист вступают в непосредственную борьбу: 1) бьются на открытом поле (125, 212); 2) вступают в состязание (148); 3) играют в карты (153, 192); 4) иные формы	Борьба	Б Б1 Б2 Б3 Б4
17	Героя метят: 1) метка наносится на тело; 2) герой получает кольцо или полотенце; 3) иные формы	Клеймение	К К1 К2 К3
18	Антагонист побеждается. Формы победы соответствуют формам борьбы	Победа	П П1 П2 ... П4
19	Начальная беда или недостача ликвидируется. Формы соответствуют формам вредительства, недостачи	Ликвидация беды (недостачи)	Л Л1, Л2 ... Л19
20	Герой возвращается	Возвращение	
21	Герой подвергается преследованию: 1) преследователь летит за героем; 2) он требует виноватого; 3) преследует героя, быстро превращаясь в различных животных;	Преследование	Пр Пр1 Пр2 Пр3

1	2	3	4
21	Герой подвергается преследованию: 1) преследователь летит за героем; 2) он требует виноватого; 3) преследует героя, быстро превращаясь в различных животных; 4) преследователи обращаются заманчивыми предметами и становятся на пути героя; 5) преследователь пытается поглотить героя; 6) пытается убить героя	Преследование	Пр Пр1 Пр2 Пр3 Пр4 Пр5 Пр6
22	Герой спасается от преследования. Формы спасения соответствуют формам преследования	Спасение	Сп Сп1 Сп2... Сп6
23	Герой неузнанным прибывает домой или в другую страну	Неузнанное прибытие	Х
24	Ложный герой предьявляет необоснованные притязания	Необоснованные притязания	Ф
25	Герою предлагается трудная задача	Трудная задача	З
26	Задача решается	Решение	Р
27	Героя узнают	Узнавание	У
28	Ложный герой или антагонист изобличается	Обличение	О
29	Герою дается новый облик	Трансфигурация	Т
30	Врага наказывают Врага прощают	Наказание	Н Н neg
31	Герой вступает в брак и воцаряется: 1) герой получает и невесту и царство; 2) герой получает только невесту; 3) герой получает только престол; 4) если сказка незадолго до венчания прерывается новым вредительством, то первый ход кончается помолвкой, обещанием брака; 5) женатый герой теряет свою жену; в результате поисков брак возобновляется; 6) герой вместо руки царевны получает денежную награду или компенсацию в иных формах	Свадьба	С * С * С * с1 с2 с3

* Пропп В.Я. Собрание трудов: Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998.

Практическое занятие по теме
**«Структурное направление в мифокритике.
Бинарные оппозиции в структуре
“Поэмы конца“ М.Цветаевой»**

Вопросы для обсуждения

1. Достижения структурализма в изучении мифов: исследования В.Я.Проппа, К.Леви-Стросса и др.

2. Структура мифов: двоичные противопоставления в системе мифа и фольклора: набор оппозиций, семантика, организация системы оппозиций, медиация оппозиций, техника бриколажа.

3. Бинарные оппозиции в структуре «Поэмы конца» М.Цветаевой: набор оппозиций, семантика образов (столб, мост, море и др.), смыслообразующая роль бинарных оппозиций в структуре поэмы М.Цветаевой.

Рекомендуемая литература

Пропп В.Я. Собрание трудов: Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998.

Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Наука, 1983.

Леви-Стросс К. Структура мифов // Вопр. лит. – 1970. – №7.

* * *

Греймас А. К теории интерпретации мифологического нарратива // Зарубежные исследования по семиотике фольклора: Сб. статей. – М., 1985. – С.109–143.

Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. – М.: Наука, 1965. – Ч. 2.

Кербелите Б. Историческое развитие структур и семантики сказок. – Вильнюс, 1991.

Кербелите Б. Сравнение структурно-семантических элементов повествования разных народов // Фольклор: Проблемы тезауруса. – М., 1994.

Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. – IV. – Тарту, 1969. – С.86–135.

Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Еще раз о проблеме структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. – V. – Тарту, 1971.

Топоров В.Н. Модель мира // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. Т.2. – М., 1992.

Фотино С., Маркус С. Грамматика сказки // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М., 1985.

* * *

Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов В.Я.Проппа // Семиотика / Сост. Ю.С.Степанова. – М.: Радуга, 1983. – С.429–437.

Бутинов Н.А. Леви-Стросс – этнограф и философ // Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Наука, 1983. – С.422–466.

Вейман Р. Миф и структура // Вейман Р. История литературы и мифология (Очерки по методологии и истории литературы) / Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1975. – С.291–303.

Козлов А.С. Мифологическая критика и структурализм // Козлов А.С. Мифологическое направление в литературоведении США. – М., 1984. – С.147–169.

Косиков Г.К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Зарубежное литературоведение 70-х г. Направления, тенденции, проблемы. – М.: Наука, 1984. – С.155–205.

Мелетинский Е.М. Мифология и фольклор в трудах К.Леви-Стросса // Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Наука, 1983. – С.467–522.

* * *

Жолковский А.К. «Фро»: пять прочтений // Вопр. лит. – 1989. – №12. – С.23–49.

Жолковский А.К. Морфология и исторические корни рассказа Толстого «После бала» // Жолковский А.К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма: Сб. статей. – М.: Сов. писатель, 1992. – С.109–129.

Ревзина О.Г. Из наблюдений над семантической структурой «Поэмы конца» М.Цветаевой // Труды по знаковым системам. – IX. – Ученые записки тартуского университета. – Вып. 422. – Тарту, 1977. – С.62–84.

Смирнов И.П. От сказки к роману // Труды отдела древнерусской литературы. – Т.27.

§5. СПЕЦИФИКА МИФОЛОГИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

Совместными усилиями ученых разных направлений мифокритики была определена специфика мифологического мышления.

В онтологическом аспекте миф – это наиболее ранняя, соответствующая первобытному обществу, форма мировосприятия, понимания мира и самого себя первобытным человеком. Эта архаическая картина мира выкристаллизовалась в определенную эстетическую форму – совокупность рассказов о мире. Как категория эстетическая миф есть сказание, повествование.

А.Ф.Лосев отмечал, что не существует мифического предмета как такового, мифичен способ его понимания и изображения. «*Мифического образа нет самого по себе*, как нет вещи, которая бы уже сама по себе была прекрасна. Мифический образ мифичен в меру своего оформления, т.е. в меру своего изображения, в меру понимания его с чужой стороны. *Мифичен способ изображения вещи, а не сама вещь по себе*» (Курсив А.Ф.Лосева) *.

Специфика мифологического способа мышления заключается в следующем.

1. Миф затрагивает не столько насущные проблемы сегодняшнего дня, сколько глобальные, коренные вопросы мироздания. Миф претендует на абсолютное значение, когда в центре внимания оказываются связи человека с миром в целом как с универсумом, а не связи с историей.

2. Миф познает мир не столько научным, опытным способом, сколько интуитивно, чувственно. По этой причине мифу свойствен конкретно-чувственный характер восприятия окружающей природной среды, партиципация (Л.Леви-Брюль), сопричастие человека, природы и социума.

3. Миф – форма субъективно-объективная. Миф воспринимает окружающий мир через себя, очеловечивает окружающую природу, что порождает всеобщую персонификацию. Человек переносит на природные объекты свои собственные свойства, приписывает им жизнь, человеческие чувства, а свои собственные чувства и качества представляет в виде конкретных предметов (душа – птица).

4. Мифу присуща символическая объективация эмпирических и чувственных данных (Э.Кассирер); язык мифа отличается тождеством субъекта и объекта, предмета и знака, вещи и слова, существа и его имени, вещи и ее атрибутов.

5. У мифа – своя специфическая логика: тенденция к разрешению фундаментальных бинарных оппозиций посредством медиации – «техника бриколажа» (К.Леви-Стросс).

6. В мифе нарушены причинно-следственные связи, миф отходит от бытовой эмпирии, от четкой временной и географической приуроченности – для мифа характерна так называемая последовательность непоследовательности: последовательность внутреннего смысла (вторичного значения) при внешней непоследовательности. Отсюда столкновение в мифе двух планов: плоскостного (внешнего,

* Лосев А.Ф. Самое само: Сочинения. – М.: ЗАО Изд-во «ЭКСМО-Пресс», 1999. – С. 257.

конкретно-исторического) и глубинно-перспективного (внутренне замысленного, обобщенно-философского).

7. Мифологическое мышление по сути своей парадигматично (М.Элиаде): ориентировано на прецеденты, образцы. По этой причине сюжет мифа – постоянное повторение сакральных событий, произошедших в «начале» времени.

8. Специфична категория времени в мифе: резкое разграничение мифического периода и современного («сакрального» и «профанного»). Все происходившее в мифическое время приобретает значение парадигмы, рассматривается как прецедент, служащий образцом для воспроизведения. Поэтому категория времени совмещает в себе два аспекта: настоящее (синхронический) и прошлое (диахронический), служащее средством для объяснения настоящего и будущего. Миф выступает как синхро-диахроническая структура (К.Леви-Стросс).

9. Мифология обнаруживает сходство с проявлениями коллективного бессознательного современного человека; каналами трансляции мифологического содержания являются архетипы (К.Юнг).

Как доминирующий способ мышления миф специфичен для культур архаических, но в качестве некоего уровня или фрагмента может присутствовать в культурах более поздних.

Рекомендуемая литература

Аверинцев С.С., Эпштейн М.Н. Мифы // ЛЭС. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С.222–225.

Жбанков М.Р. Миф // Новейший философский словарь / Сост. А.А.Грицанов. – Мн.: Изд. В.М.Скакун, 1998. – С.430.

Козлов А.С. Миф // Современное зарубежное литературоведение: страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. – М.: Интрадо, 1996. – С.233–236.

Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т.2. – С.58–65.

Можейко М.А. Мифология // Новейший философский словарь / Сост. А.А.Грицанов. – Мн.: Изд. В.М.Скакун, 1998. – С.431–434.

Токарев С.А., Мелетинский Е.М. Мифология // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. – М., 1991. – Т.1. – С.11–20.

Вопросы для самоконтроля

1. Каковы особенности генезиса и развития мифокритического направления в литературоведении?

2. Каковы истоки мифологического метода в литературоведении?

3. Каковы принципы ритуального анализа художественных произведений? (Продемонстрируйте на примере анализа какого-либо произведения/фрагмента).

4. Как рассматривается соотношение мифа и бессознательных аффективных состояний в работах представителей психоаналитической школы? В чем заключается методологическая ограниченность концепций психоаналитиков?

5. В чем заключается своеобразие научных позиций К.Юнга?

6. Какое содержание вкладывается Юнгом в понятие «архетип»? Как переосмысливается понятие «архетип» в работах современных литературоведов?

7. Каковы возможности применения архетипной методологии для анализа художественных произведений?

8. Каковы аспекты мифологического мышления, акцентированные в символической теории мифа?

9. Как взаимосвязаны язык мифа и поэтический язык?

10. В чем видит специфику мифологического мышления К.Леви-Стросса?

11. С какими направлениями современного литературоведения взаимодействует мифокритика? Каковы результаты этого взаимодействия?

12. Какова специфика мифа как онтологического феномена и эстетического?

ГЛАВА 2

МИФ В ЛИТЕРАТУРЕ XX в.

§1. МИФ И ЛИТЕРАТУРА

Соотношение мифа и художественной литературы рассматривается в двух аспектах: эволюционном и типологическом.

Эволюционный аспект предусматривает представление о мифе как определенной стадии сознания, исторически предшествующей возникновению письменной литературы. Литература, с этой точки зрения, имеет дело лишь с реликтовыми формами мифа и сама активно способствует разрушению мифологической культуры. Миф и сменяющие его виды искусства, в частности литература, могут лишь противопоставляться, поскольку никогда во времени не сосуществуют.

Типологический аспект подразумевает, что мифология и письменная литература сопоставляются как два принципиально различных способа видения и описания мира, существующих одновременно.

но и во взаимодействии и лишь в разной степени проявившихся в те или иные эпохи.

Наиболее актуальным и перспективным для науки XX века является типологический аспект в изучении проблемы соотношения мифа и художественной литературы, основанный на трансклассическом понимании мифа.

Литература сохраняет связь с мифом на уровнях структуры и семантики. Художественные произведения наследуют архаические принципы синтагматического и парадигматического развертывания текста. Кроме этого, писатели постоянно (порой бессознательно) черпают образы из мифологического семиотического фонда.

Каналы трансляции мифологического материала в современность разнообразны: объективные и субъективные, сознательные и бессознательные. Это:

- «память жанра»;
- коллективное бессознательное;
- интерес автора к архаическим структурам, образам, сюжетам и сознательная ориентация на мифологические парадигмы.

Кроме того, каждая эпоха в истории искусства и литературы в частности характеризуется определенным осознанием соотношения искусства и мифологии. Для использования мифа в литературе в силу различных идейно-эстетических запросов той или иной исторической эпохи не всегда существовали одинаково благоприятные условия.

Так, Е.М.Мелетинский указывает на то, что в XVIII-XIX вв. литература демифологизировалась, искусство видело свою задачу в освобождении от иррационального наследия, от пережитков первобытной культуры ради естественных наук и рационального познания мира и человека. Предпосылками демифологизации были утверждение самоценности предметного мира, установка на подражание природе, антропоцентризм, склонность к историзму, перенос внимания на реальность. Исключение составляли романтическая философия (прежде всего Шеллинг) и романтическая литература. С конца XIX в. интерес к мифологии заметно возрастает. Пионерами этого процесса были: в теории – Ф.Ницше, в музыкальной практике – Р.Вагнер. Настоящий поток «ремифологизации», указывает Е.М.Мелетинский, появляется в литературе XX в., в 1920-1930-е гг.

З.Г.Минц, Д.Е.Максимов связывают появление неомифологических тенденций с периодом рубежа веков, с теорией и практикой символизма. Именно символизм, обозначивший концепцию пути современного искусства «от символа к мифу» (Вяч. Иванов), следует признать, по их мнению, наиболее ранним и знаменательным периодом в литературном мифотворческом движении. Развивая эти идеи,

В.А.Марков представляет картину трех последовательно возникавших «волн» мифопоэтического мышления в историко-литературном процессе. Первую волну он относит к периоду античной литературы, сложившейся «в результате непосредственной метафорической переработки мифологического субстрата». Вторая волна – романтизм в литературе к. XVIII – нач. XIX в. Сюда же В.А.Марков относит и символизм. Третья волна – это неомифологизм, возникший в начале XX столетия.

В то же время на волне интереса к мифопоэтике появилось немало работ, выявляющих наличие мифологических структур и в литературе XIX в.

Рекомендуемая литература

Аверинцев С.С., Эпштейн М.Н. Мифы // ЛЭС. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С.222–225.

Козлов А.С. Миф // Современное зарубежное литературоведение: страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. – М.: Интрадо, 1996. – С.233–236.

Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т.2. – С.58–65.

Можейко М.А. Мифология // Новейший философский словарь / Сост. А.А.Грицанов. – Мн.: Изд. В.М.Скакун, 1998. – С.431–434.

Вайскопф М. Сюжет Гоголя. – М., 1993.

Евангельский текст в русской литературе XVIII–XIX в.: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск, 1994.

Имя – сюжет – миф. – СПб., 1996.

Козубовская Г.П. Проблема мифа в русской поэзии к.19–н.20 вв. – Самара, 1995.

Козубовская Г.П. Русская поэзия первой трети 19 в. и мифология (жанровый архетип и поэтика). – Самара, 1998.

Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. – Т.1. – Таллинн, 1992.

Марков В. Миф. Символ. Метафора. – Рига, 1994.

Мифология и современность. – СПб., 1998.

Миф – фольклор – литература. – Л., 1978.

Найдорф М.И. Очерки европейского мифотворчества. – Одесса, 1999.

Нямцу А.Е. Миф и легенда в мировой литературе. – Черновцы, 1992. – Ч.1.

От мифа к литературе: Сб. в честь 70-летия Е.М.Мелетинского. – М., 1993.

Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М.: Прогресс: Культура, 1995.

§2. НЕОМИФОЛОГИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ XX в.

Мысль А.Ф.Лосева о том, что культура XX в. будет развиваться под знаком мифа, обрела достаточно доказательств.

Прямая или косвенная ориентация значительной части литературы XX в. на древний миф или мифологические структуры мышления, как и появление многочисленных произведений, порожденных современным мифотворчеством, – все это не случайно заставило многих критиков считать, что наступила новая, мифологическая, эра в литературе, пришедшая на смену реализму XIX в. Философской базой неомифологизма явились: феноменология Гуссерля, метафизика Гартмана, аксиология Шелера, фундаментальная онтология Хайдеггера, философия Ясперса, психоанализ Фрейда, Юнга.

Притяжение писателей XX в. к древнему мифу и вообще к мифологическим структурам зависело от многих причин. К ним относится предельно обобщающий характер мифа, его космологичность, присутствие в окружающем мире содержания, не поддающегося во всем объеме рационалистическому объяснению. Воспроизведение мифопоэтического мышления, изоморфного логике бессознательно-го, послужило целям создания нового, сверхэмпирического психологизма. Миф оказался для писателей XX в. средством к тому, чтобы преодолеть «локальный» историзм и перейти к макроисторическим и даже метаисторическим масштабам, выйти за социально-исторические и пространственно-временные рамки ради выявления вечных моделей личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса.

Усваивая основные каноны архаического мышления, мифопоэтическое направление XX в. обогатило мифологизм рядом принципиальных особенностей. Среди них наиболее значимы следующие.

1. Современный мифологизм носит не наивно-бессознательный, а глубоко рефлексированный характер, что обуславливает его связь с философским творчеством, а также интеллектуалистический подход к мифу самих художников, предполагающий научную эрудицию.

2. Если древний миф подымается над конкретно-исторической сферой, связан с космизмом, универсализмом, основан на космогонических и антропологических обобщениях, то новый художественный миф ориентирован на создание объектов, включенных в историческую и бытовую действительность. Космическое обобщение основывается на исторических фактах. Неомифологические тексты обращены, прежде всего, к темам современности. Причем соотношение мифологического и исторического в произведениях неомифо-

логического искусства может быть различным и количественно (от разбросанных в тексте отдельных мифологем и мифологических образов, намекающих на возможность мифологической интерпретации изображаемого, до введения двух и более равноправных сюжетных линий («Мастер и Маргарита» М.Булгакова), и семантически (когда миф выступает в функции языка-интерпретатора истории и современности, а эти последние играют роль того материала, который является объектом упорядочивающей интерпретации. В коллизиях борьбы Петра I с сыном («Петр и Алексей» Мережковского) просвечивает новозаветная коллизия Отца – демиурга и сына – жертвенного агнца).

Истолкование мифа как глубинного смысла истории у разных авторов может мотивироваться по-разному:

а) миф – носитель «естественного», не искаженного цивилизацией сознания первобытного человека;

б) миф – отображение мира первогероев и первособытий, лишь варьирующихся в бесчисленных коллизиях истории;

в) миф – воплощение «коллективного бессознательного», по Юнгу, и своеобразная энциклопедия архетипов;

г) миф – универсальный «шифр–код», проясняющий явления современности.

3. Для современной мифопоэтики характерно непатетическое отношение к мифу. Позиция мифа не является абсолютной, она соотносится с историей не однозначно, они могут «мерцать» друг в друге, создавать игру точек зрения. Поэтому очень частым признаком неомифологических произведений оказывается ирония – линия, идущая в России от А.Белого, в Западной Европе – от Джойса.

4. Функцию мифологического «шифра–кода», раскрывающего значение изображаемого, в «текстах–мифах» XX в. выполняют несколько мифов одновременно, часто они входят в разные мифологические системы. Зачастую роль мифов выполняют «вечные» произведения мировой литературы, фольклорные тексты, идеологические мифы. Поэтому в художественной организации «текстов–мифов» одной из главных примет становится поэтика цитат, реминисценций, аллюзий. В этих предельно свернутых знаках текстов, введенных художником осознанно, т.е. с установкой на их опознание читателем, содержатся важные части художественного сообщения, заключенного в тексте.

