

Министерство науки и высшего образования
Российской Федерации
Сибирский федеральный университет

О.Н. Зырянова

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Рекомендовано УМО РАЕ по классическому университетскому и техническому образованию в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки: 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки), направленность (профиль) подготовки: 44.03.05.10 "Русский язык и литература" (Протокол № 1087 от 30.05.2022).

Красноярск – Лесосибирск
2022

УДК 372.882

ББК 74.48

З 53

Рецензенты:

В.Н. Карпухина, доктор филол. наук, профессор Института массовых коммуникаций, филологии и политологии ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»;

О.Б. Лобанова, канд. пед. наук, доцент, доцент ЛПИ – филиала СФУ, г. Лесосибирск

З-53 Зырянова О.Н. Актуальные проблемы литературоведения: учеб. пособие / О.Н. Зырянова. – Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2022. – 96 с.

ISBN 978-5-7638-4709-3

Рассмотрены основные аспекты связей литературы и мифологии, использование готовых мифологических сюжетов, создающих параллель основным сюжетам. Рассматриваются художественные произведения разных периодов развития русской литературы.

Предназначено для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки), по направленностям (профилям) подготовки 44.03.05.10 «Русский язык и литература».

УДК 82

ББК 83

© Лесосибирский педагогический институт – филиал Сибирского федерального университета, 2022

ISBN 978-5-7638-4709-3

ВВЕДЕНИЕ

Дисциплина «Актуальные проблемы литературоведения» относится к курсам по выбору и предназначена для освоения студентами, обучающимися по направлению подготовки 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями).

В пособии рассмотрены основные аспекты связей литературы и мифологии, использование готовых мифологических сюжетов, создающих параллель основным, вставные мифологические сюжеты, мифологемы как особая форма присутствия мифа в художественном произведении, мифологическое содержание имен героев, моделирование литературных мифов. Мифопоэтика представлена как элемент художественной структуры произведения. Рассматриваются художественные произведения разных периодов развития русской литературы.

В системе профессиональной подготовки будущих учителей литературы основополагающим является изучение художественных произведений, их анализ и интерпретация, способствующие духовно-нравственному воспитанию обучающихся. Материалы пособия формируют у студентов представления о поэтике русской литературы, ее антропологических и социокультурных аспектах, что необходимо для будущей профессиональной деятельности учителей русского языка и литературы.

Данное пособие состоит из четырех глав. В первой главе «Теоретические основы изучения мифопоэтики в вузе и школе» рассматриваются основные понятия и термины мифопоэтики, история становления метода мифореставрации, определяются особенности мифопоэтики как художественного приема и исследовательской стратегии, выявляется сущность мифологических мотивов и мифологем. Вторая глава «Мифопоэтическая основа русской литературы первой половины XIX века» посвящена

выявлению основных мифологем в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» и характеристике мифологического дискурса сказок А.С. Пушкина. В третьей главе «Мифопоэтическая основа русской литературы второй половины XIX века» исследуется мифологический контекст романа И.С. Тургенева «Накануне», мифопоэтическая антропонимика в романе-эпопее Л.Н. Толстого «Война и мир». В четвертой главе – мифологема солнца в драматургии М. Горького и архетип старика в рассказах В.М. Шукшина

В пособии содержатся вопросы для самопроверки и задания для самостоятельной работы, позволяющие обучающимся любого уровня подготовки активно включаться в учебно-познавательный процесс по литературоведческим дисциплинам.

Самостоятельная работа студентов организуется в аудиторное и внеаудиторное время и включает их работу с учебными пособиями, учебниками и различными методическими материалами, групповое выполнение заданий, индивидуально-аналитическую деятельность.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ МИФОПОЭТИКИ В ВУЗЕ И ШКОЛЕ

1.1. Мифопоэтика как художественный прием и как исследовательская стратегия

На протяжении всего своего развития литература долгое время прямо использовала в художественных целях традиционные мифы.

Как наука о мифах мифология имеет богатую и продолжительную историю, еще в античности предпринимались попытки переосмысления мифологического материала. Изучением мифов в разные периоды времени занимались: Ф. Шеллинг, А.Н. Афанасьев, А.А. Потебня, Дж. Фрейзер, К. Леви-Строс, Ф. Рэглан, Э. Кассирер, З. Фрейд, К.Г. Юнг, А.Ф. Лосев, В.Н. Топоров, Е.М. Мелетинский, Р. Барт, О.М. Фрейденберг, М. Элиаде и многие другие, но до настоящего времени так и не оформилось единого общепринятого мнения о мифе. Безусловно, в трудах исследователей существуют и точки соприкосновения, опираясь на которые представляется возможным выделить основные свойства и признаки мифа.

Представители различных научных школ акцентируют внимание на разных сторонах мифа. Так, Э. Кассирер (представитель символической теории) говорит о символичности мифов, Ф. Рэглан (Кембриджская ритуальная школа) определяет мифы как ритуальные тексты, А.Ф. Лосев (теория мифопоэтизма) указывает на совпадение в мифе общей идеи и чувственного образа, А.Н. Афанасьев называет миф древнейшей поэзией, Р. Барт – коммуникативной системой. Существующие теории кратко изложены в книге Е.М. Мелетинского «Поэтика мифа».

Понятие «миф» в различных словарях трактуется по-разному. Наиболее четкое определение, на наш взгляд, дает Литературный энциклопедический словарь: «Мифы — создания коллективной общенародной фантазии, обобщенно отражающие действительность в виде чувственно-конкретных

персонификаций и одушевленных существ, которые мыслятся реальными» [Литературный энциклопедический словарь, 1987].

Разные исследователи в своих трудах отмечают следующие характеристики мифа:

- сакрализация мифического «времени первотворения», в котором кроется причина установившегося миропорядка (М. Элиаде);
- нерасчлененность образа и значения (А.А. Потебня);
- всеобщее одушевление и персонализация (А.Ф. Лосев);
- циклическая модель времени;
- метафорическая природа;
- символическое значение (Е.М. Мелетинский).

Термин «поэтика мифа» применяется «при рассмотрении специфики мифа в аспекте предыстории литературы с неизбежным отвлечением от религиозной стороны проблемы мифа» [Мелетинский, 1976:18]. Наряду с термином «поэтика мифа» используются термины «поэтика мифотворчества» и «поэтика мифологизирования»; все они весьма активно используются в течение XX-XXI веков, так как обращение к мифам стало распространенным у многих писателей.

Усиленное развитие теории мифа осуществлялось в рамках психологии (З. Фрейд, К.Г. Юнг, К. Кереньи), этнологии (Дж. Фрэйзер) и социологии (Э. Дюркгейм, Л. Леви-Брюль). Это развитие вызвало интерес к разным мифопоэтическим формам в искусствоведческих науках. В XIX веке определилось два методологических подхода к изучению мифологии: рационально-научный и «апологитический» [Мелетинский, 1976:37].

Рационально-научный подход исследования мифологии осуществлялся в программе двух главных, основных школ изучения мифа: натуралистической (М. Мюллер) и антропологической (Э. Тейлор, Э. Ленг). Натуралистическая школа полностью не отошла от романтических традиций, была основана на исследованиях Я. Гримма, занималась возобновлением древне-

индоевропейской мифологии с помощью индоевропейских языков. Эта школа представлена такими учеными, как А. Кун, В. Шварц, В. Манхардт, М. Мюллер, Ф. И. Буслаев, А. Н. Афанасьев, А.А. Потебня.

М. Мюллер создал лингвистическую концепцию появления мифов в результате «болезни языка»: первобытный человек через конкретные признаки с помощью метафорических эпитетов обозначал отвлечённые понятия, а когда смысл этих эпитетов был забыт, тогда появлялся миф. Сами боги представлялись М. Мюллеру чаще всего символами, тогда как А. Кун и В. Шварц видели в них метеорологические (погодные) явления, оформленные в образ. Через некоторое время началось осмысление роли животных в формировании мифов. Так начала создаваться натуралистическая школа. В фольклористике ее принято называть мифологической, так как сторонники школы называли сказочные и эпические сюжеты мифологическими.

Появилось много сторонников и последователей в лингвистической теории, в том числе в России. Она открыла дорогу созданию историко-филологических понятий древнейшей мифологии (Н.А. Кун, А.Н. Афанасьев и др.) и стала основой сравнительно-исторической мифологии – нового курса изучения мифологии. Создатели теорий мифа XIX - XX веков часто обращаются к лингвистической теории, но она подвергается и критическому конструктивному анализу, в результате чего перестала считаться основной теорией мифотворчества, но она позволила проследить и увидеть «связь мифа и языка, различия мифологического и поэтического сознания, связи мышления и языка, закономерности объективации мысли в языке, послужила базой новых теорий мифотворчества» [Потебня, 1989:35]

Позднее в Англии появилась антропологическая или эволюционистская школа, представителями которой были Э. Тэйлор, Э. Лэнг, Г. Спенсер и др. Ее основным предметом изучения были архаические племена в сопоставлении с цивилизованным человечеством. Возникновение мифологии и религии Э. Тэйлор относил к первобытному состоянию и возводил не к «натурализму»,

а к анимизму, к представлению о душе, «возникшей в результате рациональных размышлений «дикаря» по поводу смерти, болезни, снов» [Мелетинский, 1976]. Первобытный человек именно рациональным путем создавал мифологию, пытаясь найти ответ на возникающие вопросы по поводу непонятных для него явлений. Таким образом, мифология была связана с «первобытной наукой». С началом развития культуры мифология теряла самостоятельное значение.

Огромные изменения в тэйлоровскую теорию анимизма внёс Дж. Фрейзер, вышедший из английской антропологической школы и противопоставивший магию анимизму. Именно в магии он видел форму мировоззрения. Миф для Дж. Фрейзера выступает не в качестве способа понимания и объяснения окружающего мира, а просто как «слепок отмирающего магического ритуала, обряда» [Мелетинский, 1976:47].