5. Новый миф рождается не в недрах архаической общности, а в ситуации отъединенности и самоуглубленного одиночества персонажа. Отсюда – сочетание мифологизма с психологизмом, внутренним монологом, с литературой «потока сознания».

6. Трансцендентной силой, господствующей над человеком, выступает уже не внешняя природа, а сотворенная им самим цивилизация, отчего мифологическое мироощущение приобретает преимущественно не героический, а трагический или даже трагифарсовый, гротескный характер. Это различие отчетливо проявляется, если сопоставить «Одиссею» Гомера и «Улисса» Дж.Джойса, «Метаморфозы» Овидия и «Превращение» Ф.Кафки.

7. В качестве неодолимого и таинственного рока, тяготеющего над человеком, выступает повседневность с ее рутинным социальным и житейским опытом. Отсюда – сращение мифологизма с натуралистически-бытовой, протокольной манерой письма.

8. Вместо культурного героя, приносящего блага цивилизации (Прометей), новейшая мифология выдвигает тип «природно-оргастического» или «экзистенциально-абсурдного» героя (с канонической точки зрения – «антигероя»), отвергающего общезначимые предписания морали и рассудка. Подобным образом истолковываются древние образы у современных мифотворцев (Дионис у Ф.Ницше, Эдип у З.Фрейда, Сизиф у А.Камю).

В современной литературе можно выделить несколько типов художественного мифологизма.

1. Создание художником своей оригинальной системы мифологем («Поминки по Финнегану» Джойса, пьесы и романы С.Беккета, поэзия Йитса).

2. Воссоздание глубинных мифо-синкретических структур мышления (нарушение причинно-следственных связей, совмещение разных времен и пространств, двойничество и оборотничество персонажей, призванное обнаружить до- или сверхлогическую основу бытия (романы и новеллы Ф.Кафки, Х.Борхеса и др.)

3. Заимствование из мифологии сюжетов, мотивов, образов, создание стилизаций и вариаций на темы, задаваемые древней мифологией.

Рекомендуемая литература

Евдокимова Л.В. Мифопоэтическая традиция в творчестве Ф.Сологуба. – Астрахань: Изд-во Астраханского ун-та, 1998.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Восточная литература РАН, 1976.

Приходько И.С. Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. – Владимир, 1999.

Приходько И.С. Мифопоэтика Блока. – Владимир, 1999.

Каманина Е.В. Роман Леонида Андреева «Сашка Жигулев» / Проблемы неомифологизма // Фил. науки. – 2000. – №4. – С.22–31.

Слащева М.А. Мифологическая модель мира в постмодернистской прозе Милорада Павича // Вестник Моск. ун-та. – Сер.9, Филология. – 1997. – №3. – С.43–45.

Елтышева Е.А. Роман И.С.Шмелева «Лето Господне» как роман-миф // Рус. язык и лит. – 2000. – №4. – С.34–36.

Каневская М. История и миф в постмодернистском русском романе // Известия Академии наук. – Сер. лит. и языка. – 2000. – №2. – С.37–48.

Вопросы для самоконтроля

1. Как рассматривается в современном литературоведении соотношение мифа и художественной литературы?
2. Как представлена проблема мифа в трансисторической теории мифологии? Чем можно объяснить трансисторизм мифа?
3. Какие периоды в историко-литературном процессе можно назвать наиболее мифоцентричными?
4. Чем обусловлен процесс демифологизации в XVIII-XIX в.?
5. Каковы основные предпосылки актуализации мифа в культуре XX в.?
6. Какова философская база неомифологизма XX в.?
7. Что унаследовала неомифологическая литература от древнего мифа?
8. В чем своеобразие неомифологизма XX в.?
9. Каким образом происходит синтез конкретно-бытового и мифологического в произведениях неомифологического искусства?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ

Вопросы для самоконтроля

(к практическим занятиям)

1. Какие особенности мифологизма XX века проявляются в произведениях?
2. К какому типу художественного мифологизма тяготеет творческая система писателя?
3. Какой древний сюжет реконструируется в произведении? Каким образом автор перерабатывает мифологический сюжет?
4. Какие мифологические мотивы и образы введены в ткань повествования? Каков их архаический и конкретно-исторический смысл? Как они взаимодействуют?
5. Какие глубинные мифологические структуры мышления воссоздаются в повествовании?

6. Какие оригинальные авторские мифологемы присутствуют в произведении? На какие законы архаического мышления ориентировался автор (бессознательно актуализировал) при создании собственной системы мифологем?

7. Что в произведении соответствует и что противоречит архаической традиции?

8. Как проявляется авторская позиция?

Практическое занятие по теме

«Мифологическая семантика рассказа Е.Замятина “Наводнение”»

Вопросы для обсуждения:

1. Мифологические законы мышления главной героини рассказа Софьи: закон партиципации, сопричастия субъекта и объекта, внутреннего и внешнего; парадигматизм мышления и др.

2. Идея циклизма (круговорота) жизни в рассказе (жизнь–смерть–возрождение).

3. Мифологическая логика сюжета рассказа.

4. Формы мифологического языка: иконизация обозначающего, реализация метафор, развертывание слова в мотив, техника лейтмотивов в рассказе (мифологемы зерна, хлеба, матери-земли, пустоты/заполненности, ямы и др.)

Рекомендуемая литература

Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997.

Шмид В. Орнаментальный текст и мифическое мышление в рассказе Е.Замятина «Наводнение» // Шмид В. Проза как поэзия. – СПб., 1994. – С.184–205 (или // Русская литература. – 1992. – №2. – С.56–67).

Практическое занятие по теме

«Авторский миф в произведении Ф.Сологуба “Мелкий бес”»

Вопросы для обсуждения

1. Многослойность содержания романа:

— мифы (тексты) реалистической литературы: «Пиковая дама» А.Пушкина, «Мертвые души» Н.Гоголя, «Человек в футляре» А.Чехова, «Идиот», «Бесы» Ф.Достоевского и др.;

— мифы бытового сознания: миф об А.Пушкине, миф об А.Мицкевиче;

— архаическая мифология (демонология): оборотничество, чертовщина; их преломление в тексте романа Ф.Сологуба.

2. Авторское воплощение концепции красоты: линия Людмилы Рутиловой и Саши Пыльникова. Синтез архаических и библейских (ветхо- и новозаветных) реминисценций в структуре образов.

3. Роль реминисценций и аллюзий в создании образа Передонова.

4. Характер авторского мифотворчества.

Рекомендуемая литература

Аверинцев С.С., Эпштейн М.Н. Мифологизм в литературе XX в. // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С.224–225.

Евдокимова Л.В. Мифопоэтическая традиция в творчестве Ф.Сологуба. – Астрахань: Изд-во Астрахан. ун-та, 1998.

Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. – М., 1992. – Т.2. – С.58, 61–65.

Минц З.Г. О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник. – Т.3. – Тарту, 1979. – С.76–120.

Практическое занятие по теме

«Поликультурность неомифологических произведений.

Архисюжет “Вавилонская башня”

в романе-мифе А.Платонова “Котлован”»

1. Культурно-исторические предпосылки мифологемы «дом-башня»:

— локус «дом-башня» как «память жанра» утопии и утопического мышления в целом (ср., напр., утопии Чернышевского, Достоевского и др.);

— мотив «дома-башни» в современных Платонову утопиях (А.Гастев «Башня», Луначарский «Религия и социализм» и др.).

2. Христианский код в «Коловане»:

— закономерность обращения Платонова к христианской культуре; осмысление писателем эпохи зарождения христианства как парадигмы современности в статьях («Культура пролетариата», «Христос и мы», «Да святится имя твое» и др.) и квазибиблейских произведениях («Сокровенный человек» (сотворение мира), «Джан» (исход), «Ювенильное море» (вселенский потоп), «Чевенгур» (страна обетованная));

— легенда о Вавилонской башне; смысл и структура архисюжета в платоновском произведении (от утопии к антиутопии);

— евангельские аллюзии; набор и функционирование апокалиптических образов.

3. Традиции архаической мифологии в моделировании художественного мира в «Котловане»:

— мифологическое пространство (ось мира, верх/низ, дом/яма и др.);

— мифологизация времени:

1) «время-пространство»: прием палимпсеста, прошлое «сквозь» настоящее, будущее в настоящем;

2) время-вечность: «сбой» времен, исчезновение четырех времен года, зимой – лето, днем – ночь; итеративное повествование, освобождение от временных связей;

3) циклизм времени: маркированность природного ритма времени в повести, отсутствие указаний на ритм социальный; циклический принцип сюжетостроения (завод–квартира–пивная–овраг/завод–квартира–пивная и т.д.).

4. «Философия общего дела» Н.Федорова в художественной концепции платоновского произведения.

Рекомендуемая литература

Гюнтер Х. Котлован и Вавилонская башня // «Страна философов» А.Платонова: проблемы творчества. – М.: Наследие, 1995. – Вып.2. – С.145–151.

Касаткина Е. «Прекращение вечности времени» или Страшный Суд в котловане (Апокалиптическая тема в повести «Котлован») // Там же. – С.181–191.

Левин И. Вавилонская башня // Мифы народов мира: Энциклопедия. – Т.1. – 1991. – С.206–207.

Пастушенко Ю. Поэтика смерти в повести «Котлован» // Там же. – С.191–197.

Платонов А. Культура пролетариата // Платонов А. Возвращение. – М., 1989 (и др. статьи).

Практическое занятие по теме

«Социальные и культурно-исторические мифы в неомифологическом тексте. Московский миф в романе-мифе А.Платонова “Счастливая Москва”»

Вопросы для обсуждения

1. Московская мифология:

— Московский и Петербургский мифы (тексты) в русской культуре;

— комплекс старой Москвы в русском культурном сознании;

— советский миф Москвы; образ Москвы в массовом песенном творчестве;

— Москва старая и новая: принцип взаимоотражения двух мифов.
2. Платоновская Москва в пространстве взаимоотражения двух мифокомплексов:

— предпосылки актуализации московской мифологии: интерес к старомосковскому мифу в к. XIX–н. XX вв.; роман-миф «Счастливая Москва» как отклик Платонова на акцию «Пролетарская Москва ждет своего художника»;

— реминисценции из культурно-исторических мифов Москвы;

— концепты московской мифологии: сердце, семья, дом, счастье в авторском мифе.

3. Особенности функционирования социальных и культурно-исторических мифов в неомифологическом произведении.

Рекомендуемая литература

Гончарова О.М. Ритуал и миф в тексте советской культуры (1920-1940) // Русский текст. – 1996. – №4. – С.62–79.

Гюнтер Х. «Сталинские соколь» (Анализ мифа 30-х гг.) // Вопросы литературы. – 1991. – №11-12. – С.122–141.

Гюнтер Х. «Счастливая Москва» и архетип матери в советской культуре 30-х г. // «Страна философов» А.Платонова: Проблемы творчества. – Вып.3. – М.: Наследие, 1999. – С.170–176.

Гюнтер Х. Поющая родина (Советская массовая песня как выражение архетипа матери) // Вопросы литературы. – 1997. – №4. – С.46–61.

Кларк К. Сталинский миф о «великой семье» // Вопросы литературы. – 1992. – №1. – С.77–87.

Корниенко Н.В. «Пролетарская Москва ждет своего художника» (К творческой истории романа) // «Страна философов» А.Платонова: Проблемы творчества. – Вып.3. – М.: Наследие, 1999. – С.357–373.

Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс-Культура, 1995. – С. 259–368.

Щукин В. «Град срединный, град сердечный». Образ Москвы в русском литературном сознании // Wielkie miasto: Czynniki integrujące i dezintegrujące. – Łódz: Wydawnictwo uniwersytetu Łódzkiego, 1995. – С.167–181.

Ярошенко Л.В. Миф Москвы в творчестве А.Платонова // В печати.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наиболее перспективными положениями, разработанными мифокритическим направлением в литературоведении, являются следующие.

1. Миф, являющийся основным способом мироощущения в архаическую эпоху, сохраняет способность к репродуцированию в другие периоды развития культуры, поэтому возможен такой метод анализа художественного текста, созданного в постмифологическую эпоху, когда исследователь восстанавливает его мифологическую праснову.

2. Наиболее корректным, на наш взгляд, является мифокритический подход к произведениям тех писателей, которые осознанно ориентировались на миф.

3. Однако миф может активно работать и на подсознательном уровне, когда мифологические мотивы, их комбинации выступают в качестве архетипов, приобретают характер устойчивых психических схем, бессознательно воспроизводимых и обретающих содержание в создании идеологических мифов (напр., мифов Петербурга и Москвы в русском культурном сознании XIX в. и в мифологии XX в.) и индивидуально-авторских художественных мифов, поэтому нередко продуктивным оказывается взгляд на те или иные художественные тексты сквозь призму архаической мифологии.

4. Так как одной из наиболее важных, на наш взгляд, особенностей мифологизма XX в. является «поликультурность» (З.Г.Минц), т.е. использование в функции языка – интерпретатора содержания неомифологических текстов архаических мифов, произведений литературы и философии, культурных, идеологических мифов, социальных стереотипов, то при мифокритическом подходе необходимо учитывать интертекст.

5. Также следует учитывать, что в произведениях постмифологических эпох мы часто имеем дело не с прямой ориентацией на мифологические сюжеты, мотивы и образы, а с трансформацией мифа, его качественным и содержательным изменением при сохранении мифологических структур, схем, т.е. с инверсированием архетипов.

Мифокритический метод с его установкой на выявление мифологических корней художественных произведений при корректном и профессиональном подходе исследователя всегда ведет в важные для литературоведения области мировоззрения, эстетических взглядов автора, творческой истории текста и помогает понять язык, на котором говорит с читателями художник.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО КУРСУ

Словари

- Грушко Е.А., Медведев Ю.М. Словарь славянской мифологии. – Н.: Новгород, 1996.
- Новейший философский словарь / Сост. А.А.Грицанов. – Мн.: Изд. В.М.Скаун, 1988.
- Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М., 1996
- Мифы народов мира: Мифы, легенды, сказания / Сост.М.Б.Бурдыкина. – Спб.: Каравелла, 1995.
- Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. – 2-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1991–1992.
- Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987.
- Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997.
- Славянская мифология: Энциклопед. словарь / Науч. ред. В.Я.Петрухин, Г.А.Агапкина, Л.Н.Виноградова и др. – М.: Эллис Мак, 1995.
- Современное зарубежное литературоведение (страны Зап.Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. – М.: нтрадо, 1996.

Учебная литература

- Вейман Р. История литературы и мифология (Очерки по методологии и истории литературы) / Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1975.
- Иванов А.В. Учебное пособие по изучению литературоведческих методологий XX в. (психоаналитическая критика, структурализм, структурно-семиотический метод, мифологическая критика). – Могилев: Изд-во Могилевского ун-та, 1998.
- Козлов А.С. Мифологическое направление в литературоведении США: Учеб.пособие. – М., 1984.
- Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Восточная литература РАН, 1976.
- Осаченко Ю.С., Дмитриева Л.В. Введение в философию мифа: Учеб. пособие для вузов. – М.: Интерпракс, 1994.

Дополнительная литература

- Архетип: Культурологический альманах. – Шадринск, 1996.
- Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – Спб., 1993.
- Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989.
- Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1940.
- Голан А. Миф и символ. – М., 1993.

- Голосовкер В.Я. Логика мифа. – М.: Наука, 1987.
- Дорошевич А. Миф в литературе XX в. // Вопросы литературы. – 1970. – №2. – С.122–140.
- Евангельский текст в русской литературе XVIII–XIX вв.: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск, 1994.
- Евзлин М. Космогония и ритуал. – М.: Радикс, 1993.
- Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. – М., 1965.
- Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М., 1983.
- Лобок А.М. Антропология мифа. – Екатеринбург, 1997.
- Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. – М., 1994.
- Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М., 1991.
- Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф–имя–культура // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Т.1. – Таллинн, 1992.
- Марков В. Миф. Символ. Метафора. – Рига, 1994.
- Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М., 1984.
- Миф–фольклор–литература. – Л., 1978.
- Найдорф М.И. Очерки европейского мифотворчества. – Одесса, 1999.
- Нямцу А.Е. Миф и легенда в мировой литературе. – Черновцы, 1992. – Ч.1.
- От мифа к литературе: Сб. в честь 70-летия Е.М.Мелетинского. – М., 1993.
- Пятигорский А.М. Мифологические размышления: Лекции по феноменологии мифа. – М., 1996.
- Религия. Магия. Миф. – М., 1997.
- Телегин С.М. Философия мифа. Введение в метод мифореставрации. – М., 1994.
- Топорков А.Л. Теории мифа в русской филологической науке XIX в. – М., 1997.
- Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997.
- Хьюбнер К. Истина мифа. – М., 1996.
- Человек. Культура. Слово: Мифопоэтика древняя и современная. – Омск, 1994. – Вып. 1.
- Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 1996.
- Элиаде М. Космос и история: Избр. работы. – М., 1987.
- Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. – Киев – Москва, 1997.

В.Н. Топоров**«ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ» В РИТУАЛЬНОМ АСПЕКТЕ ***

У Ахматовой был дар ритуального жеста и слова, точнее – искусство делать их ритуальными. <...> Уже в «Anno Domini» поэт выступает не только как свидетель происходящего, описывающий страшный Год Господень, но и как тот, кто оплакивает и поминает погибших, т.е. как руководитель этой части обряда. Еще очевиднее это проявляется в случае «Реквиема». Стихи его, слагаемые, запоминаемые, произносимые шепотом или про себя не потом и даже не просто по горячим следам, а синхронно, постоянно, в течение ряда лет, само слагание этих стихов есть не только факт истории и литературы, но поминальный обряд в строгом смысле слова – по всем жертвам: по своим, по друзьям и знакомым, по тем, чьи имена известны, и по тем, «их же имена сам веши». «Хотелось бы всех поименно назвать. / Да отняли список и негде узнать». Но цель поминального обряда не только в том, чтобы помнить, но и в том, чтобы дать ушедшим новую жизнь, восстанавливая тем самым истончающуюся материю истории. Но такова в сущности функция всякого ритуала – в кризисный, гибелью грозящий час восстановить утрачиваемое status quo, вернуть угрожающую жизнь к порядку истории, к времени в его органических и плодотворных связях. Подлинный ритуал восстанавливает не только время, но и всех, кто участвует в нем и, в частности, совершает его.

Но «Поэма без героя» дает основания говорить не просто о ее перекличках с ритуалом, ее ритуальных корнях, но и о том, что в определенном аспекте (никак не отменяющем, но, напротив, обогащающем другие) она сама ритуал, и не просто один из ритуалов, но главный, ставящий перед собою максимальные цели, охватывающий всех, соборный по условию. О том, что «Поэма» – совокупное «хоровое» творчество, дело многих (потенциально – миллионов / «А за ними таких миллионы»/ или даже точнее – двухсот миллионов, которые, по словам Ахматовой, должны прочесть «Один день Ивана Денисовича»), говорила сама Ахматова: «Странная вещь (...) / Очень странная. Всегда я свои стихи писала сама. А вот «Поэму»

* Топоров В.Н. «Поэма без героя» в ритуальном аспекте // Анна Ахматова и русская культура нач. XX в.: Тезисы конференции. – М., 1989. – С.15–21.

иначе. Я всю ее написала хором, вместе с другими, как по подсказке», и в другом месте – «Мне казалось, что мы пишем ее все вместе». Под статью этому и задание – найти, произнести Победившее смерть слово, т.е. выполнить задачу, которую ставит перед собой главный, универсальный ритуал любой традиции. Такой ритуал совершается всегда в ситуации последнего кризиса, на пороге бездны, когда никаких естественных средств к спасению уже нет. То же и в «Поэме»: чем ближе подходит она к пику «исторического», тем отчетливее обозначает она его пределы и тем настоятельнее ведет она за эти пределы, в сферу «сверх-исторического», о которой некогда было сказано: «Времени больше не будет». «Поэма» именно о такой ситуации, и близость свершения сроков – ее лейтмотив (как и в каждом ритуале), воспроизводимый постоянно: «Не последние ль близки сроки...»; «До смешного близка развязка...»; «Пятым актом из Летнего Сада / Пахнет...». «Ощущение Канунов, Сочельников – ось, на которой вращается вся вещь...», – писала Ахматова, но именно это чувство является определяющим и для главного годового ритуала в архаичных традициях. «Опустошение» истории, изживание времени в таких ритуалах приурочено к стыку Старого и Нового года, когда разрушается состав «года» и его организация, всё приходит в расстройство, энтропические тенденции резко возрастают, начинается всеобщее смешение, утрачивается способность к различению, распознаванию, идентификации (маскарад, карнавал символизируют это состояние, ср. также Сатурналии – при том, что Сатурн – «пожиратель» и «восстановитель времени»), мир-«год», мир-благо уже у края бездны. Задача ритуала – спасти этот мир-«год», восстановить его целостность и его время. Необходимые условия и средства – воспроизведение «первособытия», акта творения, того, что было «в начале». Для этого нужен царь-жрец, который в центре мира, где проходит axis mundi и стоит мировое древо, совершает жертвоприношение, то убиение-умирание, которое обеспечивает новую, усиленную жизнь, возвращение от хаоса к космосу. В центре словесной части ритуала – серия вопросов, задаваемых жрецом-поэтом в связи с основными элементами космоса, и ответов. В этом вопросе-ответном диалоге, часто не отделимом от загадок и гаданий, формируется сценарий ритуала и складывается форма его описания. И то и другое носит драматургический характер, но приходит к благому концу именно в силу связи с «прецедентом», с повторением его здесь и теперь. Эта драма, совершающаяся в ритуале, может отражаться и в мифе. Существенно, что сама Ахматова называла «Поэму» версией «Петербургско-

го мифа». Миф «Поэмы» и сама ее мифологичность, здесь не рассматриваемая, существенны как в связи с мифо-ритуальным целым, так и в связи с соотношением мифа-слова и ритуала-дела, дискретно-расчлененного и непрерывно-смешанного, «событийного» и «категориального», исторически-персонажного и архетипически-функционального.

«Поэма», действительно, обнаруживает в себе бесспорные черты ритуала – и как самодовлеющий, независимый от чего-либо иного текст, и как некое событие, внелитературное деяние автора. «Ритуал» начинается перед самым Новым годом, на исходе Старого, т.е. на пороге. Таким образом, «Поэма» оказывается как бы «годовым» ритуалом, и, как всякий такой ритуал, она начинается с воспоминания о прошлом, которое может быть понято как «первособытие», воспроизводимое на том же временном стыке из году в год («поэма перерастает в мои воспоминания, которые по крайней мере один раз в год /часто в декабре/ требуют, чтобы я с ними что-нибудь сделала. Это бунт вещей, / Это сам Кошей / На расписанный сел сундук»). Тема временного порога маркирована в «Поэме» и возникает в ней не раз. Но для этого переходного ритуала выбран не просто двойной порог времени (Старого и Нового года), но и временной центр несравненно более широкого отрезка, «жизни после конца» – сороковой год, о символике которого см. выше. В этот год в новогоднем ритуале воспроизводится в качестве некоего «прецедента» тринадцатый год. Сороковой год – последний, роковой порог, потому что у этого года, как и эпохи, этим годом кончающейся, уже «иссякли мира силы, / Всё было в трауре, всё никло от невзгод, / И были свежи лишь могилы». Об этом иссякновении сил – и в «Поэме». «Бунт вещей», анархия, хаос (В грозном хаосе давних дней) продолжают и на уровне стихий, вовлекающих в себя всё вокруг. Метель, вьюга, ветер, бездорожье, сугробы, гул, пляска во всей ее дисгармонии, валящиеся с мостов кареты, полукраденое добро, певчие птицы вне клетки, пьяный моряк, страшное дымное лицо Демона, безмерная тревога – всё это знаки рокового смешения, хаотизирующегося мира и жизни. Содомские Лоты, как и ряженные вообще, и сам маскарад – из числа персонифицированных образов этой стихии беспорядка, снятия запретов, упразднения нравственных норм, гибели (Владыка Мрака).

Автор, подобно жрецу, совершающему ритуал, умеет правильно выбрать не только время и его состояние-содержание, но и место ритуала, тот центр в пространстве, который чреват катастрофой, но вместе с тем тот единственный локус, где она может быть предельна.

Петербург как законный представитель России, ее мук, горя, но и славы выбран с окончательной точностью. В самом Петербурге центральный локус – Фонтанный Дом – и не столько в силу богатых исторических ассоциаций, сколько потому, что это – место поэта, священное как «дом поэта», его жилище. Образ поэта, его голос отмечают этот пространственный центр. Сюда к автору в новогодний вечер среди ряженных приходит Поэт – ровесник Мамврийского дуба. Вековой собеседник луны, автор «железных законов», собственно – царь-первосвященник, первожрец (образ Мамврийского дуба отсылает к теме жреца, жречества и жертвы, ср. Бытие 13, 18, а мелькнувшая чуть далее тень Давида, царя-поэта-жреца, подтверждает именно эти функции, возлагаемые на себя поэтом). Аналогия между таким поэтом и жрецом, руководителем архаичного «годового» ритуала стучится в дверь. И тот и другой действуют в одинаковой пространственно-временной рамке, и их задача единая, – вернувшись памятью к прошлому, к тому, что ушло, и к тем, кого уже с нами нет, восстановить новое время, новое благо, новый мир и тем самым искупить прошлые грехи, «покрыть» прежние утраты. Но чтобы выполнить свою задачу, жрец должен быть экстерриториален и «экстемпорален» – не только здесь, на земле, и сейчас, во время ритуала, но и там, в царстве смерти, и тогда, в прошлой. Руководитель ритуала двоятся почти так же, как двоятся «Поэма» и все в ней находящееся: он и жрец и жертва – и попеременно и в одно и то же время; он умирает и возрождается; как жрец он – «производитель» смерти, но как жертва он – восстановитель новой жизни и жизненной силы. Но – таков и ты, поэт, спускающийся в преисподнюю, чтобы найти слово жизни. Внимание Ахматовой к этому мотиву, к опытному знанию начал и концов известно. Обычно не замечают такого же двоения жизни и смерти в «Поэме». «Новогодняя баллада» – ранний опыт в этом роде и, конечно, предшественница «Поэмы» в этом мотиве. Она своего рода «разговоры в царстве мертвых». Все участники новогодней встречи – там, все они покойники, и только она, поэт – здесь и жива, более того, в ее песнях живут и те, кто умер; это – единственная форма их «жизни после конца». В «Поэме» ситуация та же, но она инвертирована: не поэт должен прийти к мертвецам, но они приходят к нему, и разговор происходит не в царстве мертвых, а здесь, на земле, в Белом зале Фонтанного Дома. Но тени 13-го года – не единственные мертвецы «Поэмы», посвященной памяти первых ее слушателей, погибших во время осады. «Их голоса я слышу и вспоминаю их, когда читаю поэму вслух, и этот тайный хор стал для меня навсегда оправданием этой вещи».

То, чего мог достичь человек в «годовом» ритуале и что он мог потерять при неудаче, имело такую высокую цену и от ритуала зависело столь многое, что вести его мог только тот, кто был носителем высшей жизненной силы, обладатель высшей власти, харизматической и священной. Таким был царь или правитель (как в Двуречье), основная и исходная функция которого состояла в совершении ритуала «смены» времени. Только он мог успешно возродить время, которое становилось поистине царским (вне текста «Поэмы» автор выступает как ведущий ритуал-поминание, ритуал-панихиду; «царские» же сигнатуры, инсигнии Ахматовой исключительно богаты и разнообразны, начиная с поэмы «У самого моря»). Оно, по выражению исследователя, «как бы окрашивалось личностью царя, было его силой (иногда предполагают, что в Вавилоне формальное начало правления специально приурочивалось к новогодним ритуалам). Вместе с выбором жребия на пороге Нового года совершались и гадания. В этой связи особое внимание должно быть уделено акиту, ритуальному церемониалу встречи Нового года в Вавилоне, в состав которого входил т.наз. загмук – «праздник Судеб», когда делались предсказания на каждый из последующих 12 месяцев года. Сами эти предсказания приравнивались к созданию месяцев, к предопределению каждому из них «своей» семантики (ср. выше об этом в связи с Ахматовой). Но во время этого праздника решалась и судьба каждого дня года, а сам праздник, «овладевавший временем», становился тем самым еще одним образом творения. Это обращение к вавилонскому акиту и особенно загмуку в связи с Ахматовой имеет особый смысл. В январе 1940 г. мотив вынимания жребия сопрягается с Новым годом (С Новым Годом! С новым горем! <...> И какой он жребий вынул / Тем, кого застенек минул?). В некоторой «реконструкционной» перспективе можно представить себе и вынимание «месячных» жребиев (как это делалось во время загмука) – «роковых» мартовских, апрельских, августовских (см. выше). Сходный ритуал «Судеб» можно открыть и в «Поэме». Центр его – третье посвящение с подзаголовком *Le jour des rois*, отсылающим к кануну Крещения (как и эпиграф из Жуковского «Раз в Крещенский вечерок...»), когда происходят гадания «годового» масштаба. В этом посвящении – предсказание, и все оно – о будущем, в будущем времени, о Госте из будущего, хотя стихия провиденциального и пророческого в «Поэме» шире. Все эти предчувствия, предвидения, пророчества сводятся как в «книгу Судеб», в гороскоп – «Выходи ко мне смело навстречу – / Гороскоп твой давно готов».

Но есть еще одно основание вспомнить в связи с «Поэмой» новогодний ритуал акиту. Пока длилась эта 12-дневная церемония, в храме Мардука совершалось торжественное произнесение ключевого текста о сотворении мира «Энума элиш» – о поединке Мардука с Тиамат и его победе, что дублировалось сценарием поединка двух враждебных групп, воспроизводившимся на стыке Старого года с Новым. Акт творения завершался ономастическим творением, спасавшим сущее от забвения. Поминальный обряд то же есть называние по именам, и именно такую задачу ставит перед собой поэт (<...> крикнуть на весь мир все ваши имена). «Поэма», где никаких имен (кроме имен-масок, имен-литературных образов, имен-фантомов) не названо, как это ни парадоксально тоже посвящена нахождению имен в хаотическом смешении маскарадного вихря, отделению их от псевдо-имен, выражению их в новом коде, поминанию как памяти во времени. И имена, которые предстоит найти и разгадать читателю, подлинны. Они названы, значит, они существуют, то же, что остается «без лица и названья», мнимо, лишено онтологичности, и, следовательно, истинности-подлинности <...> Тема имени, наречения им, памяти-воспоминания, царственного слова объединяет «Поэму» с «Энума элиш». Связь эта не была случайной и легко подтверждается и биографически <...> тем более, что ташкентская «попутчица» поэмы – пьеса того же названия, «Энума элиш», о которой есть и прозаические записи Ахматовой. Тема суда над героиней в третьей части, берущая свое начало в «Эпиплоге» вавилонской поэмы творения, находит свое завершение в «Поэме» – темы греха, вины, покаяния, искупления, совести. Искупление греха, вины означает восстановление совести и относится к числу «креативных» задач, решаемых как архаичным ритуалом (хотя бы и в зачаточной форме), так и «Поэмой»-ритуалом, вольно или невольно, шаг за шагом воспроизводящей структуру и смысл своего пробраза, жанрового первоисточника. Тема же совести как сознания своего греха и своей вины и ее парадокса (время искупает грехи и вину, а вечность – никогда) снова отсылает к «годовому» ритуалу и парадоксальному сочетанию в нем временного, исторического и вечного, сверхисторического.

Е.М.Мелетинский

**ТРАНСФОРМАЦИЯ АРХЕТИПОВ
В РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.
КОСМОС И ХАОС, ГЕРОЙ И АНТИГЕРОЙ ***

<...> В «Братьях Карамазовых», так же как в «Бесах», необычайно мощное, масштабное художественное обобщение текущей действительности (коррелирующее со склонностью Достоевского к символизации и гиперболизации) безо всякого ущерба для этого конкретного анализа приводит к возрождению известной архетипичности. Сознательно стремясь к масштабности повествования, Достоевский не случайно упоминает (в предисловии к переводу «Собора Парижской Богоматери» Виктора Гюго) в качестве образца и примера «Божественную комедию» Данте.

Рассматривая архетипичность в «Братьях Карамазовых», следует учесть сознательное обращение Достоевского к житиям и апокалиптическим апокрифам. Сам Достоевский ассоциирует Алешу Карамазова с героем популярного жития об «Алексее, Божьем человеке». <...> Ряд мотивов жития как бы повторяется у Достоевского: моление матери о сыне, отсылка героя святым отцом к родным и жизнь его в миру, среди искушений мирской жизни. В «Братьях Карамазовых» <...> типичным житийным демоническим искусителем выступает брат, Иван Карамазов. Еще ближе кое в чем к идеям романа Достоевского, как считает В.Е.Ветловская, – идея «неизбирательной, неискушенной любви», пропитывающая духовный стих об Алексее, Божьем человеке. Предполагаемые в будущем новые испытания Алеши так и остаются неописанными в «Братьях Карамазовых», но просветление после многих испытаний, искушений и ошибок, показанных на примере брата Дмитрия, отчасти якобы напоминает «Житие Ефрема Сирина».

В.Е.Ветловская <...> делает попытку как-то связать Грушеньку с героиней жития о Марии Египетской (думаю, что Грушеньку можно, как и Настасью Филипповну, как-то увязать с Марией Магдалиной), обнаруживает в «Легенде о великом инквизиторе» использование духовных стихов и апокрифов о конце мира, явлении Анти-

* Мелетинский Е.М. Трансформация архетипов в русской классической литературе. Космос и хаос, герой и антигерой // Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994. – С.69–132.

христа и втором пришествии Христа: через «Фауста» нити тянутся и к библейскому Иову.

Наряду с «Житиями» «Братья Карамазовы» неоднократно сопоставлялись с целым рядом произведений мировой литературы, касающихся темы Сатаны-Люцифера, вообще демонического начала. <...>

С точки зрения архетипических проблем гораздо важнее, что в «Братьях Карамазовых», как и в предшествующих произведениях, разрабатываются вопросы о хаосе (на личном и коллективном, на бытовом и особенно семейном уровнях, но также и на интеллектуальном) и космосе (который, разумеется, как всегда у Достоевского, понимается в христиански-славянофильском духе), о возможности или невозможности мировой и психологической гармонии, об эсхатологических перспективах, о типах героя и антигероя и соотношении между ними (проблема «двойников» и т.п.).

Дмитрий Карамазов с помощью шиллеровских цитат рисует картину первобытного космоса, нарушенную похищением Прозерпины (Персефоны) и горем ее матери – богини плодородия Цереры (Деметры), следствием чего является засуха, а затем повсеместное опустошение и «унижение человека», т. е. хаос наступает на космос (картина эта может быть легко сопоставлена с идиллией «Золотого века» в снах Ставрогина и Версилова). Характерно, что в стихотворении Шиллера-Жуковского, приводимом Митей Карамазовым, засуха, описываемая в греческом мифе, дополняется «унижением человека», и именно ради того, чтобы человек поднялся из «низости», он должен вступить в союз «с древней матерью-землею». Само собой разумеется, что для Достоевского «древняя мать-земля» – это не только богиня плодородия Деметра или, скажем, греческая богиня Гея (Земля), но и национальная почва, отрыв от которой грозит внутренним хаосом всякой личности. Переходя от античных мифологических ассоциаций к библейским, Достоевский устами Мити Карамазова говорит о борьбе «идеала Мадонны» и «идеала содомского» (т.е. хаоса, слово Содом в этом смысле употребляется и «полячком» – женихом Грушеньки, но в его устах оно звучит парадоксально). Митя Карамазов в ужасе оттого, что «иной <...> начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны <...> Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил <...> Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей». Митя Карамазов, а через него – Достоевский, здесь имеет в виду борьбу космоса-добра и хаоса-зла в душе человека, т.е. то, что Достоевский множество раз демонстрировал на примере своих героев, в том числе и Мити Карамазова.

Нет необходимости пересказывать беспорядочную жизнь и метания Мити между противоположными порывами, но напомним слова, которые он говорит сам о себе: «Казню себя за всю жизнь, всю жизнь мою наказую!»; «Вся жизнь моя была беспорядок, и надо положить порядок» (здесь хаос и космос буквально противопоставлены); «Скверные мы и хорошие»; «Хотел убить, но не повинен»; «Зверь я, вот что. А молиться хочу»; «Мерзок сам, а люблю тебя» (т.е. Бога); «С вами говорит благородный человек <...>, наделавший бездну подлостей»; Грушенька говорит ему: «Ты хоть и зверь, а ты благородный».

Вспомним о противоречиях в поведении и в душах Катерины Ивановны, Грушеньки, Ивана Карамазова, подростка Лизы, «мальчиков». «Бесенок» Лиза, в которой сочетается «злое и в то же время что-то простодушное» и которая «злое принимает за доброе», особенно интересна. Она мечтает вместе с Алешей помогать несчастным и одновременно хочет, чтобы ее «кто-нибудь истерзал» (это мазохизм), воображает, как будет есть «ананасовый компот», глядя на мальчика с обрезанными пальчиками (это садизм). Она видит во сне чертей, ей хочется бранить Бога. Она восклицает: «Я ужасно хочу зажечь дом», «Ах, я хочу беспорядка», «Ах, как бы хорошо, кабы ничего не осталось!».

Иными словами, хаос в ее еще не окрепшей душе <...> переходит в желание общего хаоса, в страстный отказ от гармонии в мире. <...> Инфантильный и «психологический» отказ от гармонии в мире у Лизы является своеобразной параллелью к отказу от гармонии по интеллектуальным мотивам у Ивана Карамазова.

Таким образом, хаос «внутри» и «снаружи», внутри личности и в масштабах мира, переплетаются между собой, как бы переходят один в другой.

Новым в «Братьях Карамазовых» является то, что семья моделирует хаос в мире. <...> В «Братьях Карамазовых» семейная тема поднята на более высокий уровень обобщения и сама становится моделью общества в целом, а отчасти и мира в целом. И как раз на этом пути усиливается (разумеется, без всякой архаизации и упрощения) архетипическая широта.

Заметим, что в архаике в мифе изображается и преодолевается космический хаос, а амбивалентные или даже антагонистические отношения поколений, отца (или дяди с материнской стороны) с сыном (или племянником) были связаны отчасти с инициацией молодого героя, отчасти – с борьбой, явно или неявно сопровождающей или символизирующей смену поколений. Последняя имела место в знаменитом эдиповом сюжете, с которым З.Фрейд и фрейдисты хотели бы

сравнивать «Братьев Карамазовых». В сказке же, в которой космический масштаб сузился до семейно-социального, хаос как раз воплощается в семейных отношениях между братьями и сестрами (старшими и младшими), родными дочерьми и падчерицами, родителями и детьми. И, как мы знаем, семейный разлад здесь отражал социальные сдвиги, а именно – распад родовой патриархальной спаянности: обездоленность младшего сына была результатом перехода от минората, уравнивавшего братьев в правах, к майорату; обездоленность падчерицы была результатом появления мачехи, что стало возможным из-за нарушения родового запрета братья жен вне племени (только такие и классифицировались как мачехи); обездоленность «сиротки» объяснялась отказом рода (в частности, деда по матери) заботиться о юноше, оставшемся сиротой, а это, в свою очередь, стало возможным при решительном вытеснении рода «малой» семьей.

Именно этот сказочный архетип – распри в семье в силу упадка патриархальных традиций – в какой-то степени возрождается в «Братьях Карамазовых», конечно невольно и совершенно стихийно. И это гораздо существенней, чем лежащая на поверхности и вполне для Достоевского сознательная ассоциация со сказочными тремя братьями, из которых младший – «дурачок». <...> Кроме того, <...> в романе на самом деле – четыре брата.