В 1930-50-е годы произошла так называемая этнологизация западного литературоведения, в которой ведущую роль заняла исследовательская практика ритуально-мифологической школы (неомифологическая), теоретиками которой были М. Бодкин, Н. Фрай и др. Они опирались на идеи Дж. Фрейзера и К.Г. Юнга и рассматривали литературное произведение с точки зрения ритуально-мифологических схем и архетипических образов, которые использует автор в произведении. Их главной идеей стало утверждение, что «ритуальные архетипы» лежат в основе любого словесного творчества и определяют облик всех литературных жанров, а в том случае, когда эти универсальные схемы используются авторами «бессознательно», их следует реконструировать с помощью соответствующей методики [Мелетинский, 1976:58].

Ритуально-мифологическая школа выражала приоритет ритуала над мифом. Дж. Фрейзер объяснял магию ассоциациями и трактовал как заблуждение первобытного человека. Он целиком выводил из магии такие культы, как тотемизм, жертвоприношение и календарные культы, но считал, что магия позитивно влияет на укрепление власти, брака, поддержания порядка

в социуме. Основоположник ритуально-мифологической школы в литературоведении Н. Фрай считал, что Библия – это грамматика литературных архетипов. Древнейшие мифологические мотивы и сюжеты, взятые из Библии, Корана, буддийских преданий и др., стали основой литературных сюжетов до XVIII века в Европе и еще дольше – в Азии. Мифологические сюжеты по-новому интерпретировались и трансформировались в творчестве разных авторов.

Недостатком антропологического подхода было сведение мифологии к пережитку, явлению, характерному только для архаического сообщества. Вскоре возникает новое направление исследования, которое определяется как «апологетическое». Оно отрицает рационально-научный подход в изучении мифологии. Представитель этого направления – А. Бергсон. По его мнению, «сознание действует одинаково, однако объектом внимания становится различный исторический материал, с различным опытом» [Леви-Стросс, 1985:96] Философ считает, что мифотворческая функция характерна для человеческого общества всегда.

Главным направлением в исследованиях мифологии XX века становится изучение особенностей мифологического мышления, а не вопросы соотношения мифологии с религией, ритуалом и наукой. Уходит понимание мифологии как пережитка. Ученые начинают находить мифологические образы в культуре общества. Э. Кассирер, Т. Манн, Г. Нибур, Р. Барт, М. Элиаде выявляют и изучают современные политические мифы. «Если культура представляется совокупностью знаков, способом организации смыслов, то мифы составляют центральную составляющую культуры, следовательно, мифы никогда не исчезнут, а будут продолжать выполнять свою структурно-коммуникативную функцию для социально-психологического формирования общественной жизни» [Мелетинский, 1976:94].

Специалисты по связям с общественностью (С. Московичи и др.), анализируя психологию толпы, размышляют над вопросом, «каким образом в

сообществе воспроизводятся одни и те же стереотипы поведения, паттерны эмоционального переживания, наделенные смыслом общественных событий» [Мелетинский, 1976:95]. Они приходят к мысли о том, что если не учитывать генетические способы передачи информации, то есть еще один способ передачи стереотипов поведения – речь. То, что несет в себе речь, понимается сразу, так как опирается на память детства. Память поколений, олицетворенная в мифологии, модели поведения, закрепленные в детстве, «превращает их в стереотипы, чтобы воспроизводить в соответствии с определенными типовых схем» [Мелетинский, 1976:99]. Также С. Московичи указывает на возможность памяти наделять образы огромной «эмоциональной силой», которую исследователь называет «соблазном ностальгии». Влияние ее выражается в следующем: в образах памяти начинают соединять несовместимые вещи, и неправдоподобное становится истиной. Таким образом, С. Московичи указывает на важные признаки мифологии: миф становится транслятором определенной общественной информации, актуализирует «соблазн ностальгией», в результате чего мифы получают «характер типичных, стереотипных, универсальных конструкторов, которые пренебрегают законами логики, начинают совмещать несовместимое, легитимизируют невозможное» [Мелетинский, 1976:100]

Третья научная школа, которая стала авторитетной в XX веке, – французская социологическая традиция, представленная трудами Э. Дюркгейма и Л. Леви-Брюля. Главным принципом этого подхода стал акцент на социальную психологию. Э. Дюркгейм доказывает, что индивидуальный разум не равен разуму коллективного. К этому выводу он пришел, сравнив индивидуальное ощущение времени и пространства с общим проживанием сообщества. Французский исследователь критикует ранее существующие подходы (натурализм и анимизм, ритуализм и функционализм) и видит источники ее зарождения в тотемизме, считая, что «тотемическая мифология

моделирует родовую организацию социума, узаконивает ее и поддерживает в активном состоянии» [Потебня,1989:76].

Л. Леви-Брюль активно работал над теорией коллективных представлений. Ученый большое внимание уделял понятию «мистическое» и считал, что «мистическое и пред-логическое является двумя аспектами одного и того же свойства». Всем в мире руководит мистическая участь, и реальными объектами и духовными силами, которые архаический человек считает такими же реальными. Л. Леви-Брюль описывает следующие черты прелогического мышления (коллективных представлений): «причинность обязательно содержит мистические компоненты, нет ничего случайного, нет и абсолютного детерминизма; синтез не требует предварительного анализа, операции синтезирования является синкретическими, неразрывными, нечувствительными к противоречиям, полученным в результате эмпирического и чувственного опыта; мистическая абстракция играет ведущую роль, не допускает к абстракции логической, поэтому и подбор фактов для абстрагирования придерживается четкой закономерности: в первую очередь память отбирает мистические компоненты опыта» [Мелетинский, 1976:108].

Такие ученые, как С. Лангер, М. Урбан, Е. Каунт, Э. Кассирер, которые относятся к символической школе, рассматривают мифологию как символическую культуру. Миф предлагают понимать как «самостоятельный феномен, который не сводится ни к языку, ни к индивидуальному или коллективному творчеству» [Мелетинский, 1976:98]. Э. Кассирер считает, что мифологическая фантазия может создать мифологический мир, который она создается на эмоциях, а потому миф оформляется как «плод эмоций», он зависит от силы аффектов, которые действуют на первоначальное сознание, пока не различающее внешнего и внутреннего планов сознания, иллюзии и подлинности.

Авторитетным в XX веке стал еще один подход к изучению мифов – структурализм, представленный в трудах К. Леви-Стросса, Ж. Лакана, Р. Барта

и др. К. Леви-Стросс отмечает, что коммуникации в обществе невозможны без знаковой системы. Магическое, мифологическое мышление также действует с помощью знаков, но имеет определенную особенность, которую исследователь называет «бриколаж». К. Леви-Стросс пишет: «Мифологическое мышление, как бриколер. Производит структуры, упорядочивая события или даже остатки событий, тогда как наука в процессе своего самообоснования и благодаря структурам, которые она постоянно производит, то есть благодаря своим гипотезам и теориям, создает собственные средства и результаты в форме событий». Одной из разновидностей структур, которые воспроизводит мифология из «подручного материала», являются, например, бинарные оппозиции вроде «верх/низ», «сакральное/профанное», «природа/культура» [Леви-Стросс, 1985:102].

В России мифологический метод появляется в середине XIX века. Его основателями считаются Ф.И. Буслаев, А.Н. Афанасьев, В.Я. Пропп. Ф.И. Буслаев объяснял миф с этимологической точки зрения, как лингвист, культуролог. Он считал, что в основе мифологических сюжетов обнаруживаются объективные факты и явления. Большое внимание Ф.И. Буслаев уделил изучению мифов топонимических. Наиболее значимой работой русской мифологической школы стала книга А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природе». Исследователь систематизирует славянские мифы, не стремясь упрощать истолкования мифологических образов и символов. До сегодняшнего времени книга не утратила научного значения.

В конце XIX века мифологическая школа становится этнографической. В период зарождения модернизма основные понятия мифологической школы отразились в рамках эстетики символизма. Таково происхождение термина «неомифологическая школа». Символисты пытались сформировать новое мифологическое сознание, опираясь на народную традицию и на неомифологию В. Соловьева.

Крупнейшим представителем неомифологической школы является А.Ф. Лосев. В книге «Диалектика мифа» Лосев формулирует феномен мифосознания: миф, по его мнению, воплощает собой объективную реальность, с одной стороны, чудо – с другой. «Миф – не первобытная фантастика, а универсальный тип мировосприятия, предполагающий веру в чудо» [Лосев, 2001]. Чудо здесь понимается как одна из форм реальности.

В современной филологии активно развивается метод мифореставрации (родоначальник С. Телегин), исследование сводится к обнаружению мифологических символов, истоков, которые прочитываются преимущественно за внешним сюжетом.

Мифологическая школа систематизирует символы по происхождению и по форме выражения. По происхождению символы делятся на следующие группы:

1) культурно-исторические, которые заимствуются из готовых мифологем, систем знаний. Для европейской культуры – это античная мифология (Прометей, Марс);

2) восходящие к библейской символике (как ветхозаветной, новозаветной, так и апокалиптической);

3) имеющие оккультное происхождение (изотерические), связанные с такими науками, как астрология, алхимия, нумерология, хиромантия и т.д.;

4) «неокультурная» символика, появившаяся в конце XVII века (теософия, антропософия) [Лосев, 2001].

В XX веке образовалась «неомифологическая» теория, в основе которой лежит учение швейцарского психолога К. Юнга об «архетипах» - «продуктах «безличного коллективного бессознательного» творчества первобытного человека, обладающих демонической или магической природой» [Мелетинский, 1976:120]. По Юнгу, «хорошо известное выражение архетипа есть миф и сказка, здесь он выступает в специфически отчеканенной форме» [Мелетинский, 1976:117]. Представители этой школы считают мифологию

объяснением магического обряда и приравнивают ее к религии. Архетипы, заложенные в психике, реализуются и обнажают себя в разных формах духовной деятельности, но более всего дают о себе знать в ритуале и мифе. Важнейшими ритуалами (обрядами) являются: инициация; календарное обновление природы; умерщвление вождей-колдунов (этот ритуал описан Д. Фрезером в книге «Золотая ветвь»); свадебные обряды [Фрезер, 2001].