Хаос у Достоевского сконцентрирован прежде всего в образе самого отца – Федора Карамазова, в его вражде со старшими двумя сыновьями, а также в соперничестве с Митей в любовных делах. Хаос «отца» имеет социальный аспект: дворянин, пустившийся в «буржуазное» приобретательство, Федор Карамазов – «тип человека не только дрянного и развратного, но вместе с тем и бестолкового»: один из «бестолковейших сумасбродов», он вместе с тем умеет «отлично обделывать свои имущественные делишки»; «сладострастнейший человек», «только злой шут, и больше ничего»; «срамник»; у «жидов» научился «сколачивать и выколачивать деньгу», «основатель кабаков», «ростовщичничает». Таким образом, он сосредоточивает в себе и хаос (в виде и развратности, и бестолковости), и зло (в частности, в его сугубо буржуазном «ротшильдовском» варианте), и шутовство.

Архетип шута есть нечто среднее («медиатор») между простаком (дураком) и плутом. Трикстер, который нелепо подражает по простоте, глупости «культурному герою» или совершает злые, коварные проделки, нарушающие космический и социальный порядок, есть прямой предшественник шута. Это «трикстерное» демонически-космическое начало безусловно представлено в Карамазове-отце в исторически обогащенном виде. Очень существенно сладострастие –

как природная черта («земляная карамазовская сила»), не ограниченная культурой, и потому тоже хаотическая. Ее Федор Карамазов передал сыновьям. Сладострастие («для меня <...> не было безобразной женщины») определяет и характер его браков, и возможность надругательства над Лизаветой Смердящей, и погоню за Грушенькой, спровоцировавшую соперничество с сыном Дмитрием.

Ярчайшим образом принадлежность Федора Карамазова к сфере хаоса и зла проявляется в полном отсутствии заботы о детях и во вражде с Дмитрием не только из-за Грушеньки, но также из-за денег. Последний штрих – его шутовское, издевательское отношение к монастырю и церкви вообще, богохульное отождествление христианской любви и любви продажной, ненависть к России. И даже у сыновей может возникнуть вопрос: «Зачем живет такой человек!» (так говорит Дмитрий). И, наконец, обобщение, которое так сильно соблазнило фрейдистов: «Кто не желает смерти отца? <...> Один гад съедает другую гадину», – заявляет уже сходящий с ума Иван Карамазов.

В этих словах – выражение хаоса и зла в семье и мире. Вместе с тем этот мотив парадоксальнейшим образом заставляет вспомнить о некоторых мифологических сюжетах. Хаос и зло, зло именно как хаос, «беспорядок» реализуются в поколении сыновей двумя разными путями. Что касается Дмитрия, то хаос в нем подготовлен развалом нормальной семьи, воспитанием у дальних родственников, «кутящей жизнью»; тем что «юность и молодость его протекли беспорядочно» и т.п. Тому способствовала повышенная эмоциональность, идущая от неукротенной природной силы, «земляной» карамазовщины («мать-земля» не только почва, но и стихия). Юнг бы сказал – от неумеренного проявления «коллективно-бессознательного». Но добрые задатки – любовь к людям, инстинктивная совестливость, стихийная религиозность, готовность пострадать (и за себя, и за других, ср. мотив «дитё плачет»), – всё это удерживает его от убийства отца и обещает «воскресить» в нем «нового человека». «Пострадать хочу и страданием очищусь». Ясно, что Дмитрий с его простодушной эмоциональностью, стихийной религиозностью и патриотизмом воплощает специфический русский вариант хаоса в понимании Достоевского: «Ненавижу я эту Америку» (куда ему предлагают бежать от наказания), «Россию люблю, Алексей, русского бога люблю, хоть я сам и подлец!» – говорит он брату Алеше. «Народность» Дмитрия и в том, что он готов «землю пахать».

Противоположный вариант представляет Иван Карамазов, не говоря уже о незаконнорожденном Смердякове. В сказочном архетипе братья враждуют между собой: здесь же вражды нет, хотя Иван и Дмитрий отчасти выступают соперниками в отношении Катерины

Ивановны (параллель к соперничеству Дмитрия и отца в отношении Грушеньки: всё это выражает хаос и «надрыв»). Иван Карамазов тоже не лишен «земного», стихийного карамазовского жизнелюбия. Он говорит: «убедись даже, что всё, напротив, беспорядочный, проклятый и, может быть, бесовский хаос <...>, а я все-таки захочу жить». «Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки (...), тут нутром, тут чревом любишь». Все же в основном Иван рационален и организован – в противоположность Дмитрию. Умом он не хочет «жизнь полюбить больше, чем смысл ее», «прежде логики», как советует ему Алеша. Мы знаем, насколько характерно для Достоевского, начиная с «Записок из подполья», противопоставление «живой жизни» и «логики», скепсис по отношению к «логике», «арифметике» и т. п. Иван – теоретик, и ему (как и Раскольникову) «не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить». Иван Карамазов идет к хаосу интеллектуальным путем: «я никогда не мог понять, как можно любить своих ближних» и «страдать невинному за другого», к чему Дмитрий как раз склонен сердцем, без всяких размышлений. Иван считает, что поскольку «страдание есть», а «виновных нет», то «на нелепостях мир стоит». Правда, здесь логика уже подкрепляется и чувством: гармония не стоит и «слезинки <...> ребенка». «Не хочу гармонии, из-за любви к человеку не хочу <...> Билет <...> возвращаю» (Богу). Позиция Ивана (даже насчет «слезинки ребенка») прямо противоположна позиции Дмитрия, готового пострадать за другого, в частности, за «дитё», которое плачет. Таким образом, Иван не только констатирует всеобщий хаос, но и оказывается его «идеологом», так как отвергает мировую гармонию.

Характерная деталь: Иван в том же разговоре с Алешей выражает желание посетить Европу, хотя «всё это давно уже кладбище», т.е. нечто худшее, чем хаос (ср. ненависть Дмитрия к Америке). В отличие от «славянофила» Дмитрия Иван как бы оказывается «западником». Это западничество и отказ от гармонии – корни сочиненной им «Легенды о великом инквизиторе».

Великий инквизитор, воплощающий, в частности, ненавистный Достоевскому католицизм с его государственными претензиями, отвергает Христа и его порядок, считая, что провозглашенная Христом свобода как раз и доводит до «ужасов рабства и смятения», а достроит «Вавилонскую башню» тот, «кто накормит», опираясь на «чудо, тайну и авторитет». Инквизитор убеждается, что «надо идти по указанию умного духа, страшного духа смерти и разрушения, а для того принять ложь и обман и вести людей уже сознательно к смерти и разрушению», чтобы «жалкие эти слепцы считали себя счастливыми». Инквизитор грозит сечь явившегося Христа, но, видя

смирение последнего, отпускает его. Перед нами своеобразная интерпретация эсхатологического апокалиптического мифа об Антихристе и втором пришествии Христа в конце времен. Алеша, выражая мысль Достоевского, видит в «инквизиторе» и его последователях армию «для будущего всемирного земного царства». Эту эсхатологическую картину, нарисованную Иваном, есть смысл сопоставить с картиной ранних времен и первого нарушения порядка (похищение Персефоны и оскудение земли из-за горя Деметры), описанной Шиллером и цитируемой Дмитрием Карамазовым. Так, «Братья Карамазовы» включают тему хаоса, его возникновение и интерпретацию в космическом масштабе.

Что касается Ивана Карамазова, то он, начав с ужаса перед хаосом и злом, кончает оправданием их неизбежности. За всем этим, как догадывается Алеша, стоит неверие в Бога, пусть не абсолютное, как тонко подметил Зосима в своем месте, и дерзкий вывод о том, что «всё позволено» (ср. с Раскольниковым). Но вся эта позиция, по ироническому признанию Ивана, поддерживается «силой низости карамазовской». Иными словами – интеллектуальная логика Ивана Карамазова поддерживается и изнутри тем, что Юнг называет «тенью», т.е. бессознательной, демонической в известном смысле, частью души. Воплощением этой «тени» является Черт, представший перед Иваном Карамазовым в бредовом видении. Буквально соответствуют понятию «тени» слова Ивана Карамазова, обращенные к Черту: «ты воплощение <...> моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых». И тут Алеше о Черте: «Он – это <...> я сам. Все мое низкое, все мое подлое и презренное!». Черт иронически замечает: «Я одной с тобой философии».

Перед нами картина раздвоения личности. <...> Но, как известно, у Ивана Карамазова имеется и «внешний» двойник – сводный брат и незаконный сын Федора Карамазова – лакей Смердяков, сын «городской юродивой» Лизаветы Смердящей (которая, в свою очередь, является контрастной параллелью к «юродивой» в высоком смысле, «кликуше» – матери Ивана и Алексея).

Иван Карамазов тайно желал смерти своего отца и своим отъездом как бы открыл путь Смердякову для совершения этого преступления; в то же время своими высказываниями («все, дескать, позволено») санкционировал его теоретически. В душе Ивана сочувствие к Смердякову сменяется отвращением к нему, так как Смердяков допускает нечто вроде «фamiliarности»: «стал считать себя <...> с Иваном Федоровичем как бы солидарным». Ивану Карамазову, взволнованному до крайности при известии о смерти отца («В душе и я такой же убийца?») – спрашивает себя Иван, считая пока еще убий-

цей Митю), Смердяков говорит: «Идите домой, не вы убили», и тут же: «А вот вы-то и убили <...> Али все еще свалить на одного меня хотите, мне же в глаза? <...> Вы главный убивец и есть, а я только вашим приспешником был», и далее: «С вами вместе убил-с», «мне убить поручи ли-с». На суде сам Иван говорит: «Он убил, а я его научил убить...». В конце концов оба не выдерживают: Смердяков вешается, а Иван сходит с ума. Идея двойничества наиболее отчетливо выражена следующим образом: «На скамейке у ворот сидел <...> лакей Смердяков, и Иван Федорович с первого взгляда на него понял, что и в душе его сидел лакей Смердяков, и что именно этого-то человека и не может вынести его душа». Здесь Смердяков как бы уравнивается с «чертом».

Как типичный антигерой Смердяков наделен почти исключительно «отрицательными и низкими» чертами: «нелюдим», «надменен», «безо всякой благодарности», ненавидит Россию и жалеет, что Наполеон ею не овладел, оправдывает отречение солдата от православия в турецком плену, мечтает эмигрировать во Францию с деньгами. Фетюкович определяет его как «существо <...> решительно злобное, непомерно честолюбивое, мстительное и знойно завистливое». Он садист, в детстве вешал кошек и наслаждался этим. У Смердякова «самолюбие необъятное <...> оскорбленное», что отчасти объясняется его положением незаконного сына (ср. страдания Подростка) и лакея у своего отца, т.е. элементами того же социального хаоса. Но не это главное. Заслуживает внимания его характеристика как «созерцателя» и его попытки логически, рационалистически обосновать аморальные поступки и неверие в Бога – своего рода пародия на негативный интеллектуализм Ивана Карамазова («умного человека», с которым «и поговорить любопытно»). Тут есть элемент неумелого подражания – одной из характернейших черт отрицательного варианта архетипического «героя».

Не то чтобы двойником, но своеобразной вульгаризованной параллелью к Ивану является также рационалистический корыстный эгоист Ракитин, непосредственно «полемизирующий» с Алешей Карамазовым.

Ясно, что на другом полюсе по сравнению с Иваном и особенно со Смердяковым стоит Алеша, «тихий мальчик», «ранний человеколюбец», персонаж в основном ангелический (пусть даже и «реалист», как утверждает повествователь), названный «чудаком» (что роднит его с князем Мышкиным), носитель добра, благожелательства, любви к людям и особенно к детям (ср. заботу Дмитрия о плачущем «дитяти», рассуждения Ивана о слезе ребенка, дружбу с детьми князя Мышкина), всеобщий примиритель, умиляющий даже Федора Карамазова.

Известно, что в перспективе Достоевский, который никак не хотел оставить замысел «Жития великого грешника», планировал для Алеши испытания и грехи, а может быть, даже преступления и казнь. Но эта перспектива не реализовалась, как не реализовались всерьез «воскресения», планировавшиеся Достоевским для других своих героев. И Алеша в системе образов «Братьев Карамазовых» занимает именно «ангелическую» позицию.

Как уже отмечалось, Достоевскому не удавались житийные биографии с изображением эволюции героев. На практике он всегда изображал состояние борьбы добра со злом, космоса (понимаемого им на христианский лад) с хаосом (конкретизируемым как буржуазный индивидуалистический распад народного единства и потеря национальной почвы, неотделимой от религиозной веры), борьбы, происходящей как в семье и обществе, так и в душе отдельных персонажей. <...>

Давая художественный анализ российской действительности в момент острого социально-исторического перелома, Достоевский предельно обобщал этот анализ, доводя его до мировых, космических масштабов, что парадоксальным образом вело к возрождению старых архетипов с их мифологически-космическим размахом и одновременно к необыкновенному их углублению и обобщению.

Приложение 3

А.В.Гарбуз, В.А.Зарецкий

**К ЭТНОЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ
МИФОТВОРЧЕСТВА ХЛЕБНИКОВА***

<...> Процесс языкотворчества и мифотворчества издревле запечатлевался в фольклоре. Быстро нарастающее сближение с фольклором – характерная черта развития русской литературы начала нашего века: книжное искусство слова овладевает многими из тех возможностей художественного освоения мира, которые давно уже осуществлялись в устном творчестве, но литературе оставались чуждыми. Участие Хлебникова в освоении литературой фольклорного художественного опыта весьма значительно, но исследовано явно недостаточно.

* Гарбуз А.В., Зарецкий В.А. К этнолингвистической концепции мифотворчества Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). – М.: Языки русской культуры, 2000. – С.333–347.

Хлебниковская концепция связи поэзии с языкотворчеством и мифотворчеством обязана и поискам гуманитарных наук, прежде всего, языкознания – в тех его направлениях, которые соединяют исследование исторического развития языков с изучением культур. Во взглядах и практике Хлебникова отозвались идеи лингвистов и фольклористов прошлого века, более всего – Ф.И.Буслаева и А.Н.Афанасьева. <...> Мысль Буслаева об изначальном единстве слова и образа (при всей неопределенности понятия словесного художественного образа в контексте филологических трудов прошлого века) – убеждение справедливое и уже в то время достаточно распространенное. <...> «Словом мы выражаем не предмет, а впечатление, произведенное оным на нашу душу, так, по-санскр. слон называется дважды пьющим, двузубым, снабженным рукою. След., синонимы должны определяться не по предметам, ими означаемым, а по точке зрения, с которой человек смотрел на предмет при сотворении слова»¹. «Составление отдельного слова зависело от поверья, и поверье, в свою очередь, поддерживалось словом, которому оно давало первоначальное происхождение»². Так получала обоснование мысль о единстве процесса языкотворчества и мифотворчества, из чего проистекала характерная для мифологической школы программа реконструкции древних воззрений посредством исторического исследования языков. <...> «Со временем живое значение слова теряется, впечатление забывается, и остается только одно отвлеченное понятие; поэтому – восстановить первобытный смысл слов – значит возобновлять в душе своей творчество первоначального языка»³. <...>

На единстве генезиса слова и поэтического представления настаивал и А.Н.Афанасьев, видевший «богатый и можно сказать – единственный источник разнообразных мифических представлений» в «живом слове человеческом»⁴. «Так как различные предметы и явления легко могут быть сходны некоторыми своими признаками и в этом отношении производят на чувства одинаковое впечатление, то естественно, что человек стал сблизать их в своих представлениях и придавать им одно и то же название (...) Предмет обрисовывался с разных сторон, и только во множестве синонимических вы-

¹ Буслаев Ф.И. О преподавании отечественного языка. – Л., 1941. – С.171.

² Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. – Т.1. – Русская народная поэзия. – СПб., 1861. – С.7.

³ Буслаев Ф.И. О преподавании отечественного языка. – С.172.

⁴ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. – Т.1. – М., 1865. – С.5.

ражений получал свое полное определение (...), каждый из этих синонимов, обозначая известное качество одного предмета, в то же самое время мог служить и для обозначения подобного же качества многих других предметов и таким образом связывать их между собою. Здесь-то именно кроется тот богатый родник метафорических выражений (...), который поражает нас своею силою и обилием в языках древнейшего образования (...))⁵. <...>

«Итак зерно, из которого вырастает мифическое сказание, кроется в первоизданном слове (...), но чтобы воспользоваться им, необходимо пособие сравнительной филологии»⁶, – это убеждение настойчиво проводится в трудах двух виднейших русских филологов прошлого века. В творчестве Хлебникова оно вновь приобретает актуальность – на этот раз в новом качестве – как одна из главных для поэта конструктивных идей, организующих его взгляд на мир и художественный строй произведений.

«Стихи должны строиться по законам Дарвина», – записывает Хлебников в 1921 году. Известные сложности во взаимоотношениях поэта с отдельными положениями теории «ученого Энглизиса» не помешали Хлебникову согласиться в целом с эволюционным учением. Формула «стихи – по законам Дарвина» порождена, по-видимому, аналогией: видоизменения слов под воздействием контекста подобны мутациям, лежащим в основе многообразия биологических видов. Происходит «цепная реакция»; возникшие вследствие мутаций неологизмы вызывают к жизни целые ветви новых форм: «Зарошь / дебошь / варошь / студошь / жарошь / сухошь / мокошь / темошь».

Подобная игра случайного и закономерного прослеживается Хлебниковым на всех «языковых» уровнях мироздания: «Один и тот же камень разбил на две струи человечество, дав буддизм и ислам, и непрерывный стержень животного бытия, родив тигра и ладью пустыни». Тезис поэта «Мир как стихотворение» отражал понимание мира как непрерывного творческого процесса, по отношению к которому языковая деятельность человека – лишь часть единого общеприродного метаязыка. Параллель Хлебников – Дарвин получает неожиданное продолжение: Мендель, Н.И.Вавилов – и вплоть до Н.Винера.

Процесс, аналогичный игре доминантных и рецессивных признаков, наблюдается и в древнем мифотворчестве. Многозначность слова в архаических языках могла объединять значения, связанные логическими, а равно и эмоциональными ассоциациями. Абстракт-

⁵ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. – С.7-8.

⁶ Там же. – С.15.

ные обобщения в древних языках заменялись обобщениями метонимии или метафоры, «т. е. так, что одно явление сопоставлялось – отождествлялось с другим, хотя с ним и не связанным, но обладающим общим с ним признаком, с целью выделения – обобщения именно этого признака»⁷. Заменяя терминологию поэтики категориями лингвистики, И. М. Дьяконов поясняет: «В семантический ряд входят понятия, более или менее постоянно взаимозаменяемые или ассоциативно связываемые между собой в мифотворчестве и словотворчестве, причем обусловленность их связи с точки зрения современной логики может быть недостаточно очевидна, но в историческом плане раскрывается как «метафорическая» или одна из «метонимических ассоциаций»⁸. Ассоциации, входящие в семантическое поле одного понятия, могут сменяться в древнем мифо-словотворчестве в зависимости от контекста высказывания другими словами, мифологическая логика изначально символична, пользуясь «конечным набором средств «под рукой», выступающих то в роли материала, то в роли инструмента и подвергающихся периодически калейдоскопической реаранжировке»⁹. Отсюда, «одни и те же речения употребляются в одном Гимне как нарицательные, в другом – как имена богов: одно и то же божество занимает разные места, становится то выше, то ниже остальных богов, то уравнивается с ними»¹⁰.

Хлебниковский язык мифологизирования сходен с аппаратом древнего мифотворчества. Назначение художника Хлебников связывал с фиксацией беспрестанно происходящих в природе изменений, в постижении единства в многообразии. Этот момент обусловил постоянные перебивки мотивов, взаимозаменяемость их, непрерывную смену источников, смысловых пластов и пр., на которые обращают внимание исследователи творчества будеглянина. «Сознавая свое «преданье», – пишет П. Тартаковский, – Хлебников словно держит в памяти всю историю мира, непрерывно потрясаемого бессмысленным противоборством родов, племен, народов»¹¹. Зачастую смена пространственно-временных планов в произведении происходит на-

⁷ Дьяконов И.М. Введение. Мифологии древнего мира / Пер. с англ. – М., 1977. – С.12.

⁸ Там же.

⁹ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 1976. – С.168.

¹⁰ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. – Т.1. – С.19.

¹¹ Тартаковский П. «Горят две яркие звезды...». Поэма В.Хлебникова «Медлум и Лейли» // Звезда Востока. – 1985. – №3. – С.185.

столько неожиданно, что исследователь, пытающийся отыскать в нем «основную идею», остается в «видимом мире» евклидовой геометрии, тогда как событие (нередко в одной строке стиха!) уже перешло в «иное измерение». При этом слово, имея в парадигматической обойме несколько коррелятов, может развертываться в повествование, «выстреливать» из любого значения. Чаше всего эквивалент слова – фольклорно-мифологического или исторического происхождения, поскольку, мечтая «овселенить свой род, свое дежество», Хлебников указывал: «Как за зеленой травинкой следует белый блестящий (нрзб.) корень, так и, осознавая человечество, должно не порвать его связи с вселенной и (с) вол(ей?), в которой, как в чаше, родилось человечество».

Небезынтересно отметить порождаемые логикой мифа «словесные трюкачества» народной поэзии. «Представление о переселении душ глубоко проникло в языки индоевропейские, – отмечал Буслаев, индийское правосудие определяло мифическую казнь переселения душ за воровство; (...) так, по закону Ману, укравший корову – го, переселялся в ящерицу года, похитивший огонь – павака – в птицу вака. Большая часть метаморфоз классических основывается также на языке: это заставляет думать, что в период образования языка многие слова должны были составиться по убеждению в переселение душ»¹².

Такие рассуждения замечательного филолога не смогли не импонировать Хлебникову в стремлении осмыслить и воссоздать слово – мифотворчество как единое целое. Так, на игре различных уровней мифологического текста построено стихотворение Хлебникова «Ра». «Ра – видящий очи свои в ржавой и красной болотной воде, / Созерцающий свой сон и себя / В мышонке, тихо ворующем болотный злак, / В молодом лягушонке, надувшем белые пузыри в знак мужества. / (...) / Окруженный Волгой глаз / Ра – продолженный в тысяче зверей и растений, / Ра – дерево с живыми, бегающими и думающими листьями, испускающими шорохи, стоны. / Волга глаз, / Тысячи огней – смотрят на него, тысячи зир и зин.»

Здесь обыгрывается несколько коррелятов «глаз»: Ра – древнее название Волги, Ра – бог солнца в Древнем Египте и зир, зины – глаза, звезды у славян. Параллель солнце-глаз встречается во многих мифологиях, «солнце по крайней мере на десяти языках восточного Архипелага называется оком дня», – писал Буслаев¹³. Одновременно вода – метафорическое выражение глаз, встречающееся в

¹² Буслаев Ф.И. Исторические очерки... – Т.1. – С.141-142.

¹³ Там же. – С. 145.

загадках и пословицах. Ср.: «Обожелые глаза! Омирелые власа! / Высоги низоги в зеркальной воде – / Там облака, здесь облака / Делит река на два ряда.». Уместно вспомнить в этой связи и о сотворении вселенной из трупа великана Имира в скандинавской Эдде, о древнекитайской космогонии, о Голубиной книге: «А и белый свет – от лица Божія, / Сонцо праведно – от очей его».

У многих народов зафиксированы и представления неба океаном, отсюда «высоги низоги в зеркальной воде». Ср.: «В этот день голубых медведей, / Пробежавших по тихим ресницам, / Я провижу за синей водой / В чаше глаз приказанье проснуться. / На серебряной ложке протянутых глаз / Мне протянуто море и на нем буревестник; / И к шумящему морю, вижу, птичья Русь / Меж ресниц пролетит неизвестных».

Мысль о «возрождении» всеславянского языка возникла у Хлебникова еще в студенческие годы. Одно из направлений в реализации этой мысли – единство слово- и мифотворчества, что закономерно влекло к опыту мифологической школы. Напомним, что время это было ознаменовано оживлением интереса к идее всеславянского единения. <...>

Если схематично изобразить идейно-творческую эволюцию поэта, то мы увидим, что направление ее противоположно «росту» генеалогического дерева индоевропейских языков: от праславянской ветви – к индоевропейскому языку-основе, а через нее – к единому «звездному языку». Единый общечеловеческий язык должен был стать «новым собирающим вихрем, новым собирателем человеческого рода». Но «учение о едином роде людей, слиянии всех государств в общину земного шара» заложено в «созданный учениями всех вероисповеданий образ Масиха аль-Деджала, Сака-Вати-Галагалайама или Антихриста». Различные имена одних и тех же божеств, сходство народных воззрений и связанных с ними обычаев – следствие «роста» и «разветвлений» языкового дерева. «Ведь врити и по-санскритски значит врагценгю, а хата и по-египетски хата». Взаимосвязанность фольклорно-мифологических аллюзий и собственного мифотворчества Хлебникова с его лингвистическими опытами очевидна. Хлебниковская «филологическая лаборатория» моделировала диахронию народного словомифотворчества. Чтобы слово, возникшее как плод мутаций, могло породить целую ветвь значений, оно должно обладать неким потенциалом, который, будучи направлен в будущее, не порывал бы связи с «прародиной». Словотворчество мыслилось как «взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка». «Умершие слова» должны были вновь «заиграть жизнью, как в первые дни творения». «Сумная умность речей / Зыбко колышет

ручей. / Навий налет на ручей / – Роняет, / Ручей белых нежных слов, / Что играет / Без сомненья, без оков / – О яд не наших мчаний в поюнность высоты / И бешенство бываний в страдалях немоты...» – писал Хлебников в одном из ранних стихотворений. «Новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи. Словотворчество не нарушает законов языка» – указывалось в программной статье «Наша основа». <...> В процессе лингвистических штудий Хлебников в 1913 году приходит к выводу, согласно которому «самовитое слово имеет пятилучевое строение». Учение о «пятиричном строении» выводилось поэтом из языка понятий, предшествовавших образованию языка. Инвариантность «рассудочного свода языка» связывалась с оппозицией свет/тьма, которую Хлебников всюду находил в «позднейших словесных оборотах». Эта центральная хлебниковская оппозиция восходит к древнекитайским представлениям о биполярности бытия. С учением о «Инь-Ян» согласовывалась в Древнем Китае теория пяти элементов, постулирующая связь каждого из этих начал (вода, огонь, дерево, металл, земля) с элементами иных семантических сфер – планетами, цветами, звуками, погодой и т.д. Убеждение Хлебникова в том, что «в словах (через передний звук) проходит нить судьбы и, следовательно, у него трубчатое строение», вполне могло «привести в ярость сравнительное языкознание»¹⁴. Вместе с тем именно указанное противопоставление «грешного» и «святого» начал, выводимое Хлебниковым из языка, давало ему повод утверждать, что «языкознание идет впереди естественных наук» и «только рост науки позволит отгадать всю мудрость языка, который был мудр потому, что сам был частью природы». Небезынтересно, что «световая природа мира», «вскрытая мудростью языка», иллюстрировалась и Буслаевым. «Совокупность всего существующего выражаем мы словами: свет, мир (...). С понятием света, равно как и дня, соединяется нечто божеское (...). Слово мир менее употребляется между народом в смысле вселенной; зато получило характер нравственный, означая общество, сборище людей (...). Любопытно заметить, – указывал Буслаев, – что Я. Гримм сближает мир со словами мир и мера. (...) Переход понятия времени к понятию места, замеченный Я. Гриммом в языке немецком, (...) виден в слове свет, которое в книге Ездры стоит вм. век (...)»¹⁵.

В «Чернотворских вестучках» зазывала-будетлянин повествует: «Смотраны, написанные художом, создадут переодою природы».

¹⁴ Григорьев В.П. Грамматика идиостиля: В.Хлебников. – М., 1983. – С.79.

¹⁵ Буслаев Ф.И. О преподавании отечественного языка. – С.174.

Вся хлебниковская фраза дешифруется Буслаевым: «С понятием искусства соединилась мысль об обмане, прельщении, что видно из родственных с ним слов: искусить, искуситель, искушение. Художество отличается от искусства происхождением ц.-сл. худог – смышленный, умный, мудрый, искусный»¹⁶. Итак, искусство – игра! Здесь уже не Кант, Шиллер или символисты подсказывали аналогию, но сам язык! В 1920 году, когда проблема детерминизма была так своеобразно «решена» Хлебниковым, он напишет в стихотворении «Алеше Крученых»: «Игра в аду и труд в раю – Хорошеуки первые уроки» – разъяснив впоследствии, что «хорошеуки – хорошему учащие». Трактовка подобного «неологизма» встречается у Буслаева: «Ныне употребительному слову наука (...) находим в древнерусском языке первообразное слово укь, употребляемое и в цс. (...) Древнерусский язык употребляет форму укь в сложном слове ново-укь (вновь приучаемый, или только что привыкающий), которое Карамзин заимствовал в свою Историю; напр., «сей архимандрить еще новоукь в монашестве», (...) «новоуки в христианстве (...)»¹⁷.

Корни многих образов Хлебникова, а иногда и Крученых, можно отыскать и в «Поэтических воззрениях славян на природу». В 1912 году в сб. «Мирсконца» было опубликовано стихотворение Крученых, содержащее такие строчки: «Куют хвачи черные мечи (...) / Их мечи не боятся печи / ни второй свечи / ни шкуры овчи / три / ни крепких сетей / огни зажгли смехири / стучат изнутри староверы огнем кочерги / У них нет меры (...) / крыши звон стучат».

Сопоставим эти картины со славянскими поверьями, приводимыми Афанасьевым: «В разных местностях России, когда находит дождевая или градовая туча, поселяне, желая отвлечь ее от своих зреющих нив, выбрасывают из хаты сковороду (звон сковороды, газов и прочих металлических сосудов – эмблема грома) и помело, лопату или кочергу»¹⁸. Картина, изображенная Крученых, метафорически реализует славянские языческие представления о нечистой силе, вводя их в контекст литературных споров начала XX века. Хвачи-будетляне уподобляются грому и дождю, обрушившемуся на крыши суеверного староверческого быта; смехири противопоставлены ведьмовским атрибутам – свече, овечьей шкуре, огню. Свободно ориентирующийся в афанасьевском мифологическом материале, Хлебников в письме к Крученых наполнял это стихотворение философским звучанием. Эти же славянские поверья Хлебников ис-

¹⁶ Буслаев Ф.И. Исторические очерки. – Т.1. – С.45.

¹⁷ Буслаев Ф.И. Историческая грамматика русского языка. – С.95, 97.

¹⁸ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. – Т.3. – С.458.

пользовал в стихотворении «Гонимый – кем, почему я знаю?»: «С венком из молний белый черт / Летел, крутя власа бородки: / Он слышит вой власатых морд / И слышит бой в сковородки». «Немецкие саги утверждают, будто черт окутывает ведьму в свой плащ (= облачный покров) и носит ее по воздушным пространствам (...) Преследуя сказочных героев, ведьма (...), помрачая небо темною тучею, (...) освещает перед собой путь блестящими молниями»¹⁹, – находим у Афанасьева.

Однако далеко не всегда фольклорно-мифологический элемент так обнажен в хлебниковских текстах – во многих случаях им свойственна имплицитная связь с народнопоэтическим творчеством. Парадигма многих образов восходит к сложно опосредованным фольклорным архетипам.

Сюжет ранней хлебниковской поэмы «Внучка Малуши» строится на противопоставлении славянской языческой старины холодному современному Петербургу. Дочь князя Владимира переносится из языческих времен в Петербург верхом на волхве-оборотне, попеременно превращающемся в гнед-буй тура, сокола («ты полетишь под облаками»), волка, медведя и рысь. Как нам представляется, Хлебников использует здесь не «прием овеществления слова», а воспроизводит звенья трансформационной цепочки фольклорной метаморфозы: «(...) коренящееся в языке предание о переселении душ переходит в верование в оборотней: се же есть первое, тело свое хранит мертво, и летает орлом, и ястребом, и вороном (...), рыщут лютым зверем и вепрем диким, волком, летают змием, рыщут рысию и медведем»²⁰. <...> Образ волхва в «шуточной поэме» выполняет важную семантическую функцию: в нем сконцентрирована главная мысль Хлебникова, высказанная в «Снежимочке»: «Ушедшая семья морей / Закон предвечный начертала, / Но новою веков зарей / Пора текущая сметала. / Но нами вспомнится, чем были, / Восставим гордость старой были. / И цветень сменит сечень, / И близки, близки сечи.». Эта символика единого общеславянского моря организует ряд мотивов и во «Внучке Малуши». При том «волхв» вовлекается в богатую в хлебниковской метафорической системе семантику воды и обнаруживает ряд интересных параллелей. Водяной, чьи «уста – волна», а «душа полна сказаний», напоминает Людмиле о «былой мощи Барыбы» и советует княжне: «В волне прочти предтечу / Связанной вечно встречи». Намек на встречу славянских морей, по-видимому,

¹⁹ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. – Т.3. – С.460.

²⁰ Буслаев Ф.И. Исторические очерки. – Т.1. – С.142.

увязывается Хлебниковым с преданиями о древнейших столкновениях народов, представлениями об оборотнях и «некоторой таинственной связи между народами и различными животными». «Так, в одной рукописи XVI века, – писал Буслаев, – Фряг называется львом, Аламанин орлом, (...) Русин выдрю (! – А.Г., В.З.), Болгарин быком, Серб волком и пр.»²¹. В этом толковании Буслаева просматриваются вехи приводимой выше метаморфозы.

В поэме Хлебникова волхв недвусмысленно сопоставлен с Перуном, что также находит объяснение в трудах Буслаева и Афанасьева. Обращаясь к Людмиле, Леший «важно промолвил»: «Здесь есть приятель мой, волхв, / Христом изгнан из стран Владимира, / Он проскакал здесь недавно, как серый волк. / Он бы помог тебе, родимая». <...>

«Воскрешение слова», под знаком которого вырабатывалась поэтическая практика будетлян, намечало выход к широкому эпическому творчеству, обуславливая возможность погружения в стихию народной культуры и растворения в ней. И в этом аспекте взгляды крупнейших филологов XIX века существенно отразились на особенностях хлебниковского эпоса.

В древнейшем периоде языка, как полагали Буслаев и Афанасьев, «выражение мысли наиболее подчиняется живости впечатления и свойствам разговорной речи»²². С течением времени все языки искажают первоначальные этимологические формы; недостаток этимологии «восполняется в языке синтаксически, сочетанием двух или нескольких слов в так называемых описательных формах», основывающихся на отвлеченном понятии²³. На глубокую образность, присущую мышлению древнего человека, указывал и А.Н.Веселовский. С ослаблением «идеи параллелизма» «слова дифференцировались и обобщались, направляясь постепенно к той стадии развития, когда они становились чем-то вроде алгебраических знаков, образный элемент которых давно заслонился для нас новым содержанием, которое мы им подсказываем»²⁴, – писал выдающийся филолог.

Противополагая «самородное эпическое воодушевление» и «описательную поэзию», Буслаев выделял различного рода употреб-

²¹ Буслаев Ф.И. Исторические очерки. – Т.1. – С.142.

²² Буслаев Ф.И. Историческая грамматика. – С.266; Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. – Т.1. – С.6-7.

²³ Буслаев Ф.И. Историческая грамматика. – С.267.

²⁴ Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Поэтика: Труды русских и советских поэтических школ. – Будапешт, 1982. – С.609.

ления, составляющие, по мысли ученого, «не одно внешнее украшение слога, но существенную часть эпического взгляда на природу, которому в глубине и меткости уступают все описательные поэты позднейшей эпохи»²⁵. «Эпический язык легко мог приписать стреле и птице свойства ветра, и наоборот (...)), потому как «(...) грамматическое производство согласуется с мифическим поверьем и преданием»²⁶.

Эпический взгляд на природу у Хлебникова выразился и в нерасчлененности языка и мифа, в игре уподоблениями, многие из которых почерпнуты из трудов Афанасьева. Сама структура «Поэтических воззрений славян» позволяла легко ориентироваться в «мировой проросли» мифологических образов. Так, целиком на уподоблениях, путем разворачивания фольклорно-мифологических коррелятов, построено стихотворение «Перун», поэма «Сестры-молнии», аналогичный конструктивный принцип положен в основу стихотворения «Призраки». Смешение в одном ряду персонажей и абстрактных категорий, большого и малого модифицирует композиционный прием, известный народному эпосу: «Всегда спокойный и ясный взор певца с одинаковым вниманием останавливается и на Олимпе, где восседают боги, и на кровавой битве, решающей судьбу мира, и на мелочах едва заметных, при описании какой-нибудь домашней утвари или вооружения»²⁷.

Р.О.Якобсон еще в 1921 году проводил параллель между поэтической этимологией и народной этимологией практического языка. В сущности, об этом писал и А.Н.Веселовский, отмечая появление в народной песне рифм «краса», «коса», «роса»: «Плавала вутица по росе, / Плакала Машинька по косе». «Рифма, звук воспреобладает над содержанием, окрашивает параллель, звук вызывает отзвук, с ним настроение и слово, которое родит новый стих. Часто не поэт, а слово повинно в стихе (...)»²⁸. Ср. у Хлебникова: «Людoshi плескош глухая, / Пустoshi немoшь глухая, / В хвойном совиты венке».

Выполняя «функцию коллективного сознания», филологический эксперимент Хлебникова в области паронимазии развивал и опыт исторической грамматики. <...>

Творчество Хлебникова – редкий (и пожалуй, беспрецедентный) случай проективного сближения с фольклором. Это обстоятельство также повлияло на размытость жанровых границ в произведениях

²⁵ Буслаев Ф.И. Исторические очерки – Т.1. – С.70.

²⁶ Там же. – С.8.

²⁷ Буслаев Ф.И. Исторические очерки. – Т.1. – С.63.

²⁸ Веселовский А.Н. Указ. соч. – С.613.

поэта. Жанры в народнопоэтическом творчестве «взаимно переходят друг в друга», «(...) сцепляются и перемешиваются, подчиняясь игровой фантазии народа, изобразительной и художественной (...). Загадка переходит в целую поэму, и поэма сокращается в загадку; пословица рождается из сказания и становится необходимою частью поэмы, (...) клятва и заговор (...) развиваются на целое сказание»²⁹. Хлебников был не певцом или рассказчиком, а поэтом, теургом – мы не найдем у него ни одной стилизации «под былинку», «под сказку» или «под песню». Подобно тому как Буслаев и Афанасьев в жанрах фольклора видели части единого эпического предания, Хлебников рассматривал свои вещи по аналогии со страницами Единой книги.

«Итак, слово, речь, вещьба, с одной стороны, выражали нравственные силы человека, с другой, – стояли в тесной связи с поклонением стихиям, а также с мифическим представлением души в образе стихии»³⁰, – писал Буслаев о первобытном значении поэзии. Этой стороне словесности Хлебников в известной мере возвращал актуальность, разумеется, не воспроизводя строго прежние художественные формы, но перевоссоздавая их в соответствии со своим мироощущением, всегда обращенным в будущее. «Мое мнение о стихах сводится к напоминанию о родстве стиха и стихии», – писал поэт в письме к Крученых. В поэме «Азы из Узы» в одном ряду с образом Единой книги, «чьи страницы больше моря», возникает эпический образ автора: «Я, волосатый реками... / Смотрите! Дунай течет у меня по плечам / И – вихорь своевольный – порогами синеет Днепр».

Семантическая система Хлебникова принципиально открыта к миру, к «народу говорящему», вместе с которым поэт понимал «наше слово язык в значении народа»³¹.

²⁹ Буслаев Ф.И. Исторические очерки. – Т.1. – С.33.

³⁰ Буслаев Ф.И. Исторические очерки. – Т.1. – С.17.

³¹ Там же.