Как источник архетипов рассматривают мифы разных народов. В их числе космогонические мифы (о происхождении мира), антропогонические (о происхождении человека), теогонические (о происхождении богов), календарные (о смене времен года), эсхатологические (о конце света) и др. [Фрезер, 2001]. При изучении архетипов и мифов используется целый ряд понятий и терминов: мифологема (содержание понятия близко архетипу), архетипическая (или архаическая) модель, архетипические черты, архетипические формулы, архетипические мотивы.

Как видим, неомифологизм предстает феноменом пролонгированными, приобретая статус не только метода художественного воплощения содержания в тексте, но и непосредственной исследовательской стратегии, направленной на понимание и описание самого текста.

Неомифологизм идентифицируется в современной науке как новая редакция мифологизма XIX столетия, направленная на транспонирование мифологических смыслов и порождаемых ими образов в новые художественные миры, мифологически идентичные инварианту реальности. С другой стороны, неомифологизм предстает не только качеством, определяющим особенности содержания, но и совокупностью приемов, порождающих это художественное содержание неомифа, но, кроме того, и исследовательским инструментом, направленным на раскодирование этого художественного приема и его смысловой функции в сотворенном таким образом неомифе. В узком смысле неомифологизм понимается как совокупность стилистических приемов в исторической и фантастической прозе.

Таким образом, неомифологическое содержание несет в себе указания и на приемы его прочтения, то есть на те приемы, которые у автора выполняли функцию мифопорождающих.

Задания и вопросы

1. Как понимают термин мифопоэтика современные исследователи?
2. Как идентифицируется понятие неомифологизма в современной науке?
3. Дайте определение мифу, мифологеме/мифеме, архетипу. В чем их различие?
4. Какие исследовательские школы в настоящее время активно задействованы в исследовании литературы и культуры в целом?
5. Что характерно для метода мифореставрации?

1.2. Роль мифологических образов и мотивов в литературе

Своеобразие мифологических мотивов и образов обусловлено особенностью мифа. При характеристике мифологических образов необходимо исходить из представления о специфике мифа как художественного целого:

Во-первых, миф оперирует фантастическими образами, воспринимаемыми как реальность, либо реальными образами, которые наделяются особым мифологическим значением.

Во-вторых, необходимо отметить особенности мифического времени и пространства: в мифе «время мыслится не линейным, а замкнуто повторяющимся, любой из эпизодов цикла воспринимается как многократно повторяющийся в прошлом и имеющий быть бесконечно повторяться в будущем» [Лотман, 2004: 54]. В статье «О мифологическом коде сюжетных текстов» Ю.М. Лотман также отмечает: «Циклическая структура мифического времени и многослойный изоморфизм пространства приводят к тому, что

любая точка мифологического пространства и находящийся в ней действительный обладают тождественными им проявлениями в изоморфных им участках других уровней <...> мифологическое пространство обнаруживает топологические свойства: подобное оказывается тем же самым» [Лотман, 2004: 371]. В связи с таким циклическим построением понятия начала и конца оказываются не присущими мифу; смерть не означает первого, а рождение — второго. Е. Мелетинский добавляет, что мифическое время — это правремя до начала исторического отсчета времени, время первотворения, откровения во снах. О.М. Фрейденберг говорит также об особенностях мифологического образа: «Для мифологического образа характерна бескачественность представлений, так называемый полисемантизм, т. е. смысловое тождество образов» [Фрейденберг, 1978].

Наконец, в-третьих, миф выполняет особые функции, основными из которых (по мнению большинства ученых) являются: утверждение природной и социальной солидарности, познавательная и объяснительная функции (построение логической модели для разрешения некоего противоречия). Что же, исходя из этого, можно назвать мифологическими элементами? Как отмечено в Литературном энциклопедическом словаре, изучение мифологии в литературе затрудняется тем, что общеобразовательное определение границ мифологии не установилось. Мифологические элементы не ограничиваются мифологическими персонажами. Именно структура мифа определяет принадлежность некоторых элементов произведения к мифологическим.

Мифологическим элементом может быть и нечто реальное, интерпретированное особым образом (битва, болезнь, вода, земля, предки, числа и пр.). Как выразился Р. Барт: «Мифом может быть все» [Барт, 2010]. Работы, связанные с мифами современного мира, — тому подтверждение.

Е. М. Мелетинский включает в круг мифологических элементов очеловечивание природы и всего неживого, приписывание мифическим

предкам свойств животных, то есть представления, порожденные особенностями мифопоэтического мышления.

Мирча Элиаде отмечает одну из важнейших характеристик мифа, которая заключается в создании типичных моделей для всего общества, признавая общую человеческую тенденцию выставлять в качестве примера историю одной человеческой жизни и превращать исторический персонаж в архетип. Элиаде приводит в пример образ Дон Жуана, который возникает в творчестве многих писателей (в том числе и у Брюсова) в разных трактовках: как политический или военный герой, незадачливый любовник, циник, нигилист, меланхолический поэт и т. д. Элиаде утверждает, что все эти модели продолжают нести мифологические традиции, которые их топические формы раскрывают в мифическом поведении.

Миф, использованный писателем в произведении, приобретает новые черты и значения. Авторское мышление накладывается на мышление мифопоэтическое, рождая, по сути, новый миф, несколько отличный от своего прототипа. Именно в «разнице» между первичным и вторичным («авторским мифом») кроется заложенный писателем смысл, подтекст, ради выражения которого автор воспользовался формой мифа. Чтобы «вычислить» глубинные смыслы и значения, заложенные авторским мышлением или его подсознанием, необходимо знать, каким образом может отражаться в произведении мифологический элемент. В статье «Мифы» в Литературном энциклопедическом словаре названо шесть типов художественного мифологизма:

1. Создание своей оригинальной системы мифологем.
2. Воссоздание глубинных мифо-синкретических структур мышления (нарушение причинно-следственных связей, причудливое совмещение разных имен и пространств, двойничество, оборотничество персонажей), которые должны обнаружить до- или сверхлогическую основу бытия.

3. Реконструкция древних мифологических сюжетов, интерпретированных с долей вольного осовременивания.

4. Введение отдельных мифологических мотивов и персонажей в ткань реалистического повествования, обогащение конкретно-исторических образов универсальными смыслами и аналогиями.

5. Воспроизведение таких фольклорных и этнических пластов национального бытия и сознания, где еще живы элементы мифологического мирозерцания.

6. Притчеобразность, лирико-философская медитация, ориентированная на архетипические константы человеческого и природного бытия: дом, хлеб, дорога, вода, очаг, гора, детство, старость, любовь, болезнь, смерть и т. п.

В книге «Поэтика мифа» Мелетинский [Мелетинский, 1976] говорит о двух типах отношения литературы XVII – XX веков к мифологии:

1. Сознательный отказ от традиционного сюжета и «топики» ради окончательного перехода от средневекового «символизма» к «подражанию природе», к отражению действительности в адекватных жизненных формах.

2. Попытки сознательного, совершенно неформального, нетрадиционного использования мифа (не формы, а его духа), порой приобретающие характер самостоятельного поэтического мифотворчества.

Есть и иные классификации. Например, в рамках русского символизма выделяются два основных подхода к использованию мифов:

1. Использование писателем традиционных мифологических сюжетов и образов, стремление достичь сходства ситуаций литературного произведения с известными мифологическими.

2. Попытка моделирования действительности по законам мифологического мышления.

Однако к какому бы периоду литературы ни относилось произведение, следует помнить известное утверждение Е. М. Мелетинского: «...мифологизм – характерное явление литературы XX века и как художественный прием, и как

стоящее за ним мироощущение» [Мелетинский, 1976]. Обращение символистов к мифу отнюдь не является случайностью. Это обусловлено, в первую очередь, тесной диалектической взаимосвязью мифа и символа. На нее указывают многие исследователи.

Для понимания особого значения, которое придавали мифологии символисты, необходимо рассмотреть, что понимают символисты под термином «символ». Определению понятия «символ» много внимания уделил Андрей Белый. В книге Белого «Символизм как миропонимание» встречаем высказывание о трех характерных чертах символа:

1. Символ отражает действительность.
2. Символ — это образ, видоизмененный переживанием.
3. Форма художественного образа неотделима от содержания.

А. Белый представляет символ как триаду «авс», где «а» — неделимое творческое единство, в котором сочетаются «в» (образ природы, воплощенный в звуке, краске, слове) и «с» (переживание, свободно располагающее материалом звуков, красок, слов, чтобы этот материал всецело выразил переживание).

Итак, основные свойства символа:

1. Символ — особая структура: нераздельное единство образа и значения (то есть формы и содержания).
2. Символ выражает нечто смутное, многозначное, «неизобразимое», относящееся к области чувствования, к области вечного и истинного, некое идеальное содержание.

Теперь мы легко можем установить взаимосвязь между символом и мифом. Во-первых, структурную. Именно строение в первую очередь сближает символ и миф. Сами символисты акцентировали на этом внимание. В. Брюсов в статье «Смысл современной поэзии» утверждает, что большая часть мифов построена по принципу символа, мало того, иные символисты даже любили называть свою поэзию «мифотворчеством», созданием новых мифов.

Говоря о мифе, мы отмечали нераздельность в нем формы и содержания, то же наблюдается и в символе: образ и значение, форма и содержание неразрывны. В Литературном энциклопедическом словаре находим тому подтверждение: «Мифический образ — содержательная форма, находящаяся в органическом единстве со своим содержанием, — символ».

А.Ф. Лосев также подчеркивает, что миф не схема или аллегория, а символ, в котором встречающиеся два плана бытия неразличимы, и осуществляется не смысловое, а вещественное, реальное тождество идеи и вещи. Известно высказывание Р. Барта о том, что миф разрабатывает вторичную семиологическую систему, не желая ни раскрыть, ни ликвидировать понятие, он его натурализует. Символ у символистов, с его «верностью земле», также натурализует понятие, в котором, однако, смысл не исчерпывается самой «вещественностью».

Леви-Строс считает, что именно своей неизменной структурой миф выполняет символическую функцию. Известно также множество высказываний, сближающих понятия «символ» и «миф», указывающих на символическое значение мифа. Подобное встречаем у Кассирера, трактующего миф как замкнутую символическую систему.

Вообще символическая школа трактовала мифы как символы, в которых древние жрецы запрятали свою мудрость. Барт в работах по мифологии утверждает, что миф имеет символическое значение; Мелетинский, говоря о литературе двадцатого века, указывает, что мифология в ней воспринимается как прелогическая символическая система, отмечая тем самым, что мифология исконно символична.

Связь мифа и символа усматривается и в самих функциях мифа и символа: миф и символ передают чувства, то, что нельзя «изречь». Подтверждение тому находим у Р. Барта: «В мифическом понятии заключается лишь смутное знание, образуемое из неопределенно-рыхлых ассоциаций» [Барт, 2010]. То же справедливо можно отнести и к символу: «Обыкновенно

миф предпочитает работать с помощью скудных образов, где смысл уже достаточно обезжирен и препарирован для значения, — таковы, например, карикатуры, пародии, символы и т. д.».

Если рассматривать миф и символ с точки зрения соотношения в них общего и единичного, то тоже можно найти сходство. По мнению Шеллинга, мифология создает в особенном всю божественность общего, символ же — это синтез с полной неразличимостью общего и особенного в особенном. Последний пункт сходства объясняет все предыдущие: миф и символ связаны не только структурно, семантически, функционально, но и генетически.

Символическое искусство обязательно искусство мифотворческое. Природа символа и мифа одна — это субъективное переживание реальной действительности. Такая тесная природная взаимосвязь не может не привести к функциональной зависимости символа и мифа: только в процессе развертывания символического ряда реализуется миф, но символ может осуществиться только в русле мифа. Тем не менее, границы между мифом и символом пока существуют. Мифический образ не означает нечто, он есть это «нечто», символ же несет в себе знаковость, следовательно, нечто означает. Именно условный характер символа отличает его от мифа.

Идейно-образная сторона символа связана с изображаемой предметностью только в отношении смысла, а не субстанционально. Миф вещественно отождествляет отображение и отображаемую в нем действительность.

Использование мифа также обусловлено стремлением символистов выйти за социально-исторические и пространственно-временные рамки ради выявления общечеловеческого содержания. Переосмысливая события недавнего прошлого, Брюсов в статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» пишет о том, что стремление символистов к идеям «общечеловеческим в период расцвета углубляло и усложняло эту поэзию». Символисты пользуются

мифом как способом выражения своих идей, подобно тому, как мифы были способом выражения идей в эпоху «детства человечества» (миф как своего рода иероглифический язык).

У символистов миф тесно связан с современностью. Мир архаики и мир цивилизации объясняют друг друга. Брюсов отмечает умение символистов «художественно воплощать вопросы современности в фигурах истории и в образах народных сказаний (мифы)». Воплощая вопросы современности в фигурах истории и мифологии, символисты преследуют несколько целей. Одна из них — найти образец утерянной гармонии (согласно Элиаде, одна из функций мифа — установить пример, достойный подражания).

Символисты обращаются к мифологизированию в поисках жизнестроительных мифов современности. Мелетинский отмечает, что мифотворчество XX века используется как «средство обновления культуры и человека». Говоря об этом, мы приближаемся к третьей причине использования мифа. Миф помогает современному человеку выйти из рамок личного, встать над условным и частным и принять абсолютные и универсальные ценности.

Итак, исследователи неоднократно указывают на то, что генетически литература связана с мифологией через фольклор; в частности, повествовательная литература – через сказку и героический эпос, возникшие в глубоких недрах фольклора (разумеется, многие памятники эпоса и сказки продолжали свое развитие или даже заново создавались в качестве книжных произведений). Соответственно, драма и отчасти лирика первоначально воспринимали элементы мифа непосредственно через ритуалы, народные празднества, религиозные мистерии.

Однако пафос мифологизма XX века не только и не столько в обнажении измелчания и уродливости современного мира с этих поэтических высот, сколько в выявлении неких неизменных, вечных начал, позитивных или негативных, просвечивающих сквозь поток эмпирического быта и

исторических изменений. Мифологизм повлек за собой выход за социально-исторические и пространственно-временные рамки.

Вопросы и задания

1. Дайте определение мифу, мифологеме/мифеме, архетипу. В чем их различие?
2. Укажите, что общего между мифом (мифологемой) и символом и в чем их различие.
3. В чем состоят особенности неомифологизма как исследовательской стратегии и типа художественного творчества?
4. Охарактеризуйте неомифологизм как литературоведческую исследовательскую стратегию. Охарактеризуйте неомифологизм как художественное качество литературного произведения Нового времени.

2 МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ ОСНОВА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

2.1. Мифологемы в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»

Художественное творчество А.С. Грибоедова развивалось в переходную эпоху, культура которой отличалась сложным переплетением стилей: классицизм и просветительский реализм, сентиментализм и романтизм, рококо и барокко в глубоко своеобразных национальных формах.

Характеризуя иносказательность художественного текста, присущее ему множество смыслов, А. Грибоедов писал: «В превосходном стихотворении многое должно угадывать; не вполне выраженные мысли и чувства тем более действуют на душу читателя, что в ней, в сокровенной глубине ее, скрываются те струны, которых автор едва коснулся, нередко одним намеком, но его поняли, все уже внятно, и ясно, и сильно. Для того с обеих сторон требуется: с одной — дар, искусство; с другой — восприимчивость, внимание» [Тынянов, 1969: 375]. Причем склонность к иносказательной, «темной» поэзии могла развиваться у Грибоедова независимо от романтиков.

Исследователи неоднократно указывали на воплощение мифологических сюжетов и мифологем в драме «Горе от ума». С.М. Козлова пишет о необходимости реконструкции мифов, актуализирующих важнейшие концептуально значимые авторские идеи пьесы.

Так, сон Софьи включает контаминацию самых популярных в литературе конца XVIII — начала XIX века сюжетных мотивов, соотносимых с гомеровским гимном «Деметре», известны в России по латинским переложениям как мифе о Церере и Прозерпине.

В гомеровском гимне Персефона собирала цветы на лугу, когда под ней «вдруг раскололась широко» равнина и Аид, «сын Кроноса Многоименный, деву насильно схватив», «в сумрак туманный под землю увлек». То же в рассказе Софьи: «Цветистый луг; и я искала Траву ... Для довершения чуда

Раскрылся пол — и вы оттуда Бледны, как смерть, и дыбом волоса! ... Хочу к нему — вы тащите с собой...».

И образ Фамусова в фантазмагории Софии откровеннее соотносился с гомеровским Аидом, владыкой мертвого царств. Мифологический мотив в отношении к бытовой пластике комедии организует в ней «двойкий мир видений и вещей».

У Грибоедова семантика «страны иной», «того света», призраков, тумана, чада, теней домовых постоянна и активна, в том числе ключевыми образами-маркерами данного семантического поля могут служить: загадочное «мы в трауре, так балу дать нельзя»; реплика Хлестовой: «Ночь — светапреставленье» реплика Графини-внучки: «Ну, Фамусов! Умел гостей назвать! Какие-то уроды с того света». Этот мифологический контекст отражается и в коннотативной атрибуции персонажей: Фамусов — «угорелый», Скалозуб — «удавленник», Горич — «смертельный неохотник».

Символика фамусовского дома и его гостей как «мертвого дома» и «мертвых душ» служит не только средством поэтической экспрессии в оценке поколения «века минувшего», бывших, «отставных» людей, «сужденья черпающих из забытых газет времен Очакова и покоренья Крыма». С топосом «мертвого дома» активно связана любовная интрига комедии.

«Балладным» источником сна Софьи, по наблюдению С.М. Козловой, может быть перевод Жуковского баллады Бюргера «Ленора»:

То знакомый голос был,

То ей *милый* говорил <...>

И та же пародийная характеристика жениха в рассказе Софии:

Вдруг *милый человек*, один из тех, кого мы

Увидим — *будто век знакомы*,

Явился тут со мной, и *вкрадчив*, и умен,

Но робок...

Грибоедов и во сне Софьи пародирует этот фрагмент, но в сжатой, «краткой» фразе: «Потом пропало все: *луга и небеса*. – Мы в темной комнате».

«Темная комната» — также бытовое снижение образов Жуковского: «келья гробовая», «темна келья», «дом мертвых».

Значение «мертвеца» в образе Молчалина выражено многократно и различными способами: в его фамилии, в знаке его «бессловесности», в его обитании в «каморке» под лестницей, то есть в абсолютном низу, в том, что он не «свой», «чужой» в родне Фамусова; в варианте ранней редакции Чацкий называл Молчалина Эндимионом; наконец, Молчалин – мнимый, фальшивый жених («какая свадьба? с кем?») и мнимый, фальшивый возлюбленный («И вот любовника я принимаю вид»). Балладные мотивы «Людмилы» Жуковского получают свое пародийное развитие в сценах 2-го действия, когда Молчалин падает с лошади и вслед за ним падает замертво Софья. Сцены эти описаны в двойном стилистическом ракурсе: высоком лексиконе оригинала и снижающем его бытовом просторечии.

Сюжет «Леноры» — «Людмилы», восходя, в свою очередь, к фольклорным источникам, органично контаминируется с античным сюжетом и почти незаметен на его фоне, благодаря общей топографии (этот и тот свет) и общему мотиву похищения мертвым живой девушки-невесты.