О.Г.Ревзина

**ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД СЕМАНТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРОЙ
«ПОЭМЫ КОНЦА» М.ЦВЕТАЕВОЙ ***

<...> В «Поэме конца» М.Цветаевой древнейшие семантические оппозиции находят широкое отражение. Поэма посвящена разрыву двух любящих людей. Этот разрыв и в пространственно-сюжетном, и в психологическом планах организуется и осмысливается в рамках таких противопоставлений, как «жизнь–смерть», «счастье–несчастье», «верх–низ», «сухой–мокрый» и др. Истоки этого естественно видеть в непроходящем увлечении и отличном знании М.Цветаевой русского фольклора. Сходство с традицией мифа и фольклора состоит в инвентаре оппозиций, заданной их корреляции, их характеристике по признаку «положительного–отрицательного» по отношению к человеку. Одновременно с этим древнейшие семантические противопоставления в «Поэме» отражают их восприятие на уровне современного сознания, что, возможно, заставляет думать об их значимости не только для древнейших эпох. Семантические оппозиции не просто введены в поэму, они определяют ее внутреннее строение и в значительной степени формируют семантическую структуру поэмы. Предваряя детальный разбор «Поэмы конца», назовем важнейшие художественные приемы, использованные М.Цветаевой. Это, во-первых, семантическая многозначность оппозиций. Часть из них (свой–чужой, близкий–далекий, верх–низ) обращена и к пространственным передвижениям героев, и к их внутреннему миру. Одна и та же оппозиция может иметь несколько перифрастических смыслов (например, оппозиция свой–чужой в отнесении героев к разным социальным коллективам, в разном понимании ими «дома»). Перифрастический смысл оппозиции может создаваться также за счет скоррелированной с ней (так, оппозиция верх–низ имплицитно включает оппозицию счастье–несчастье). Другой прием связан с взаимодействием значений оппозиции. В случае противопоставлений верх–низ и счастье–несчастье одна и та же корреляция сохраняется на протяжении всей поэмы. Но для большинства оппозиций характерна перверсия. Так, в поэме задана связь признаков мужской–жизнь–счастье–сухой, с одной стороны, и женский–несчастье–смерть–мокрый, с дру-

* Ревзина О.Г. Из наблюдений над семантической структурой «Поэмы конца» М.Цветаевой // Труды по знаковым системам. – IX. – Ученые записки тартуского ун-та. – Вып.422. – Тарту, 1977. – С.62–84.

гой. Но на определенном этапе связь героев с членами оппозиций меняется: герой оказывается связанным со смертью, как и героиня, плачет не только она, но и он, героиня в свою очередь признает не только свое понимание дома и любви, но и то, которое предлагается героем и т.д. Перверсия оппозиции подготавливает третий прием – нейтрализацию оппозиций. Жизнь приравнивается к смерти, герои, противопоставленные друг другу по признаку главный–неглавный, становятся равными друг другу («Брат стоим с сестрой»), в совместном плаче нейтрализуется оппозиция сухой–мокрый и т.д. В результате для оппозиций задается цикл, состоящий из исходной (заданной) связи с героем, затем перверсной связи и нейтрализации. Последовательность введения оппозиций в поэму, их движение по этапам циклов непосредственно связаны с развертыванием сюжета, подготовкой решения о разрыве, самим разрывом и символической гибелью героев. <...> В общем виде ее можно очертить следующим образом. Разрыв героев представлен пространственно как переход – через мост – из «своего» царства в «чужое», если пользоваться терминами волшебной сказки, а в судьбе героини и – в конечном счете – героя как переход от жизни к смерти. <...> Одновременно с этим общая тема разрыва членится на ряд тем (тема «дома», любви, расставания, конца), каждая из которых приурочена к отдельному эпизоду, и изменение локального месторасположения героев означает переход к новой теме. Этот принцип строения поэмы соответствует пространственному членению волшебной сказки, в которой «переход персонажа из одного места в другое всегда влечет за собой развитие или изменение ситуации». «Поэма конца», таким образом, в какой-то степени воспроизводит структуру волшебной сказки, с той существенной разницей, что сказка всегда кончается устройством личного счастья героев, а «Поэма конца» – его крушением. Третий компонент, определяющий строение поэмы – это последовательность введения оппозиций с учетом их иерархии и движения каждой из оппозиций по своему циклу. Главной, объемлющей оппозицией является оппозиция жизнь–смерть. Она возникает с первых строк, звучит во всех эпизодах и завершается в последних строках поэмы. Второй по значению является оппозиция душа–тело, относящаяся скорее не к традиции мифа и фольклора, а к более поздней эпохе средневековья. Так же, как оппозиция жизнь–смерть, противопоставление душа–тело пронизывает всю поэму, при этом кульминация ее развития приурочена к центральному эпизоду поэмы, каковым является переход через мост–разрыв. Все семантические оппозиции вводятся в поэму до центрального эпизода, при этом до перехода через мост герой и героиня связаны с противоположными членами оппозиции по той

корреляции, которая задана в мифе и фольклоре. Между ними устанавливается максимальная чуждость, объясняющая неизбежность разрыва. Далее, однако, корреляция становится обратной и возникает парадоксальная ситуация: переход через мост – разрыв – реализует пространственно переход от близкого к далекому, но в психическом плане это, напротив, движение от далекого к близкому. <...> Разрыв делает героев вновь близкими и равными друг другу. В последних эпизодах оппозиции нейтрализуются, герои через совместный плач (а во внешнем мире плачу соответствует дождь, невольно ассоциирующийся с всемирным потоком) приходят к общему своему трагическому концу и потенциальной возможности – именно благодаря сближению через разрыв – будущего обновления. <...>

Два героя поэмы – Он и Она – вводят оппозицию мужской–женской. Повествование ведется от лица героини, хотя в диалоги вкраплены слова героя, то есть с самого начала задана отмеченность второго члена оппозиции. <...> Вначале по существу решается простой вопрос – как провести вечер. <...> Выбор героем дома соответствует корреляции признаков мужской–женской и дом–лес в наборе семантических противопоставлений. Этот выбор противоположен выбору героини. <...> Одновременно с этим «дом» оказывается ключевым понятием, через которое вводятся в поэму такие оппозиции, как свой–чужой, верх–низ, счастье–несчастье. Оппозиция свой–чужой подана вначале через эмоциональное отвержение героиней выбора героя. <...> Противопоставление героя и героини в их отношении к дому осуществляется на фоне оппозиции двух разных социальных коллективов, характеристика которых дана в преддверии разговора в кафе и непосредственно после разговора. Один из них – это люди в кафе, люди, имеющие дом («Холостяки семейные / В перстнях, юнцы маститые ...»). Этот мир передается резко сатирическими красками. <...> Другой социальный коллектив – это мир «братства таборного», «братства бродячего», в котором «пьют, а не плачут ... мрут, а не плачут, жгут, а не плачут» (формы уже безличные, а обобщенно-личные). Два мира противопоставлены как материальное начало психическому, что непосредственно связано с оппозицией душа – тело, и с этой же оппозицией перекликается способ отнесения героя и героини к их социальным коллективам. В первой части поэмы задана корреляция признаков женской–мужской, душа–тело. В соответствии с этой корреляцией герой рисуется прежде всего в своем материальном воплощении, причем его облик, жесты, поведение окрашены эмоционально отрицательно. <...> Образ героини в поэме строится совершенно иначе. На протяжении всей поэмы нет ни слова о ее внешнем облике, зато мы очень много узна-

ем о ее внутреннем мире. <...> Разные проявления оппозиции свой–чужой наращивают баланс «чуждости» героев и ведут crescendo тему разрыва. Эта тема в той ее части, которая связана с домом, достигает кульминации в третьем проявлении оппозиции свой–чужой: у героя и героини взаимоисключающие представления о том, что такое дом. Для героя дом – это прежде всего замкнутое, ограниченное помещение, где живут, для героини дом – неважно помещение или широкое пространство, но в первую очередь то, на чем отпечатана общая жизнь Его и Ее и что потенциально может быть расширено; дом героини задается по существу как открытый ряд. <...> Оппозиции замкнутый–незамкнутый, внутренний–внешний заданы, как мы видим, и в пространственном, и в чисто психическом плане. Перифрастический смысл этих оппозиций: дом, идущий от сердца, – дом, приходящий от благополучия, то есть грубо говоря, дом–душа и дом–тело соответствуют той корреляции признаков женский–мужской и душа–тело, которые определяют всю первую часть поэмы. Связь дома с оппозицией душа–тело прозвучит далее в прении о любви (разговор в кафе), где любовь–тело «вдавливается» в постель – в дом («– И прежде всего одна / Постель. / – Вы хотели пропасть / Сказать?»). <...> Выбор героем дома сопровождается введением в поэму еще двух оппозиций верх–низ и счастье–несчастье. Оппозиция верх–низ задается пространственно, и сразу же ей сообщается перифрастический смысл («– Но никакого дома ведь! / – Есть, в десяти шагах: / Дом на горе. – Не выше ли? / – Дом на верху горы.»). Оппозиция счастье (доля)–несчастье (недоля) выступает в поэме, так же, как и в древнейших славянских моделирующих системах, «лишь в завуалированном виде». В самом тексте поэмы слова счастье–несчастье не встречаются, но связь между домом и тем, что можно было бы условно назвать счастьем, прослеживается отчетливо. <...> Дом, выбранный героем, связан для героини с ощущением приближающейся трагедии («Дом, это значит: из дому / В ночь. / (О, кому повем / Печаль мою, беду мою, / Жуть, зеленее льда?..)). <...>

Введение оппозиции счастье–несчастье укрепляет фундамент разрыва: для героя счастье неразрывно связано с домом, которого героиня не приемлет. Это, однако, не означает, что героиня не признает счастья, которое было. Связь оппозиций верх–низ и счастье–несчастье, освобожденная от связи с домом, отчетливо проявляется в воспоминании героини о лучшем, высшем моменте в Его и Ее любви: «(Просила ж тебя: не слезь! / В тот час, в сокровенный, ближний, / Тот час на верху горы / И страсти.)». Оппозиция верх–низ в поэме постоянно двузначна, появление горы имеет каждый раз двой-

ной смысл – пространственно-локальный и метафорический. Это сообщает оппозиции верх–низ особую функцию: после перехода через мост она организует пространственные перемещения героев (подъем на гору, спуск с нее), понимаемые одновременно как отчаянная попытка героини вернуть на миг прошлое и возвращение – к концу.

Выбор героем дома осмысливается также в рамках главной оппозиции жизнь–смерть. Эта оппозиция является в поэме сквозной, она проходит через все эпизоды и все темы, имея собственный ритм нарастания и разрешения. Можно назвать три основные проявления оппозиции жизнь–смерть: во внешнем мире, в том, как связаны герои с членами этого противопоставления, и в том, как они воспринимают друг друга в рамках того же противопоставления. Маркированным членом выступает в поэме смерть. <...> Смерть появляется в поэме с первых же строк. Герой несет героине смерть («– Без четверти. Исправен? / – Смерть не ждет»), в его поцелуе таится ее обреченность («Сей поцелуй без звука: / Губ столбняк. / Так государыням руку, / Мертвым – так...»). Смерть ощущает героиня в «ржави и жести» «неба дурных предвестий», в том, как «преувеличенно нуден / Взвыл гудок./ Взвыл, как собака взвизгнул, / Длился, злясь. / (Преувеличенность жизни/ В смертный час)». <...>

Цикл оппозиции жизнь–смерть по сравнению с другими оппозициями в поэме усложнен. С самого начала в нем задана перверсия: герой, в восприятии героини несущий смерть, по исходной корреляции признаков связан с жизнью. Эта связь устанавливается через выбор дома: признание героиней «дома на верху горы» рождает в Нем надежду, которая сразу отводится Ею («Так сызнава / Жизнь? – Простота поэм!»). Разные проявления оппозиции жизнь–смерть получают дальнейшее развитие во время разговора в кафе, в прении о любви.

Испытание героев на тему «дома» выявляет их максимальную противопоставленность по двоичным признакам: герой–мужской–жизнь–счастье–свой, героиня–женский–смерть–несчастье. К этому добавляются разные значения оппозиции свой–чужой: отнесение к разным социальным группам, дом–«тело», дом–«душа». <...> Следующий этап – набережная. С переносом действия на набережную в поэму вводится новая оппозиция сухое–мокрое (суша–вода). В связи с этой оппозицией находятся в поэме река, встающий за текстом образ моря, проливной дождь и совместный плач героя и героини. Противопоставление сухое–мокрое несет в поэме огромную функциональную нагрузку, являясь своего рода медиатором, в котором смыкаются внешнее выражение чувств героев и символическая реакция внешнего мира на их разрыв. В соответствии с корреляцией

опозиций в поэме задана связь признаков мужской–сухой, твердый и женское–мокрое. <...> Вода–мокрое выступает для нее мнимым заместителем героя («Воды / Держусь, как толщи плотной», ср. связь твердого с толщей и одновременно с признаком мужской, и далее еще более очевидно: «Реки держаться, как руки, / Когда любимый рядом – / И верен...»), ср. также «немое» обращение к реке вместо обращения к герою («Наклонюсь – услышишь?»). То, что заместитель является мнимым, вскрывается в соотношении с оппозицией жизнь – смерть. Мокрое в корреляции признаков связано с членом смерти и именно так оно дано у М.Цветаевой («Воды – стальная полоса / Мертвецкого оттенка →»). Но и герой, внутренне, для себя, выбирающий жизнь, несет героине смерть. Таким образом, эквивалентность героя и реки только в том, что и там и здесь героиня обречена («Смерть с левой, с правой стороны – / Ты. Правый бок как мертвый»). <...>

Героиня задает самый главный вопрос: «– Не любите?» и получает ответ: «– Нет, люблю». Это признание очень важно. Оно объясняет, во-первых, их связь в прошлом, оно подсказывает мысль, что примитивная бинарная противопоставленность героя и героини – это только одна сторона их отношений, и оно подготавливает будущее поведение героев после перехода через мост и свершенного разрыва. <...> Для героя естествен ряд любовь–тело, дом, жизнь («– Любовь, что значит: жизнь»), у героини ряд совсем другой: любовь–душа, «шрам на шраме», «лук/натянутый: лук: разлука», «пропасть». <...> В разговоре в кафе продолжает дальнейшее развитие перверсная связь героев с оппозицией жизнь – смерть. Усиливается ощущение смерти, исходящее от героя. Во внешних атрибутах его возникают, с одной стороны, образы, связанные с морем («Рта раковинная щель / Бледна...»); «Лоскут / Платка в кулаке, как рыба»). <...> Одновременно с этим облик героя предвещает разрыв – казнь («– Барабанный бой / Перстов»; «Перстов барабанный бой / Растёт / Эшафот и площадь»). Предложение героя уехать героиня также воспринимает как обращение к смерти («– Так едемте? – Ваш маршрут? / Яд, рельсы, свинец – на выбор!»). Герой же, как представляет героиня, находится вне трагического исхода: «(С носилок / Так раненые – в весну!»); «Тебе надежда, / Увы, на спасенье есть!».

Итог испытаний героев на темы «дома» и «любви»: герой выбирает дом и жизнь, героиня – отказ от дома, любви – и смерть

* Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. – М., 1965. – С.166.

** Там же. – С.167.

(«Смерть – и никаких устройств! / – Жизнь! – Как полководец римский, / Орлом озирая войск / Остаток./ – Тогда простимся».

<...> Разговор в кафе продолжается. Речь идет теперь о первенстве в разрыве. С этой темой в поэму вводится еще одна оппозиция главный–неглавный (заданная корреляция – главный–мужской, неглавный–женский). В поэме представлена, с одной стороны, обратная связь: главный–женский. Это проявляется уже в таком чисто формальном признаке: на набережной герой вопреки правилам этикета, по которому мужчина идет слева от спутницы, оказывается по правую руку героини («С правой стороны – / Ты.»). <...> Героиня активна: жизнь свою и героя она понимает как созданную ею («Целую жизнь тебе сшила в ночь / Набело, без намётки»). <...> Героиня понимает и то, что она не может создать герою такую жизнь, какую он хочет, поэтому-то и идет на разрыв. Героиня в каком-то смысле «побеждает» героя: через нее он входит в ее братство, поэтому так много значат для нее Его слезы («Три девки навстречу. / Смеются. <...> Слезам твоим первым, / Последним, – о, лей! – / Слезам твоим – перлам / В короне моей!»). Но одновременно с этим в поэме задана и другая связь: мужской – главный, активный, женский – пассивный, подчиняющийся. Хотя слова о разрыве произносятся героиней, но фактически разрыв уже содержался в выборе героем дома. Это понимают и Он, и Она, поэтому так больно ранят героиню ложные по существу слова героя («Впервые опережен / В разрыве»), отдающий ей «презреннейшее из первенств»: «честь конца, / Жест занавеса». При переходе через мост героиня воссоздает истинную картину разрыва («Безбожно! Бесчеловечно! /Бросать, как вещь,/ Меня, ни единой вещи / Нечтившей в сём / Вещественном мире дутом!»). <...>

Оппозиция главный – неглавный, пройдя через перверсные связи каждого из членов с оппозицией мужской–женский, в дальнейшем нейтрализуется в поэме в том смысле, что герои становятся равными друг другу. Это равенство возникает постепенно как результат все более осознаваемой героями близости друг к другу. Характерно, что когда героиня воспроизводит на мосту картину разрыва «изнутри», она, оказываясь на месте героя, повторяет по существу схему его поведения. Герой предлагает ей уехать и отказывается воспринимать слова о прощании («— Может, бред? / Ослышался?»), и так же реагирует героиня в «обратной» картине разрыва («Скажи, что сон! / Что ночь, а за ночью утро, /Экспресс и Рим! / Гренада? <...> Скажи, что бред!»). <...>

К моменту перехода через мост все семиотические оппозиции в поэме оказываются, образно выражаясь, вздыбленными: герою и героине приписывается набор имплицитно связанных и притом про-

тивопоставленных значений семантических противопоставлений. Переход через мост («Ни до, ни по: / Прозрения промежутки!») представляет кульминационный центр поэмы. С перехода через мост начинается перверсная связь героев с членами отдельных оппозиций и последовательная нейтрализация оппозиций.

Рассматривая противопоставление близкий–далекий в славянских моделирующих системах, В.В.Иванов и В.Н.Топоров отмечают: «Воплощением второго члена этого противопоставления и одновременно перехода от первого члена ко второму (от близкий к далекий) обычно является образ пути-дороги» *. Авторы отмечают, что в качестве дороги может выступать дерево, истолковываемое как мировое дерево, его субституты (брус–столп, скала–гора), причем речь может идти о дороге, «соединяющей небо и землю, землю и подземное царство». «Отчасти в такой же функции, что и дерево, в фольклорных текстах разных славянских народов выступает тема строящегося моста, соединяющего близкое и далекое» **.

В первой части «Поэмы конца», до появления моста дважды является столб – в самых первых строчках, где подчеркивается его символическое значение для дальнейшего хода событий («В небе, ржавее жести, / Перст столба. / Встал на назначенном месте, / Как судьба.») и после разговора в кафе, на набережной, где со столбом также связана тема разрыва («Столб. Отчего бы лбом не стукнуться / В кровь? Вдребезги бы, а не в кровь!»). Мост, таким образом, может, по-видимому, естественно рассматриваться как поваленный столб, <...> то есть все реалии внешнего мира, введенные в поэму – столб, мост, дождь, гора – оказываются символически насыщенными. <...>

По отношению к оппозиции жизнь–смерть мост служит, следовательно, пространственной реализацией перехода от первого члена оппозиции ко второму. При этом связь героев с членами этой оппозиции подвергается некоторым изменениям, началом дальнейшей перверсии. Разрыв как смерть становится исходом не только для героини, но и для героя. Еще ранее разрыв связывается с казнью («Ведь даже на эшафот / Нас первыми просят...») – образ, который далее детально разворачивается в поэме. Сам же герой в восприятии героини несет ей уже не смерть, а жизнь. И, наконец, звучит тема несовпадения Его и Ее облика, какими они были до и после разрыва. <...> Так это несовпадение двух обликов героя и героини рисуется и при переходе через мост («Итак, в теньевую руку / Монеты тень. / Без

* Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. – М., 1965. – С.166.

** Там же. – С.167.

отсвета и без звука. / Монеты – тем. / С умерших довольно маков.»)
В дальнейшем это возникновение новой дублирующей пары – герой и героиня – приобретает новый смысл в связи с их сближением через общий конец.

Главной оппозицией, перверсия которой приурочена к переходу через мост, является оппозиция душа–тело. <...> Одновременно это первая из оппозиций, подвергающихся перверсии. Так, пространственное членение поэмы поддержано последовательностью введения противопоставлений и их движению по циклам, причем вступление в новую стадию цикла совпадает с основным локальным перемещением героев и фиксирует кульминационную роль сцены перехода через мост. В первой части достаточно отчетливо прослеживалась связь героиня–душа, герой–тело, и, соответственно, выдвигались два варианта любви. <...> Восстанавливается равновесие: у героя есть душа, так же как у героини есть тело, и душа воздействует через тело. Не было коммуникации душ – но есть коммуникация тел, к ней-то и обращается героиня и к тому же призывает героя: «Гнезжусь: тепло. / Ребро – потому и льну так»; «Жив только бок, / О смежный теснюсь которым»; «Прослушай бок! / Ведь это куда вернее / Стихов...». Параллельно с «реабилитацией» тела начинается «реабилитация» героя. Ранее эпитет «Льнущий» был с отрицательным оттенком применен ко взгляду героя («Льнущий, мнущий взгляд»). Этот глагол уже без отрицательной экспрессии появляется <...>, будучи примененным к самой героини («потому и льну так»). И если раньше герой нес героине смерть, то теперь это единственное, что связывает ее с жизнью. («Вся жизнь – в боку! / Он – ухо и он же – эхо»). Ощущения героини при переходе через мост передаются такими глаголами как «гнезжусь, теснюсь, леплюсь, мощусь, жмусь». Все они содержат в себе значение уничтожения расстояния между двумя объектами и вместе с глаголом «лгнуть» образуют поле неотчуждаемой принадлежности <...> (в этих образах продолжает расшатываться оппозиция главный–неглавный). <...> Максимальному противопоставлению души и тела в первой части соответствует максимальное их сближение во второй части, вплоть до полемического отрицания второго члена: «Да ее никогда и не было! / Было тело, хотело жить», <...> снимается признак активности героев: «Ведь шахматные же пешки! / И кто-то играет в нас»; «...По сим тротуарам в шашку / Прямая дорога: в ров / И в кровь» (здесь тонкое перенесение признака подверженности чужой воли через скрытое отождествление тротуара «в шашку» и «шахматной доски»). Так снимается вопрос о первенстве в разрыве: он исходит не от героев, а от кого-то другого («Кто? Боги благие? Воры?»), кому принадлежит «луны слуховой глазок».

Дальнейшее развитие поэмы определяется тем новым мировоззрением, которое приходит к героине после перехода через мост. В резком синтагматическом контрасте со сценой эпизода через мост находится непосредственно следующий за ней эпизод – краткая реминисценция любви, когда герои проходят по своим старым улицам. Здесь снимается противопоставление «дома» героя и «дома» героини, послужившее в первой части одной из причин разрыва. Герои проходят через «дом» героини по улице, мимо молочной, и этот дом – улица не только ее, но и его, о чем говорит и местоимение «наша», и подчеркивание общности их переживаний: «Совместный и сплоченный / Вздрог. – Наша молочная! / Наш остров, наш храм, / Где мы по утрам – / Сброд! Пара минутная! – / Справляли заутренню», и появление таких деталей, которые соединяются с представлением о «доме» у героя: «Хозяйка в чепце / Голландского глаженья...». Некоторые мелкие черточки дополняют по существу уже полностью осуществившуюся реабилитацию героя: «смешок без причин» и «усмешка без умысла» снимают отрицательную экспрессию, появляющуюся при описании облика и поведения героя, «страсти не по климату» переключаются с позицией героя в прении о любви. <...> В поэме вновь возникает оппозиция верх–низ, имплицитующая оппозицию счастье–несчастье («Эти улицы — слишком круты: / Расставаться – ведь это вниз, / Под гору...»), <...> и образ горы, куда герои поднимаются последний раз по просьбе героини и где наступает момент последнего взаимопонимания, последнего ощущения себя близкими друг другу («За три месяца / Первое вдвоем»). Внезапное пробуждение героини, возврат ее к тому, что нынешний Он и Она уж не равны прежним («Наша улица! / – Уже не наша ... / – Сколько раз по ней! ... – Уж не мы...») вновь возвращает героиню к теме расставания, при этом в усиленном виде, обоснованные теперь снятием тех оппозиций, которые составили основу разрыва, звучат те же мотивы, что и после перехода через мост: естественность разрыва («Сверхбессмысленнейшее слово: Расстаёмся»; «Расставаться... Сверхъестественнейшая дичь»), подчинение чужой воле («Точно с праздника уведены...»), которая не может быть ни людской, ни всевышней («Расставание – не по-русски! / Не по-женски! Не по-мужски! / Не по-божески!»), и поиск нового определения для одинаково обреченных героев: «Что мы – овцы, / Раззевавшиеся в обед?». Поставленное в форме вопроса, это определение сразу же принимается героиней, воздействуя и на дальнейшее ее поведение и одновременно становясь тем поисковым словом, которое приводит к нахождению источника, ответственного за разрыв – казнь (таковым является сама жизнь: «– но не в / Жизнь, – только выкрестов терпит, лишь / Овец – палачу!»). В конце поэмы спуск с горы совершается «тропою овечьей».

В поэме возникает еще одно пространственное воплощение оппозиций близкий–далекий и свой–чужой, за которыми стоит переход от жизни к смерти. Это противопоставление города загороду и пригороду, причем здесь неслучайно появляются такие детали, как поле, изгородь, вал, <...> которые выступают как значимые в выражении противопоставления дом–лес в славянских моделирующих системах (роль забора или тына как показателя границы между домом и лесом (полем); определение поля как открытого «чужого» места. Символическое значение оппозиции город–загород достаточно ясно раскрывается в самом тексте через нанизывание определений для каждого из членов (загород, пригород – это «дням конец», «швам разрыв», «лбам развод»), <...> дается идентификация пригорода с первым членом оппозиции жизнь–смерть («Жизнь есть пригород. / За городом строй...»).

Так находит свое логическое завершение развитие оппозиции жизнь–смерть. Ее нейтрализация осуществляется через совмещение первого члена со вторым («Жизнь, это место, где жить нельзя»).

В тесной связи с нейтрализацией оппозиции жизнь–смерть находится восприятие разрыва во второй части. В поэме оно дважды подвергается трансформации. В первой части героиня принимает разрыв и считает источником его на поверхностном уровне – себя, на глубинном – героя. Переход через мост характеризуется неприятием разрыва и снятием с героев ответственности за разрыв. Переход из «города» в «пригород» возвращает героине активность, которая действует теперь в том же направлении, что и чужая воля, передвигающая «шахматные пешки». Не только разрыв привел героиню в «пригород», но она и сама отказывается от права на жизнь («Право – на жительство свой лист / Ногами топчу!»), – жизнь, которая, <...> есть «сброд – рынок – барак». И сам разрыв выступает теперь как вектор действия двух сил, второй из которых является активное начало героини. Это сочетание двух сил находит своеобразное преломление в двух определениях расставания: это, с одной стороны, «просто слово в четыре слога, / За которыми пустота», и с другой стороны – «полый шум». «Полое» же противопоставлено «пустому» по признаку пассивность–активность («Это ведь действие – пустовать: / Полое не пустует»). <...> Определение «полый» появляется еще раз в последнем четверостишии поэмы («И в полые волны / Мглы →») и служит опять-таки сигналом той части человеческой судьбы, которая неподвластна людям и сцеплена с другой ее частью, зависящей от героев, по воле которых «полое» может сделаться «полным». Героиня вновь приемлет разрыв и охотно восстанавливает свое авторство в нем, выбирая вместе с отказом от жизни и

проигрыш в его обыденном понимании как единственно достойный вариант человеческого поведения («Разом проигрывать – / Чище нет!»). Более того, переход в «пригород» сообщает героине новую шкалу ценностей, составляющую суть ее духовного преображения. Разрыв – мнимый проигрыш – оказывается в этой шкале выигрышем («О, не проигрывает – / Кто рвёт!»; «О, не проигрывает, кто прочь – / В час, как заря займется»). «Шахматные пешки» получают двух хозяев: не только в них играют, но и сами они сознательно делают те же самые ходы, и эта «проигранная» с точки зрения прежних критериев партия оказывается выигранной героями. Суть выигрыша именно в том, что герои – через разрыв – вновь обретают друг друга. Отсюда начинается последняя тема поэмы – «конца концу». <...>

Последняя из оппозиций, введенная в первой части поэмы и которая теперь должна быть рассмотрена – это оппозиция сухое–мокрое, <...> ее роль в поэме очень велика: это единственная оппозиция, в которой получают внешнее выражение разные этапы движения героев по «крестному пути», это медиатор, где соединены переживания героев и внешний мир, и это, наконец, символическая реализация «смерти» героев. Вплоть до последнего эпизода в поэме поддерживается заданная корреляция оппозиций женский–мокрый, мужской–сухой. Связь женского и мокрого, начавшись от обращения героини к реке как к мнимой заместительнице героя, находит продолжение в слезах героини, которые она тщетно пытается сдержать («Ну как их загнать назад / В глаза?») сразу же после разговора в кафе (это, кроме того, одно из перверсных проявлений оппозиции главный–не главный, поскольку героиня ведет себя здесь вопреки законам «своего» социального коллектива, в котором «плакать не надо»). Вместе со слезами героини <...> в поэме звучит плач со стороны реки и одновременно начинается «занавесом, чаще бус,/Дождь», который сопровождает все дальнейшие перемещения героев, причем его причастность к развивающейся трагедии ощущается не только из-за ассоциации со всемирным потопом, но и тонко подчеркнутым «злым апогеем» его в момент окончательного разрыва («Рвет и бесится / Дождь. Стоим и рвём») и преображением в нейтральный и даже положительно окрашенный «ливень» в момент «совместного плача» героев. Переход через мост фиксирует связь двух признаков: мокрый–смерть, которая реализуется в конце поэмы. Перверсная связь героев с членами оппозиции сухой–мокрый осуществлена в поэме после свершения разрыва и нейтрализации всех оппозиций, включая оппозицию жизнь–смерть: «Где же вы, двойни: / Сушь мужская, мощь? / Под ладонью – / Слезы, а не дождь!». Эти слезы и есть «выигрыш» героини, «перлы» в ее «короне». Полностью преобразуется восприятие внешнего облика героя. Вместо «лгнущего, мнущего взгляда» в

поэме появляются «алмазные», «орлиные» глаза героя. Слезы героя служат для героини символом их общего обновления, восстановленной близости, спасения героини: «После глаз твоих алмазных, / Под ладонью льющихся, – / Нет пропажи / Мне. Конец концу!». Эту новую близость героиня ставит гораздо выше той, которую дает любовь («птицам безвестным / Челом Соломон / Бьёт, – ибо совместный / Плач – больше, чем сон!»). В тот конец, который предназначен ей судьбой, героиня вступает легко и бесстрашно. Дальнейшее разрывание получает в поэме образ моря: «Одинакового / Моря – рыбы! Взмах: / ... Мертвой раковиной / Губы на губах»; «Три девки навстречу. / Смеются. Слезам / Смеются, — всем полднем / Недр, гребнем морским!». <...> В славянских моделирующих системах «связь моря с отрицательным началом, в частности со смертью, подтверждается <...> представлениями <...>, согласно которым море служит дорогой на тот свет» *. <...> В поэме поглощение пучиной окончательно уничтожает оппозицию главный–неглавный.

Приложение 5

И.П.Смирнов

ОТ СКАЗКИ К РОМАНУ**

<...> Попытаюсь показать продуктивность одного из сложных архетипов для словесного искусства, создаваемого в условиях личной традиции, а именно – для романа. <...> Я исхожу из предположения, что архетипом одного из классов романа <...> является волшебная сказка. <...>

Анализ будет вестись и на уровне функций персонажей (точнее, групп функций) и на уровне мотивов и символических атрибутов.

<...> Волшебно-сказочная структура (возникшая из архаического мифа...) не потерялась в личной, книжной традиции, но послужила <...> прасновой для особого жанрового типа прозаического повествования <...>, чтобы доказать это положение, нужно обратиться к контрольному ряду произведений: он будет представлен пушкинской «Капитанской дочкой». <...>

Подобно тому как это было в волшебной сказке <...>, в линейной цепи «Капитанской дочки» на первое место выносятся семейная

* Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. – М., 1965. – С.115.

** Смирнов И.П. От сказки к роману // Труды отдела древнерусской литературы. – Т.27. – Л., 1972. – С.284–320.

ситуация. Подготовительная часть сюжетной структуры пушкинского текста сформирована из таких элементов, как поучение, с которым Андрей Петрович Гринев обращается к сыну (запрет – в терминах Проппа), и отъезд героя из дома родителей. <...> В запрете центральное положение занимает понятие чести. <...>

По сравнению с романом код сказки можно рассматривать как формальный и однослойный. Конкретизация сюжетных функций, персонажей и добываемых ценностей еще минимальна.

В реалистическом романе, напротив, над первичным, сюжетным, кодом надстраивается новый – культурно-исторический. Вторичный код – это код той культуры, к которой приурочено действие произведения: способов общения, условий воспитания, манер, языковых норм, господствующих мод, характерных жестов (кинетика) и т.п., и т.п. В «Капитанской дочке» перед нами возникает не отвлеченная семейная ситуация («жили-были старик со старухой»), а ситуация, кодифицированная по правилам дворянской эпохи. <...>

Итак, пушкинская повесть – не только костяк функций, и об этом нужно помнить даже тогда, когда анализ направлен преимущественно на первичный уровень произведения. <...>

В том отрезке повествования, который завершает первую главу «Капитанской дочки», налицо все системные признаки испытания. Гринев встречается со своим антагонистом – Зуриным. Этот персонаж, как в сказке, становится точкой пересечения функций выведения и подвоха. Происходит нарушение запрета (отец запрещает Петруше отправиться в Петербург, в гвардию, <...> однако герой ведет себя, по его собственным словам, «беспутно» – проигрывает дорожные деньги, напивается пьян).

Между тем нарушение запрета не грозит серьезной бедой герою, интерпретируется анекдотически. В трагически отмеченный контекст помещается сказочно-мифологическая тема триумфально-успешного обучения: Зурин «дивится ... быстрому успеху» Гринева только для того, чтобы обмануть простодушного недоросля, вынудить его скорее начать игру на деньги. <...> В сказке временная смерть часто замещается сном. Сон в сказке, по сути, эквивалентен смерти. <...> В «Капитанской дочке» на месте конвенциональной смерти подставлен не просто сон, но анекдотический – пьяный – сон Петруши. <...>

В трагически-испытательном блоке начальной части «Капитанской дочки» контекст, в котором всплывают сказочные функции, «снижен». Да и антагонистический персонаж – Зурин – оказывается впоследствии фиктивным антагонистом. В действительности он – помощник героя; Зурин спасает Петрушу после его отъезда из пугачевского лагеря от верной расправы. <...>

Но есть в пушкинской повести и пародийный помощник (одно временно – ложный вредитель). Это – Савельич. Намереваясь прекратить поединок со Швабриным, заслонить собой Гринева, он на самом деле лишь способствует ранению Петруши. Савельич пытается помешать Гриневу, когда тот дарит Вожатому заячий тулупчик, и тем самым ставит его перед лицом возможной смерти. Но, с другой стороны, именно Савельич спасает Гринева во время суда в Белогорской крепости. Этот персонаж амбивалентен, обслуживает сразу две противоположные темы: неуместного пособничества, «медвежьей услуги», и помощи с положительным исходом.

В иерархии помощников героя верхнюю ступень занимает Пугачев. <...> Гринева выдерживает проверку со стороны Вожатого, сравнимого с чудесным помощником сказки, строго соблюдает правила конвенционального поведения (одаривает Пугачева тулупчиком) и за свои услуги с помощью Пугачева берет верх над истинным антагонистом (Швабриным), добывая невесту. <...>

Реально-исторический материал Пугачевского восстания (прощение Пугачевым капитана Башарина) претерпевает, таким образом, серьезную деформацию. «Повесть отличается от истории, – писал А. Цейтлин: – Гринева прощают не по просьбам солдат, а из-за «заячьего тулупчика»... Изменение мотивировки было явно обусловлено потребностями сюжетосложения»¹. <...> Деформация была вызвана не абстрактными «потребностями сюжетосложения», а нормами сказочной организации повествования, поскольку «сказка, – если верить Проппу, – вовлекает в свой мир только то, что укладывается в ее конструкцию»².

Встреча с Пугачевым аналогична встрече с чудесным помощником не только в плоскости сюжетных последствий, но и в аспекте локальных и предметных символов, участвующих в текстовой организации этого эпизода.

<...> Встреча происходит на распутье (на это указывает присутствующая в пушкинском тексте пространственная оппозиция правый/левый, которая обсуждается в разговоре ямщика с Пугачевым), в поле, неподалеку от оврагов. <...> Предварительному испытанию сопутствует метель. <...> Наконец, не подлежит сомнению связь «выморочного» участка пространства в «Капитанской дочке» с противопоставлением жизни и смерти.

¹Цейтлин А. Мастерство Пушкина. – М., 1933. – С. 72.

²Пропп В. Я. Трансформации волшебных сказок // Пропп В. Я. Морфология сказки. – Изд. 2-е. – М., 1969. – С. 82.

Из того комплекса свойств, который атрибутируется чудесному помощнику Пугачеву, нужно вычленить сугубо сказочное противопоставление сущность/видимость. Эта оппозиция, повсеместно встречающаяся в сказочном фольклоре, реализована в пушкинской повести на самых различных уровнях текста: в речевой характеристике персонажа (несоответствие между планом содержания и выражения в «воровской» беседе с хозяином трактира), в травестийном мотиве (бедно одетый Вожатый – богато наряженный Пугачев) и, вообще, в столкновении низкой, разбойничьей «видимости» безвестного казака и высокой, царской сущности вожда восстания. <...>

С прибытием Петруши в Белогорскую крепость начинается первая серия основного испытания героя. <...> Герой попадает на такую художественную площадку, которая отрезана от мира, замкнута (крепость), наделена признаком удаленности.

В дальнейшем поведении Гринева мы можем распознать значительное количество трафаретно-сказочных признаков, достаточных для того, чтобы идентифицировать пушкинского героя с центральным персонажем волшебного сюжета.

В Белогорской крепости Гринев продвигается по служебно-иерархической лестнице: его производят в офицеры. Пушкин, однако, настаивает на том, что производство в офицеры совершается помимо участия героя в воинских учениях (нулевая степень обучения). <...> Этот мотив, вполне отвечающий бытовой практике, становится противовесом «быстрых успехов» Петруши во время травестийного испытания и обращенной формой сказочно-мифологического обучения культурного героя. Роман, порожденный сказкой, отличается от своего волшебного субстрата не только тем, что над первичным кодом надслаивается вторичный, конкретно-исторический, но и тем еще, что самый первичный код «ослабляется», делается менее формализованным, допускает сравнительно большую свободу индивидуального использования правил сюжетной кодификации.

Все дальнейшие эпизоды первого основного испытания полностью отвечают фольклорному канону. <...> Перечислю последовательность сказочных функций, легко реконструируемых в этом сюжетном фрагменте: 1) подвох (вредитель Швабрин прикидывается другом героя); 2) пособничество (Гринев сближается с антагонистом; звучит тема опасности: «Час от часу беседа его становилась для меня менее приятною»); 3) выдача (Гринев открывает Швабрину тайну своей любви к комендантской дочке; парный элемент – функция выведывания – в повести, по существу дела, отсутствует; в случае парных функций первая из них часто опускается и в волшебной конструкции); 4) вредительство (антагонист клеветает на Машу); 5)

начинающееся противодействие (герой вызывает Швабрина на дуэль; далее идет целый ряд осложняющих сюжет сцен, которые принадлежат к уровню вторичного, культурно-исторического кода: поединок откладывается, ему всячески мешают, ибо, как объясняет капитан Миронов, «поединки формально запрещены в воинском артикуле»; 6) борьба (дуэль); 7) клеймение (героя ранят). За этим следует факультативный для сказки, но, как уже говорилось, чрезвычайно существенный в семантико-генетическом плане мотив временной смерти – глубокого забвения после ранения.