Художественное функционирование балладного мотива в пародийном ключе многозначно. Во-первых, это способ комедийной обработки и иронической оценки сентиментального романа Софии и Молчалина, в свете которого маркированным оказывается имя Лизы. Пародируя любовь Софии к бедному Молчалину, Грибоедов указывает, что отношения просвещенной, идеальной аристократки к нищему духом лакею представляются противоестественными, ненормальными, «нездешними». Эту точку зрения выражает именно Лиза, которая по законам сентиментальной эстетики должна и могла бы стать не более, но и не менее как возлюбленной «чувствительного» Чацкого. Но она отвергает и притязания введенного в барскую родню

чиновника, который, хотя и в «небольших чинах», но ей не ровня, и предпочитает ему «буфетчика Петрушу», восстанавливая таким образом перевернутый миропорядок «здешней стороны»: «Ну! люди в здешней стороне! Она к нему, а он ко мне».

Софья в первой части переживает «адские муки» живого существа, похищенного «чудовищами» мертвого царства, Чацкий, «грянувший вдруг как с облаков» в самое «пекло», в «шабаш» — бал мертвой нечисти, переживает то же состояние во 2-й части. Функцию предварения выполняет также реплика Фамусова: «Бывают странны сны, а наяву страннее». Она указывает, кроме того, на конструктивную, сюжетообразующую роль сновидения Софьи и открывает полемику с «готическим» направлением романтизма, убеждая, что «действительность» современности ужаснее кошмаров средневековых «видений».

В символическом контексте комедии, по сути дела, только Лиза от начала до конца является трезвым и живым существом: «Веселое созданье ты! *живое!*» — с завистью говорит ей Молчалин. Она оказывается «проводницей» в «доме мертвых» Чацкого и Софьи, едва оставшихся «живыми» и с «уцелевшим рассудком», переживших каждый свое «горе уму».

Повторив одну и ту же драматическую ситуацию безуспешной борьбы живого и мертвого, «ума» и «предрассудков» в судьбах двух разных персонажей и в двух содержательно значимых вариантах: семейно-бытовой вариант в 1-й части, и общественный — во второй — и исключив таким образом ее «случайность», Грибоедов неизбежно пришел к «открытому финалу», нарушая все и всяческие законы традиционной поэтики, он впервые в русской драматургии не разрешает и не снимает конфликт, а сохраняет его принципиальную неразрешимость, актуальную субстанциальность. Композиция действия впервые приобрела «кольцевую», «зеркальную» форму возврата финала к исходной ситуации, ставшую столь продуктивной в русской литературе XIX века. Бегство Чацкого в финале повторяло его бегство из

Москвы, из дома Фамусова в исходной ситуации. В ранней редакции Софья, остававшаяся без Чацкого и в неведение относительно «подлости» Молчалина, также «возвращалась» в исходную ситуацию борьбы с отцом за бедного жениха. Софья описывает свой сон, в котором проступает трагический абрис другого героя:

Какие-то не люди и не звери

Нас врознь — и мучили сидевшего со мной.

Он будто мне дороже всех сокровищ,

Хочу к нему — вы тащите с собой.

Реальность сна разоблачала имя того, «кто дороже всех сокровищ» во сне Софьи. К тому же Чацкий тоже «небогат» и в «небольших чинах». В такой редакции сон Софьи становится завязкой новой внутренней философско-драматической коллизии ума и сердца, сна и жизни. София думает, что представший ей в видении «милый человек» — Молчалин («робкий», «кто в бедности рожден» — это собственно не сон, а толкование сна Софьей), а ее чувство говорит другое: тот «робкий», «милый» — мертвец, мнимый жених, а тот, «кто дороже всех сокровищ», кого «мучили», с кем разлучили, — живой, истинный жених.

Сон есть истинная жизнь сердца, в то время как жизнь есть призрачный сон, иллюзия, «мечтание» ума.

Коллизию «разлада ума и сердца» столь же глубоко переживает и Чацкий. В исходной ситуации Чацкий, возражая Фамусову на его реплики «Я, чай, надеждами занесся, заколдован. <...> О ком ей снилось? что такое?», противопоставляет «суеверию» картезианский рационализм с его абсолютным доверием к опыту: «Я не отгадчик снов», «Я верю собственным глазам». Эти слова Чацкого, бывшие и в ранней редакции, по-видимому, вполне отвечали воззрениям самого Грибоедова. Не случайно в этом первом варианте опыт «собственных глаз» Чацкого оказывается решающим и успешным в его стремлении разгадать тайну сердечного влечения Софьи. Напротив, Софья, так

и не увидевшая «собственными глазами» подлости Молчалина, остается в заблуждении.

Во втором варианте опыт Чацкого, доверяющий только показаниям глаз и ушей, оказывается ненадежным. Чацкий так и не разрешил «загадки» Софьи, тайна сердца которой раскрывается не во «сне и бреду» видимой жизни, а в «незримой жизни» души. Это новое воззрение получает образно-поэтическое воплощение в орфическом мотиве, возникающем в последних стихах «сна» Софьи:

Хочу к нему — вы тащите с собой:

Нас провожают стон, рев, хохот, свист чудовищ!

Он вслед кричит...

Мотив, возможно, слишком вольно интерпретируемый или невольно «вчитываемый», однако очевиден в контексте рассматриваемой коллизии. Чацкий, подобно Орфею, спускается в Аид — мертвое царство Плутоса-Фамусова за своею Эвридикой-Софьей, которую он сможет воскресить, вывести из мертвого сна («у девушек сон тонок») при условии не глядеть на нее. Чацкий успешно проходит сквозь Аид «живым», то есть влюбленным, пока следует этому условию не верит «собственными глазами», хотя видит обморок Софьи, и не верит собственным ушам, хотя слышит слова Софьи о том, что ее с Молчалиным «бог свел». Но в последний момент, уже на пороге, в тот самый момент, когда Софья «узнала» в Молчалине «черта» и заклинает его «исчезнуть до зари» и, следовательно, в тот момент, когда ее сердце и ум стали свободны для истинного жениха, Чацкий «поверил собственным глазам» и потерял свою Эвридику да еще и открыл ей перспективу жизни в «мертвом доме» при отце, «страстном к чинам», и «низкопоклоннике» — муже-слуге.

И в первой редакции ум идеальный, ум мечтательный был не в чести. Пустой умозрительности противостоял трезвый, бодрствующий, верный натуре «рассудок». Полагаясь на ум, Софья творит утопию семейного счастья, программирует будущие семейные добродетели Молчалина и влюбляется в

создание своего ума («Бог знает, за него что выдумали вы»). А Чацкий из той же умозрительности проповедует идеальный мир, образцовое человечество и Софью как его представителя. Вследствие чего и Софья, и Чацкий оказывались в стойком заблуждении — «чаду», «тумане» — относительно своих и чужих чувств, характеров. Коллизия София — Чацкий — война «умов» — двигалась и разрешалась их взаимным оскорблением. Чацкий оскорблял ум Софьи, высмеив и заклеив мнимую мудрость выбора ею предмета любви:

Но боже мой! кого вы искали!

Когда размыслию я, — кого вы предпочли!

Софья оскорбила ум Чацкого слухом о его безумии, но и сама была отомщена в своем неверном уме неведением, «забвением истинных черт» Молчалина. И в этом еще был смысл комедийной ситуации «Горе уму». Победа же Чацкого заключалась в его «отрезвлении»: ум пал, но «уцелел рассудок», который ищет он спасти в новом бегстве «по свету».

Финалом драмы Грибоедов придал завершенность именно внутренней коллизии разлада ума и сердца и вместе с ней новой философской идее пьесы. В новой развязке комедии оскорблены не умы, а чувства. Глубокое, долгое, верное и истинное чувство Софьи и Чацкого оскорблено собственным «скорым», коротким, неверным умом. И уже не «рассудку и чувству» пускается Чацкий искать «по свету уголок», а только чувству. Но в бегстве его нет исхода. Драматург глубже мотивировал долгое и сильное чувство героев и создал зеркальную симметрию исходной ситуации и финала. В предыстории Чацкий покидает влюбленную Софью, чтобы искать по свету ума. В финале он вновь оставляет оскорбленную Софью, чтобы искать теперь по свету уголок для чувства, не ведая того, что знает «мудрая» София: «Ах! если любит кто кого, зачем ума искать и ездить так далеко?». И, следовательно, вновь обречен вернуться. «Круг» бегства Чацкого по свету обретает символическое значение вечного самопознания человека, восхождения его к истине путем страдания и горьких уроков.

Семантика «путешествия» Чацкого объясняет несущественность, безличность его географии и впечатлений, о которых ни персонажи, ни читатели так ничего и не узнают. Зато существенным и значимым оказывается время «путешествия»: число «три», многократно повторенное в тексте, — мистическое число, обозначающее этапы духовного восхождения человеческой души.

Важен в драме и мифологический контекст художественного времени. Таково время в монологе Фамусова, зачинающего II действие. В нем под маской «философствования» о бренности земного пути и «исправлении своего пути перед Господом» сатирически разоблачаются содомские грехи «московских жителей». Записи Фамусова в календарь «противу будущей недели», то есть «Страстной недели», звучат дьявольской перелицовкой, травестией церковного устава этой недели. В святой и великий вторник, в который Фамусов «зван на форели к Прасковье Федоровне в дом». Церковь вспоминает притчу о 10 девах, разумных и неразумных, готовых и неготовых к встрече «Жениха». Само имя Прасковьи — Параскевы-пятницы — «подготовки к Святой и великой субботе», — весьма обязывающее, тем явнее разоблачает ее великий грех неразумной, «неготовой» в ожидании "Жениха". Точно так же травестийно перелицовано «погребенье Христа» — ритуал святого и великого четверга — на погребенье «почтенного камергера». Наконец, святая и великая пятница, «а может, и суббота» — смерть Христа — перелицовывается в «рождение Христа» с травестийной трактовкой этого акта: «вдова должна родить» — травестия непорочного зачатия.