Типологическое сходство с волшебной схемой как в строении эпизодов основного испытания, так и в сфере предметного символизма кажется в данном примере достаточно очевидным. <...> И тем не менее, <...> естественно задуматься над тем, насколько сознательно пользуется писатель архаическими формами. По-видимому, здесь мы в подавляющем большинстве случаев вынуждены будем делать упор не столько на «субъективной памяти» писателя, сколько, если воспользоваться удачной метафорой Бахтина, на «объективной памяти самого жанра», т. е. не на индивидуальном, а на социальном способе хранения культурной (в том числе художественной) информации. Не нужно забывать, однако, что пушкинскому творчеству в целом присуще сознательное обращение к сказочному фольклору, а также к сюжетике рыцарского романа. Кроме того, в самой «Капитанской дочке» осуществляется последовательное взаимодействие внутренне-сюжетного волшебного кода с фольклорно окрашенным планом выражения (стилизованные эпиграфы; обилие номологических высказываний – пословиц, поговорок; притча, рассказанная Пугачевым, и т. п.), <...> они лишний раз убеждают в правомерности рассмотрения «Капитанской дочки» под углом зрения сказочной традиции.

Конвенциональная смерть («... я ... целый месяц был на краю гроба») и новое рождение («Счастье воскресило меня») в классическом волшебном варианте должны были бы привести либо к апофеозу, либо к дополнительному испытанию героя на идентификацию. Но в «Капитанской дочке» классическая троичная система испытаний удвоена. Отсутствие окончательной победы над антагонистом коррелирует с новым вредительством Швабрина, доносящего на Петрушу отцу, – тот запрещает сыну женитьбу. Неудачное пособничество Савельича, которое дает отрицательный результат и становится мотивировкой поражения Гринева на дуэли, системно соотнесено с введением фигуры непародийного центрального помощника – Пугачева. Такое удвоение набора сказочных функций (и, соответственно, расщепление персонажей) требует от автора привлечения добавочных мотивировок на уровне вторичного кода и еще больше скрывает от аналитического зрения «волшебный» каркас повести.

Соединительная ткань между двумя основными испытаниями строго документальна: это – рассказ о Пугачевщине, близкий к историческому исследованию. Вместе с тем сюда же вторгаются новеллистико-анекдотические элементы (Василиса Егоровна узнает правду об опасности, которой грозит Пугачевщина, помимо воли мужа – капитана Миронова, сугубо новеллистическим путем).

<...> Вторая серия испытаний начинается вместе с осадой крепости пугачевским воинством. Осада становится мотивировкой нескольких важных сцен повести. Гринев снова встречается с Вожаком. Удвоение набора функций нельзя расценивать как нечто специфически-индивидуальное, присущее исключительно пушкинскому произведению. То же самое находим в волшебной конструкции: «Многие сказки состоят из двух рядов функций, которые можно назвать ходами. Новая беда создает новый ход, и таким образом иногда соединяется в один рассказ целый ряд сказок»³. Сцену прощения Гринева можно представить как вторую часть предварительного испытания, разорванного надвое и отнесенного к линейно несоприкасающимся сюжетным сегментам. За оказанную Петрушей услугу Пугачев, соглашается «всякое вспомоществование чинити». Это не что иное, как ответная реакция чудесного помощника, в типологическом отношении эквивалентная проповедской функции получения героем волшебного средства (здесь: заступничества и покровительства крестьянского царя). К этому следует добавить, что в Белогорской крепости Пугачев еще раз испытывает Гринева (второй ход предварительного испытания): задает ему трудную задачу, предлагая перейти на службу в отряды восставших. Отрицательная реакция героя – этически правильный (это будет видно из последующих рассуждений) поступок, позволивший ему усилить расположение Пугачева.

<...> Покровительство, оказываемое главному герою, перепоручается одним персонажем другому: Савельич спасает Гринева на суде, учиненном Пугачевым; Пугачев нейтрализует вредительство Швабрина. В повести отчасти воплощен такой же эстафетный принцип, каким руководствуется сказка, с той только разницей, что в волшебной схеме намечена линейная градация, возрастающая последовательность чудесной помощи, а в «Капитанской дочке» распределение помощников на сюжетной линии не совпадает с их иерархическим положением в ценностной структуре произведения (вслед за Пугачевым герою содействует добавочный помощник – Зурин).

В сюжете «Капитанской дочки» путь испытаний проходит не только герой, но и героиня. Судьба Маши Мироновой складывается по правилам сказочного архетипа. <...> По навету Швабрина, Гри-

³ Пропп В.Я. Морфология сказки. – С.36.

нев думает увидеть в Маше «совершенную дурочку» – глухой отголосок низкого статуса фольклорных героинь. К этому присовокупим ее бедность. <...> Впоследствии низкое положение Маши чудесным образом изменится: императрица одарит ее. <...> В повести Пушкина контаминированы два набора волшебных функций в их мужском и женском вариантах. Приступом и победой мятежников обуславливается гибель машинных родителей, и, подобно герою, она ввергается в состояние временной смерти (горячка, вызванная трагическими событиями) с последующим возрождением. Смертью родителей часто начинаются многие волшебные тексты. Этот подвид сказочной завязки Пропп называет «усиленной формой отлучки».

Правда, женский вариант сказочного сюжета в повести заметно редуцирован. Маша переживает лишь одно испытание, которое следует понимать как предварительное. Испытателем (испытательницей!) Маши становится императрица. Встреча с ней (кстати сказать, Екатерина II не узнана: фигура неузнанного волшебного помощника, скрывающегося под личиной странника, старика и т. п., возникает в сказке постоянно); этическая проверка (в нашем контексте – проверка нравственного кодекса романтической любви); «правильная» реакция героини; превращение (придворной фрейлины в царствующую особу); чудесная помощь (Гринева спасен) и одаривание («Я беру на себя устроить ваше состояние», – говорит Екатерина II) – за всем этим проступают фольклорные шаблоны, из которых komponуется заключительный эпизод произведения и которые позволяют отнести его к сказочному слою «Капитанской дочки». Не удивительно ли, что Екатерина II не требует от Маши ровным счетом никаких доказательств относительно подлинности ее слов о мотивах, приведших Гринева в пугачевский лагерь. С точки зрения реалистического правдоподобия это – явная лакуна; в пределах же сказочной логики такая непоследовательность более чем законна: проверяется не истинность Машиного свидетельства, а истинность ее чувств, этические основы характера. <...>

Весьма устойчив в сказке, хотя и не относится к уровню инвариантных сюжетных функций, мотив финального пира. Пиршественным образам в «Капитанской дочке» отведено значительное место в связи с Пугачевым и его воинством. <...> Но <...> деталь, на которую так упорно обращает читательское внимание Пушкин, вполне согласуется с документальными свидетельствами о быте пугачевской вольницы. <...> И все же нельзя не заметить, что пиршество объединяется с темой спасения Гринева, удачливо избежавшего повстанческой петли, с темой жизни; не случайно в тесном соседстве возникает и мотив коллективного смеха. <...>

Вторая встреча Гринева с чудесным помощником имплицитно (как это обычно бывает в сказке) «соединительный момент» – пространственное перемещение героя: он отбывает в Оренбург. Оренбургская крепость дублирует Белогорскую; покровитель Петруши – тамошний генерал – оказывается, по сути, двойником прежнего наставника – капитана Миронова. Многозначительно отчуждение молодого героя в коллективе (на военном совете): старики видят в предлагаемой им тактике «опрометчивость и дерзость». <...> Отъезд из Оренбурга и возвращение в Белогорскую крепость мотивированы Машиным письмом: Гринева узнает об очередном вредительстве антагониста и спешит на выручку невесты, ликвидировать беду (в свете длинного ряда сближений с архетипом не удивительна сказочная числовая символика – Швабрин соглашается ждать ответа от Маши три дня).

Дублетом к первому предварительному испытанию героя чудесным помощником – Пугачевым служит новое столкновение с крестьянским царем в Бердской слободе. Любопытно почти полное топографическое повторение встречи с Вожатым. В избе следует испытательный допрос, подкрепленный неумной веселостью Пугачева, – знак благополучного исхода проверки. <...> Наступает второй тур основного испытания, складывающийся из поражения антагониста, нейтрализации беды при содействии чудесного помощника, обретения невесты, триумфа героя.

<...> Событийный рисунок следующей главы («Суд») мы вправе представить в качестве второго дополнительного испытания. Правда, в противоположность сказке функцию самозванца принимает на себя не специализированный персонаж, а все тот же вредитель Швабрин. <...> В финале «Капитанской дочки» Маша выручает Гринева (и при этом сама проходит испытание), чему в волшебной сказке сюжетно соответствует признание невестой истинного героя (узнавание). Психологическая мотивировка, следовательно, позволяет, несмотря на выпадение ряда финальных функций волшебного архетипа, сохранить сказочную норму отношений между персонажами. Так как Швабрин играет сразу и роль антагониста, и роль самозванца, он наказывается дважды: в качестве исполнителя первой роли – вредителя (его лишают невесты), и во второй раз – окончательно, в системе дополнительного испытания. Повесть завершается свадебным апофеозом.

<...> Основные разночтения между волшебной схемой и структурой текста «Капитанской дочки»: в повести происходит частичное уравновешивание ценностного плана, влекущее за собой испытание

невесты и деформацию дополнительных проверок героя; ослабляется формализм сюжетно-сказочного кода; в структуру внедряются инородные жанровые элементы; подробно разрабатывается культурно-исторический уровень произведения. Всё это, конечно же, связано с тем, что вариативные рамки, значимые для волшебной сказки, резко расширяются, безличная традиция сменяется личной, коллективное творчество – индивидуальным.

«Капитанскую дочку» сближают со сказочным фольклором не только общность испытательных блоков, но и самые принципы организации повествования. Уже давно было указано на непрерывность повествовательной цепи пушкинского произведения. Каждый предыдущий эпизод «программирует» последующий. Между ними нет временных разрывов. Временная конструкция «Капитанской дочки» совпадает с индивидуальным временем центрального персонажа, причем в хронологически непрерывной последовательности событий «ускорения» (относительно протяженные темпоральные отрезки) налагаются на соединительные эпизоды, связывающие группы функций, а собственно испытания, напротив, приурочены к «замедлениям». Эти правила чередования «ускорений» и «замедлений» имеют сказочную природу. Характерно для сказки и явление «героецентризма». Повествование в «Капитанской дочке» организуется односторонним взглядом на происходящее с позиции главного героя. «Героецентризм» нарушается в пушкинском произведении лишь однажды (финальное испытание невесты), что объясняется тенденцией к уравниванию мужского и женского вариантов центральных сюжетных ролей. <...>

Хронологический парадокс – еще одно веское доказательство того, что в «Капитанской дочке» продуктивно действует порождающий механизм волшебного сюжета <...>. В «Капитанской дочке», подобно классической волшебной сказке, в финале на передний план выступает брачная тема, но при этом, в отличие от архетипа, герой, разрешая брачную задачу, не поднимается на вершину общественной иерархии, а сохраняет тот же статус, который был приписан ему в начальной ситуации. <...>

Ключ к смысловой интерпретации сюжетного строения «Капитанской дочки» – в противоположении двух групп троичных испытаний. Если первое дорожное испытание не влечет за собой никакой серьезной опасности для героя, состоящегося с Зуриным за бильярдным столом, то второе предварительное испытание связывается автором с реальной возможностью смертельного исхода дважды (буран и суд в Белогорской крепости). Если поединок со Швабриным пред-

ставлен в повести таким образом, что поражение Гринева выглядит чистой случайностью (мало того, не будь случайного стечения обстоятельств, Петруша обязательно победил бы антагониста, которого он уже загнал в реку), то дублет этого основного испытания – столкновение с вредителем в период Пугачевщины – характеризуется сгущением признаков большой беды. В одном случае Гринев мог одолеть врага без всякой посторонней помощи (она лишь мешает ему), в другом – без чудесного содействия Пугачева ему было не обойтись <...>. Что касается дополнительных испытаний, то они тоже контрастируют: в первом из них герой идентифицируется сразу за обрушившимся на него подозрением в измене, в следующем – идентификация затягивается, а возможность выхода из бедственного положения отмечена Пушкиным как весьма проблематичная.

Первый цикл испытаний герой проходит в дворянском лагере, в той социальной среде, к которой он и принадлежит. Напрашивается заключение, что любые испытания, вплоть до, казалось бы, смертельно опасной дуэли, внутри дворянской социальной общности осознаются Пушкиным в качестве неопасных. По сути дела, в своем мире Гриневу даже не нужен посредник, примиряющий противоречия. С другой стороны, тем испытаниям, которым подвергается Петруша, попадая в лагерь восставших, в крестьянский, чужой для него мир, присущи черты подлинного драматизма и серьезности. Крайне показательно, что антагонист героя при переходе от первого ко второму основному испытанию превращается из дворянина в казака, меняет свой социальный статус, и эта трансфигурация тут же коррелирует с усилением опасности, которой грозит герою вредительство Швабрина! Дворянский мир становится угрожающим для Гринева лишь в дополнительных испытаниях, после того как обнаруживается связь героя с восставшими, когда в невинно гонимом видят чужого. В контрасте между двумя дополнительными испытаниями проглядывает не столько противопоставление одного другому, сколько градация опасности.

<...> В основание пушкинского произведения кладется еще одна неизвестная волшебной конструкции и, вероятно, в высшей мере значимая для романа нового времени оппозиция, а именно: противопоставление социальных групп и классов. Центральная конфликтная ситуация пушкинской повести раскрывается в столкновении между двумя социальными общностями – дворянской и крестьянской. Остается только изумляться удивительной гибкости той выработанной коллективным сознанием художественной схемы, которая оказалась открытой для насыщения самыми разнообразными значениями и

которая обладает огромными возможностями приспособления к меняющимся условиям человеческой истории.

Удвоение испытательных блоков глубоко содержательно...

Наряду с противопоставлением дворянского лагеря крестьянскому как своего/чужому и безопасного/опасному (противочлены обеих оппозиций меняют знаки в дополнительных испытаниях), автором «Капитанской дочки» устанавливается и другая оппозиция старшие/младшие. Эта оппозиция реализуется в рамках «дворянского» цикла испытаний – поведение Гринева контрастирует и с бюрократически-традиционалистскими нормами (оренбургский генерал, участники военного совета), и с нормами патриархально-дворянскими (семья, капитан Миронов). Гринева как главный представитель младших выделяется из дворянского коллектива, т.е. в пушкинской повести, присутствует оппозиция индивидуальное/социальное, <...> конфликт между контрастирующими членами разрешается в пользу индивидуализма.

По Пушкину, вовсе не индивидуализм колеблет государственную стабильность. Она нарушается потому, что существуют объективные противоречия между этническими общинами, между социальными группами.

Поведение Гринева, по Пушкину, это – вариант рыцарского поведения. Мало того, что в «Пропущенной главе» он прямо был назван «Дон-Кишотом белогорским», что во время осады Петруша «воображал себя рыцарем» своей возлюбленной. Рыцарская этика героя обнаруживается с наибольшей полнотой в результате тех испытаний, через которые он проходит. Несмотря на предложение Пугачева, он остается верен присяге, верен данному слову, сохраняет вассальную лояльность по отношению к государыне; он отказывается от триумфа над поверженным врагом (Швабриным) и т.п. Личная честь – превыше всего в модернизированном в романтическом духе рыцарском кодексе Гринева.

Как и в волшебной сказке, посредник пушкинской повести – Пугачев – представляет силы чужого мира; но в архетипе этот мир является нечеловеческим или получеловеческим, в «Капитанской дочке» чужое описывается в терминах социальных антиномий. Пугачев снимает напряжения, вызванные общественным катаклизмом, и главным условием действительности его посредничества становится строгое соблюдение Гриневым рыцарско-романтического кодекса чести.

Лишь два персонажа произведения связаны сразу и с дворянским миром, и с крестьянским – Гринева и Швабрин. Но если Швабрин изменяет одному лагерю, чтобы перебежать в другой, и, нарушив общественный договор, терпит в конце концов полное поражение

ние, то Гринев преодолевает смертельные опасности и выходит победителем из испытаний потому только, что остается верен принятым этическим принципам. Гринев торжествует, ибо его романтическое рыцарство не сословный признак: и там, и здесь он свой и чужой одновременно, он чужой для своих, дворян, и свой для чужого – крестьянского царя.

Вот почему герой не перемещается на более высокую общественную ступень. Он вообще этически стоит над современным ему социумом. Индивидуализм его, выделенность из социальной среды – результат утверждения новой, межгрупповой, всечеловеческой нравственности.

Изучение трансформационной истории волшебной схемы по необходимости сопряжено с поисками других архетипов больших повествовательных структур, поскольку сейчас становится достаточно очевидно, что помимо разобранный здесь посвячительного архетипа существуют и другие, еще не обследованные. В идеале это должно было бы привести к созданию общей типологии романа. Чисто синхронный подход к типологии романа затруднен прежде всего потому, что здесь мы имеем дело с чересчур сложными объектами. <...> При движении по временной оси в прошлое мы всегда наталкиваемся на возрастание системности, что, естественно, должно облегчить понимание системных групп внутри жанра романа. В связи с этим было бы нелишним в перспективе исследовать и смешанные формы – возможные взаимопроникновения разных архетипов в пределах одного произведения.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. СОВРЕМЕННАЯ МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КРИТИКА: ИСТОРИЯ НАПРАВЛЕНИЯ, ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ.....	4
§1. Ритуалистическое направление мифокритики. Миф и ритуал.....	5
§2. Мифологическая критика и психоанализ. Миф и архетип.....	10
§3. Семантико-символическая критика и мифокритика. Миф и символ.....	19
§4. Структурализм и мифокритика. Структура мифа.....	24
§5. Специфика мифологического мышления.....	36
Глава 2. МИФ В ЛИТЕРАТУРЕ XX в.....	39
§1. Миф и литература.....	39
§2. Неомифологизм в литературе XX в.....	42
Практические занятия.....	45
Заключение.....	50
Рекомендуемая литература.....	51
Приложения.....	53
Приложение 1. Топоров В.Н. «Поэма без героя» в ритуальном аспекте.....	53
Приложение 2. Мелетинский Е.М. Трансформация архетипов в русской классической литературе. Космос и хаос, герой и антигерой.....	59
Приложение 3. Гарбуз А.В., Зарецкий А.А. К этнолингвистической концепции мифотворчества Хлебникова.....	67
Приложение 4. Ревзина О.Г. Из наблюдений над семантической структурой «Поэмы конца» М.Цветаевой.....	79
Приложение 5. Смирнов И.П. От сказки к роману.....	91

Учебное издание

Ярошенко Людмила Викторовна

НЕОМИФОЛОГИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Учебно-методическое пособие

Редактор Е.А.Смирнова.

Компьютерная верстка: Т.А.Коваленко

Сдано в набор 29.01.2002. Подписано в печать 28.03.2002.

Формат 60x84/16. Бумага офсетная №1.

Печать офсетная. Гарнитура Таймс.

Усл. печ. л. 6,03. Уч.-изд. л. 5,72. Тираж 50 экз. Заказ .

Учреждение образования «Гродненский государственный
университет имени Янки Купалы».

ЛВ №96 от 02.12.97. Ул. Ожешко, 22, 230023, Гродно.

Отпечатано на технике издательского отдела

Учреждения образования «Гродненский государственный
университет имени Янки Купалы».

ЛП №111 от 29.12.97. Ул. Ожешко, 22, 230023, Гродно.