Барская Москва, погрязшая в вавилонских и содомских грехах, — поэтический образ, с которым соотносится «сон жизни». Картиной будирования спящих, коллизией между «бодрствующими» и «погруженными в сон» начинается комедия. Здесь же в зачине формулируется лейтмотивная характеристика «сонных»:

Ни *верить* не хотят, ни слышать, ни видать.

И далее дремота жизни, сон души обитателей и гостей фамусовского дома выражаются в их нечувствии времени: Время шло так плавно; Счастливые часов не наблюдают; День за день, нынче, как вчера: Какие были, все такие. В неподвижности героев, физической и пространственной: Ночь целую сидим; Раскиньтесь на покой; Точно как во сне; Не нужен ли покой; С дороги нужен сон; Забился в портретной; Костюм — движенья связаны и пр. В физической и душевной глухоте, нечувствии чужой жизни, страдания: в Софье — «ни беспокойства, ни сомненья»: Молчалин «тих, в лице ни тени беспокойства», живет «без горя, без печали»: Горич «спокоен и ленив»; Фамусову «что дело, что не дело <...> – с плеч долой» и т.д.

В драме Грибоедова явление Времени символизирует переход из мира вечного, вневременного, небытийного в мир временной, бытийственный и временный.

Как известно из черновики, «план» поэмы был следующим: «Чадский», в своем трехлетнем странствии «посвященный», «отмеченный» даром откровения, являлся в допожарную Москву и, подобно библейским пророкам, клеймил содомские пороки, грозил близкой «огненной» карой, но «московские жители» «не хотят ни верить, ни слышать, ни видать», мучают, предают, гонят его в тот момент, когда уже пожар войны занимается над Россией. Такое «начертание сценической поэмы» сохранило свои отзвуки в реплике Чацкого о войне 1812 года: «Да, был нам черный год, не послужило в прок», в новой редакции последнего монолога Чацкого:

Все гонят! все клянут! Мучителей толпа,

В любви предателей, в вражде неутомимых... и т.д.

Пронизанная мощным влиянием мифологических мотивов и образов великая комедия А.С. Грибоедова, в свою очередь, излучает живую энергию скрытых неизведанных смыслов.

Вопросы и задания

1. Какие мифологемы актуализируются именами действующих лиц комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»?
2. Какой миф/мифологема/архетип актуализируются в путешествии Чацкого?
3. Какую роль играет в комедии мифологический контекст художественного времени (обратите внимание на соотношение размышлений Фамусова о светских приглашениях и указание на церковные праздники)?
4. Как реализуется в сюжете комедии сопоставление Чацкого с образом Орфея?
5. Какое произведение является «балладным» источником сна Софьи? Ответ обоснуйте.
6. Как реализуется символика фамусовского дома и его гостей как «мертвого дома»?
7. Что означает миф о Деметре и Персефоне? Приведите примеры произведений русской литературы Серебряного века, в которых в сюжете реализуется этот миф.

2.2. Мифопоэтическая основа поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души»

Начало XX века в литературе связано с уходом от реализма к идеализму в произведениях, именно поэтому творчество Н.В. Гоголя, в частности поэму «Мертвые души» начинают рассматривать как пример использования мифопоэтического и религиозно-мистического аспекта. Подтверждением этому служат труды Д.Н. Овсяннико-Куликовского, в его трудах выводится связь творчества Гоголя с основополагающими философскими проблемами.

Понимание творчества Н.В. Гоголя через призму мифопоэтики и архетипов обозначено в исследованиях Е.М. Мелетинского «О литературных архетипах». А.Х. Гольденберг в работе «Фольклорные и литературные архетипы Н.В. Гоголя» (2007) рассматривает, как архетипы реализуются в

поэме «Мертвые души». Основным архетипом произведения Гольденбрег считает свадебно-поминальный народный обряд, при котором превалирует гротескное изображение фольклорных образов.

И.А. Есаулов в исследовании «Пасхальность русской словесности» рассматривает пасхальный архетип. В нем ведущую роль играет идея изменения человека в конце как результат цепочки: смерть – ад – воскрешение.

Ценным в аспекте мифопоэтического подхода представляется исследование Ю.М. Лотмана о дороге как об основной пространственной форме, организующей текст поэмы.

Произведение Н.В. Гоголя очерчивается тремя главенствующими мифологическими образами, которые включают в себя Город, Дом и Дорогу. Важнейшими для полноты понимания картины мифопоэтической парадигмы являются такие модели, как Человек, Родина, Дом и Чужбина. Из этого следует, что главная позиция в данной цепочке принадлежит человеку, который осваивает пространство.

Образ дороги в произведении Н.В. Гоголя играет особую роль, поскольку через эту мифологему писатель создает проекцию своего представления будущего устремления и развития России как могущественного и передового государства, будущее которого напрямую зависит от нравственных воззрений и образа жизни его граждан.

Н.В. Гоголь часто употребляет образ дороги в своем творчестве в целом и в своей поэме в частности. Этот образ-мотив позволяет создать эффект динамики и живости повествования. Сцены действий в поэме постоянно меняются, открывая читателю новых персонажей. Чичиков проводит в пути большое количество времени, наблюдая из окна брички за жителями города, которые занимаются своей ежедневной рутинной.

Символический образ дороги в «Мертвых душах» несет в себе двойной смысл. Это не только путь, который необходимо преодолеть главному герою для достижения своей цели, но и путь развития России. В своих лирических

отступлениях автор обращается к вопросу о том, что ждет страну на пути ее дальнейшего становления как могущественной державы. Вот отрывок из последней главы поэмы, которая наиболее глубоко отражает размышления автора: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несёшься? ...Куда ж несёшься ты? Дай ответ. Не дает ответа <...> летит мимо все, что ни есть на земли, и, косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства» [Гоголь, 2006].

Автор не дает однозначного ответа, куда может вести Россию ее путь, а также остается открытым вопрос о судьбе российского народа, но единственное, что утверждается, – Россию ничто не остановит в ее стремлении к развитию и процветанию. Изображая и детально описывая путешествие и чувства главного героя, автор раскрывает философскую тему о вечном движении вперед как отдельного человека, так и целого государства.

Мифологема Дороги является сюжетообразующим образом-мотивом поэмы. Если обратить внимание на ранний вариант названия поэмы, то можно увидеть, что образ дороги можно встретить даже здесь: «Похождения Чичикова, или Мертвые души».

В.Н. Топоров в своем исследовании, при изучении мифологемы Дороги, определил несколько главных ее трактовок:

По первой, сущность модели дороги заключается в том, что это «образ связи между двумя отмеченными точками пространства в мифопоэтической и религиозной моделях мира, то есть то, что связывает – в максимуме условий – самую отдаленную и труднодоступную периферию и все объекты, заполняющие и/или образующие пространство, с высшей сакральной ценностью, находящейся в центре» [Топоров, 1995]. Герой поэмы, пребывая в начале своего пути в населенном пункте NN, который представляет греховное, задает вопрос местному жителю: «Куда можно пройти ближе, если понадобится, к собору...» [Гоголь, 2006]. Таким образом, он ищет путь к сакральному – собору, который является противоположной и, соответственно,

последней точкой его путешествия. В такой упрощенной форме перед нами предстает вся жизненная дорога Чичикова в произведении, который эволюционирует из грешника в праведника.

По аналогии с этим Гоголь акцентирует внимание читателя на том, что главный герой выдвигается в дорогу в воскресенье, поскольку именно этот день антонимичен по отношению к другим дням недели, а также является последним звеном этой цепи. В религиозных писаниях Воскресенье – это особенный, духовный день, в который человек должен полностью отдавать себя Господу. В христианском календаре предпочтение именно тем праздникам, который происходят в последний день недели. Помимо того, в этот праздничный день не только не воспрещалось, но и рекомендовалось проводить некоторые ритуальные работы. Таким образом, можно провести аналогию, что главный герой поэмы, выбрав именно этот день недели, запустил процесс ритуала перерождения.

Из огромного количества разновидностей мифов одним из наиболее важных является миф о перерождении умершего бога. Этот прообраз восходит к мифу о Таммузе – умирающем и воскресающем божестве, воплощенном в теле пастуха, который спустя века реализовался и во многих других цивилизациях, с поправками на особенности культуры.

Существует версия, сутью которой является то, что библейские сюжеты, рассказывающие о событиях жизни и воскрешении Христа, были написаны с опорой на вавилонский обрядовый миф, события которого имеют очень много параллелей с событиями, описанными в известном сегодня Евангелии.

Вторая трактовка В.Н. Топорова связана с тем, что модель Дороги может определяться в переносном значении: «обозначение линии поведения (особенно часто нравственного, духовного), как некий свод правил, закон, своего рода вероучение, религия. ... Целью является не завершение пути, а сам путь, вступление на него, приведение своего «Я», своей жизни в соответствии с путем, с его внутренней структурой, логикой и ритмом» [Топоров, 1995: 52].

Н.В. Гоголь был глубоко верующим человеком, и именно идея духовного воскрешения порочного человека была для него главной.

Когда главный герой приезжает в город, на него обращают внимание двое мужчин стоящих у дверей кабака, которые делают несколько комментариев касаясь брички: «Вишь ты, – сказал один другому, – вон какое колесо! Что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?» – «Доедет», – отвечал другой. «А в Казань-то, я думаю, не доедет?» – «В Казань не доедет», – отвечал другой. Этим разговор и кончился» [Гоголь, 2006: 7]. Рассуждения мужиков о прочности транспортного средства и вероятности того, доедет ли оно до того или иного города, является не случайной сценой.

В мифопоэтическом пространстве В.Н. Топоров представляет разделение пути на следующие типы: «1) путь к сакральному центру, строящийся как овладение всё более и более сакральными концентрическими зонами с находящимися в них объектами, вплоть до совмещения себя с этим сакральным центром, обозначающим полноту благодати, причастия, освященности; 2) путь к чужой и страшной периферии, мешающей соединению с сакральным центром или же уменьшающей сакральность этого центра; этот путь ведёт из укрытого, защищённого, надёжного «малого» центра – своего дома, точнее – из образа святилища внутри дома, в царство всё возрастающей неопределённости, негарантированности, опасности» [Топоров, 1995: 62]. Вспоминая разговор двух мужиков, мы можем увидеть параллель между Москвой – главным городом христианского государства, и Раем, к которому ведет первый путь. Второй же путь ведет в Казань – царство неопределенности, и как антоним Раю – Ад. Эти два царства, являющиеся отражением реальных пространств, в данном случае городов, типичные для древнерусской литературы. Подобное обращение к обычаям литературного наследия можно наблюдать и в соотношении государств по критерию свой (Москва) – чужой (Казань).

Таким образом, первая часть задуманной трилогии Гоголя является странствием по преисподней, в которой проживают помещики, властвующие

над «душами», и другие власть имущие люди. Попадающий в это царство должен скрыть, что он жив, иначе он вызовет гнев обитателей «того мира». Смеясь, он выдает себя как живого. Запрет смеха имеется и в обрядовой жизни, именно в том обряде, который представляет собой нисхождение в область смерти и возвращение из нее. Если со вступлением в царство смерти запрещается смех, то, напротив, вступление в жизнь сопровождается смехом. Если там – запрет смеха, то здесь – завет смеха, принуждение к смеху. Смех в произведениях Гоголя служит тем средством, с помощью которого преодолевается аннигилирующее воздействие смерти, и мертвый мир одухотворяется и очеловечивается.

Разговор двух мужчин о том, сможет ли добраться бричка до Москвы или до Казани можно истолковать следующим образом: доберется ли сам герой до духовного воскрешения, сможет ли он излечить свою порочную внутреннюю сущность. Поскольку один из мужиков дает положительный ответ, можно сделать предположение, что Чичиков действительно сможет добраться до этой точки в конце своего странствия. Во второй части «Мертвых душ» есть строки, которые могут намекать на истинность данной теории: «Подумайте не о мертвых душах, а о своей живой душе, да и с Богом на другую дорогу! Я то ж выезжаю завтрашний день. Поторопитесь! не то без меня беда будет». Сказавши это, старик вышел. Чичиков задумался. Значенье жизни опять показалось немаловажным. «Муразов прав, — сказал он, — пора на другую дорогу!» [Гоголь, 2006].

Странствие персонажей становится нередким мотивом в творчестве писателя. Главные герои всегда пребывают в состоянии движения куда-либо. Дорога в поэме Гоголя воплощает роль антагониста омертвлению. Поскольку движение есть жизнь, человек, находясь в этом состоянии, не может быть или считаться мертвым.

Обращаясь ко всему изложенному ранее, можно прийти к выводу, что мифологема дороги может быть семантически неоднозначной. Она направляет,

дает понять в верном или ложном направлении движется человек с нравственной, духовной и иных точек зрения. Одновременно с этим она является отражением сущности России, ее будущего, ее пути и ее народа.

Н.В. Гоголь одновременно со своим персонажем, как бы находясь внутри него, странствует по чуждым ему местам незнакомого города. Смотря на описание местности и на то, как он показывает дорогу, может возникнуть чувство, что автор очень даже хорошо знает эти места. Хоть писатель и рисует отторгающие пейзажи, он обращается к близкой для него местности. Он считает, что подобные трудные пути являются дорогой к признанию и возвышению, преодолению себя.

Главный герой получает удовольствие от путешествий, езды по естественной, «негородской» дороге. Однако встречающий Чичикова ландшафт не только не радует его глаз, а даже напротив: окружение выглядит бедным, разбитым и неровным. Путь, по которому движется персонаж, становится метафорой его жизненной дороги, судьбы. Чичиков странствует по нехоженным дорогам, подворотням города, проходит через препятствия, закрытые пути, шлагбаумы, что символизирует неверное направление.

Стиль повествования Гоголя, обильно использующий самые разные сравнительные приемы, способствует тому, чтобы мы увидели параллель между путем Чичикова и его жизнью. Неисправность в бричке является брошенным спасательным кругом для Чичикова. Образ колеса, рисуемый автором, – это символ кольца, которое замыкается на самом себе. Гоголь как бы специально отговаривает героя, буквально вставляя палки в колеса, чтобы Чичиков как можно дольше оставался в городе и не ехал к Ноздреву. Чтобы не запустить процесс, события которого приведут его к нравственному разложению.

Чичиков оказывается не властен над своим «путем». Человек теряет то, что называется человеческими качествами, взамен вознаграждая себя

бесчеловечными. Что и демонстрируется читателю посредством кривых, петляющих и трудных путей.

Анализируя семантику Дороги, необходимо также обратить внимание на элементы, непосредственно связанные с ней. Бричка, в которой по описанию автора ездят именно холостые люди. Изнутри она отличалась дорогими аксессуарами, приобретенными ее владельцем с целью того, чтобы возвысить свой статус в глазах окружающих, но все это лишь пыль в глаза, пускаемая Чичиковым, и в таких мелочах отражается весь его характер: «герой наш, усевшись получше на грузинском коврике, заложил за спину себе кожаную подушку, притиснул два горячие калача, и экипаж пошел опять подплясывать и покачиваться»; «сквозь стеклышка, находившиеся в кожаных занавесках» [Гоголь, 2006]. Можно заметить, что по возвращению героя в город, после всех своих странствий бричка теряет свой напускной блеск, и вместе с этим для читателя и проясняется, раскрывается в своей сути душа ее владельца.

Везущая бричку в этом пути тройка лошадей также является важным образом гоголевской поэмы. Левый – Заседатель, получивший свою кличку по причине того, что был получен от некоего заседателя; средний Гнедой, который не получил имени вовсе; и правый, создающий видимость того, что он работает наравне с первыми двумя, называемый иногда Бонапартом, а иногда подлецом, что звучит очень символично учитывая юмор Гоголя. Интересно, что и сам Чичиков в поэме сравнивается людьми с Наполеоном, что, конечно, не имеет ничего общего с реальностью, поскольку главный герой руководствуется низменными, связанными с получением собственной выгоды мотивами.

Пути Чичикова и его тройки одновременно как связаны, так и имеют разные направления. Если тройка главного героя, олицетворяющая Россию, символизирует надежды Гоголя на путь в ее светлое будущее, то пункт назначения коллежского советника либо выглядит крайне туманно, либо демонстрирует явный тупик в конце дороги. На пути к деревне Собакевича зазевавшийся Селифан врезается в очередное препятствие – другую бричку,

едущую в обратном направлении. Оба экипажа запутываются друг в друге, создавая тем самым «барьер» на неверном пути. Во второй бричке сидит дочь губернатора, которая приглянулась Чичикову и которую он еще встретит в дальнейшем. В поэме она воплощает собой грезы героя, его мечту о собственной семье, о будущем, для которого он и совершает все свои махинации. Но путь, который он выбрал для воплощения этой мечты, инструмент ее достижения будут губительны для него. Поэтому уже в следующей сцене распутавшаяся тройка губернаторши поспешно удаляется в противоположном доме помещика направлении: им не по пути.

Наряду с тройкой, важным будет отметить и персонажей, сопровождающих Чичикова в его путешествии: Петрушку, Селифана и девочку, которая согласилась показать путникам направление к большой дороге. Девочка показывает, в какую сторону нужно повернуть, но не знает таких, казалось бы, элементарных понятий, как право и лево. Петрушка, который грезит стать образованным, часто читает книги, но не понимает написанного. Камнем преткновения становится выпивка, которая не позволяет ему развиваться. Селифан, тоже страдающий вышеуказанным пороком, является простым мужиком, который часто выполняет свою работу небрежно и витает в облаках. Всех этих людей объединяет простота и безграмотность. Это отражение народа страны гоголевского времени, а страна это и есть народ. Только это народ, которому еще предстоит пробудиться ото сна, ожить.

Чичиков, выступая в роли искусителя, ставит помещиков в ситуацию нравственного выбора, предлагая заключить договор: продать души уже мертвых крестьян и получить ли с этого выгоду. Но, продавая чужие души, они не замечают, как продают собственную. В поэме представлена интересная оппозиция: о крестьянах, которые уже умерли, помещики говорят как о живых, перечисляя их достоинства, говоря об их трудолюбии, мастерстве, которыми они обладали при жизни, как бы одухотворяя их; сами же помещики теряют человечность, заключая циничный договор, и омертвляют свои души.

Главный герой поэмы не вписывается в ряды этого народа, он другой. Не так близок он и к помещикам, время которых уже постепенно уходит. Чичиков же здесь не похож на остальных, он человек страны, которая еще не сформирована. В описании его фрака упоминается «искра». Условия жизни побуждали его к действию, и герой постоянно что-то придумывал, чтобы обеспечить себя. Он человек нового формата, нового порядка. Чичиков своего рода предприниматель, сумевший придумать успешную схему, которая принесет ему выгоду.

Идею «Мертвых душ» Гоголю подсказал А.С. Пушкин, а Гоголь же на ее основе задумал написать свою «Божественную комедию». По изначальной концепции писателя должно было быть три тома, символизирующие, соответственно, три мира по Алигьери: Ад, Чистилище и Рай. Таким образом, в первом томе Чичиков проходит дорогу сквозь преисподнюю, посещая помещиков, которые представляют собой круги ада, каждый с собственными пороками и грехами. Даже в самом герое есть что-то дьявольское. Завершив свои странствия, он замыкает круг, возвращаясь в город, с которого он и начал. В разговоре с губернатором Чичиков сравнивает въезд в губернию со входом в Рай, подмечая какие везде «бархатные» дороги. Это сравнение является ложью с целью прельстить человека высшего чина, но и по совместительству, таким приемом Гоголь переворачивает с ног на голову видимое нами пространство, в котором дороги на самом деле разбиты, а область, в которой они прибывают, – замаскированный ад. Впоследствии Чичиков покидает это измерение (Ад), переходя на страницы второго тома (Чистилище). В продолжении предполагалось, что Чичиков станет на путь исправления и в третьем томе завершит путь своего душевного воскрешения, вернувшись к Богу.

Вопросы и задания

1. Какие мифы связаны с умирающим и воскресающим богом? Как они проявляются в поэме Н. Гоголя «Мертвые души»?
2. Какая мифологема в поэме является сюжетообразующей? Почему?

3. Найдите в тексте поэмы Гоголя примеры, подтверждающие мысль о том, что образ-мотив дороги реализует идею духовно-нравственных поисков героя.
4. Какие черты в облике главного героя и в его поведении указывают на его функцию искusstителя?
5. В каких еще произведениях Н.В. Гоголя присутствует мифологема дороги?
6. Какую роль играет символика цифры «три» в контексте поэмы?
7. Можно ли мотив пути в поэме соотнести с мифом об Одиссее? Почему?

2.3. Мифопоэтика поэмы А.С. Пушкина «Руслан и Людмила»

А.С. Пушкин работал над своей нешуточной поэмой три года, возвращаясь к ней в течение многих лет спустя. Пушкин, вслед за Посвящением «красавицам» вставляет обширный пролог, который, во-первых, включает всю поэму в сказочно-мифологический контекст. «Видно, мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических», — писал Пушкин «Там русский дух, там Русью пахнет». А во-вторых, новое вступление в поэму давало ключ к ее определению как национального героического эпоса, подобного «Илиаде», Одиссее» Гомера или «Энеиде» Вергилия. В связи с этими художественными заданиями сюжет поэмы основывается на двух фундаментальных универсальных мифах человечества: миф о творении и миф об инициации.

Мифы об инициации героя в русских волшебных сказках претворены в сюжеты о похищении или утрате юной девушки (царской дочери, невесты, жены), которые побуждают героя оправиться в путь на поиски девушки, преодолевая на этом пути различные препятствия, вступая в битвы с чудовищами, погибать, спускаться в царство мертвых и вновь воскресать, тем самым обретать силу, мощь, мудрость зрелого человека, мужа, достойного

своей возлюбленной и своего царства. Мифы о похищении девушки восходят, с одной стороны, к древним обрядам добывания невесты женихом, а с другой стороны, к еще более древним аграрным ритуалам человеческих жертвоприношений, обеспечивающих плодородие земли и богатые урожаи. Два античных мифа, запечатлевших следы этих ритуалов, породили бесчисленные сюжеты в мировой литературе: миф о Деметре и Персефоне и миф об Орфее и Эвридике.

Общие мотивы мифов и поэмы «Руслан и Людмила»:

А (исходная ситуация) – родина, родство, небеса, луг, цветы, изобилие, веселие

Б (похищение, утрата) – разверзание земли, провал, тьма, гром, погоня, крик жертвы похищения

В (переживание утраты)– скорбь, гнев, безумие героя, пустота мира

Г (поиск) – путь странствия, препятствия, помощники, мертвое царство

Д (обретение) – встреча с похитителем, условия возврата

Е (обратный путь) – двойственное состояние жертвы, новые препятствия

А (возвращение в исходную ситуацию)

Сон Руслана – орфический вариант сюжета похищения.

Верный «преданьям старины глубокой», поэт не мог не показать, что невесту и царство надо было «добыть», претерпевая самые жестокие испытания. Зависть и досада соперников Руслана вполне обоснованны, так как каждый из них превосходил Руслана в тех или других качествах: Рогдай — «воитель смелый / Мечом раздвинувший пределы / Богатых киевских полей»; Фарлаф — «в пирах никем не побежденный», владетель «наследственного имения под Киевом»; Ратмир — «хазарский хан». В отличие от них счастливый жених не отмечен ничем кроме рода и имени. Ему предстояло доказать свое право на княжескую дочь.

Следы мифов о творении новой земли, городов, царств культурными героями (Тезей, Деметра, Орфей, Эней и др.) несут в поэме «Руслан и Людмила» идею сотворения новой Московской Руси.

Путь Руслана совершается в «пустом», «диком», «глухом», наконец, «мертвом» пространстве. В «пустынях» обитают и действуют все другие герои поэмы. Пустота объемлет стольный град. Великий князь «долго все еще глядит в пустое поле». «Пустынные горы», окружающие замок Черномора, контрастны внутреннему его пространству, густо и пестро заполненному и заселенному, сотворенному по подобию дворцов Шехерезады, Соломона, князей Тавриды. Таврида и ее северный мираж — царство Черномора — пределы пустого восточнославянского пространства. Это не условное сказочное пространство, а пространство, еще не сотворенное: «И там, казалось, тишина / С начала мира воцарилась», или: «В немой глуши теней горячих /.../ чета духов с начала мира». И Руслану — «человеку судьбы», — подобно Вергилиеву Энею, предопределено открыть и сотворить новую землю, в связи с чем этимология имени пушкинского героя прочитывается не столько как усеченное имя сказочного богатыря Еруслана, а, скорее, как калька с немецкого «Rubland». Значимы в этом плане другие пространственные координаты художественного мира поэмы. Распутье четырех витязей на четыре стороны света репродуцирует движение героев как историческую аллегория. Рогдай, «расширивший Киевские пределы», «надежда киевлян», отправляется на запад, обозначая западную генеалогию и ориентацию Древней Руси — угасающей цивилизации, что находит выражение в мотивах гибели Рогдая от руки Руслана.

Фарлаф лениво движется на северо-восток, «успокаиваясь» в пустыне наследного селенья под Киевом, но в мечтах отвоевывающий у Лешего «глухие Муромские леса».

Ратмир — «младой хазарский хан» — движется на юг, где, естественно, должен был достичь границы славянского христианского мира и мира юго-восточного, мусульманского. Он означал еще один «предел» русской земли,

достигнутый в результате колонизации нехристианских народов. Русская баня для хазарского хана могла означать то, что она всегда означала в русской культуре, — очищение нехристя и обращение его в православие. Не случайно после этого Ратмир, двигавшийся на юго-восток, неожиданно оказывается на северном пути Руслана, заполняя лакуну пустого мира. Укрепившись на безымянной речке, сменив брань на парус рыбака и полигамный брак («12 дев меня любили») на христианскую моногамию с «милой пастушкой», Ратмир олицетворяет судьбу хазарского и других народов, побежденных, окрещенных, рассеянных и ассимилированных славянами.

Выражением мотива угасания еще одной народности, передающей «золотую ветвь» Руслану, становится и Ратмирова буколика, которая прямо противоположна картине его первого появления, когда «в нем кровь играет молодая / Огня надежды полон взор; / То скачет он во весь опор, / То дразнит...» и т.д., — перемена облика и характера Ратмира могла означать в эротическом плане иссякание плодородной хазарской силы. О том же говорит анахронизм в изображении буколического Ратмира. Повествователь везде называет его «юным», «младым», однако исповедь и душевное состояние «младого хана» воссоздают образ утомленного и умудренного жизнью человека: юный хан говорит о «бренности браной славы», об «утраченной младости». В стиле эпитафии описано прощание Ратмира с Русланом:

...безмолвный хан

Душою вслед ему стремится.

Руслану счастья, побед,

И славы, и любви желает...

И думы гордых юных лет

Невольной грустью оживляет.

Наконец, в движении Руслана с юга на север также осуществляется божественный промысел («Божьим промыслом храним»). Путь Руслана — это еще и движение во времени. Оставив за собой богатырский призрак Рогдая —

былой мощи Киевской Руси, Руслан углубляется в еще более древнее время-пространство: мертвое поле – свидетель битв народов во времена Великого переселения, — пока не встречается с Головой. Здесь центр художественного пространства-времени поэмы. Руслан достигает последнего предела времени — времени битв титанов — природных стихий и сотворения космоса. В то же время возникающий в рассказе Головы мифологический образ рассеченного и разбросанного в пространстве тела титана традиционно означает сотворение новой земли, а местоположение Головы является ее центром. Голова – холм, на котором построится Москва, а тело великана, «растянувшееся» до «восточных гор» и «тихих моря берегов», – бескрайние просторы новой России. Место встречи с Головой – сакральный локус странствия Руслана. В победе над «стражем пустыни безымянной» – Головой – Руслан обретает оружие боевой и мужской силы – волшебный меч. Здесь же на обратном пути Руслан как мифологический культурный герой должен будет умереть и воскреснуть.

Посещение мертвого царства Одиссеем, Энеем, Дантом связано с необходимостью героя-миростроителя познать прошлое, настоящее и будущее («вещий сон» Руслана). Кроме того, в традиции русского фольклора возвращение из царства мертвых должно совершиться через смерть самого героя и его воскресение посредством мертвой и живой воды. Наконец, возрождение-возвращение Руслана из мертвых и призрачных царств означало его переход из вневременного праязыческого существования в историческое время.

Этот переход был впервые обозначен победой Руслана над Черномором, в момент которой герой выступает не только несчастным супругом Людмилы, но и грозным воителем славы Руси: «Теперь ты наш: ага, дрожишь! Смирись, покорствуй русской силе!», так что победу Руслана над «карлой» — «владельцем полночных гор» – можно считать одним из первых ранних прообразов пушкинской поэмы о Полтавской битве (Петр I и Карл XII).

После смерти-воскресения путь Руслана отмечен уже конкретными географическими и историческими картинами. В описании битвы с печенегами появляется рифма, формулирующая и православную миссию героя: «славяне-басурмане». Образ все той же миро- и плодотворящей энергии венчает конец странствия Руслана.

И бедствий празднуя конец,
Владимир в гриднице высокой
Запировал в семье своей.

Таким образом, путь Руслана за похищенной супругой – это путь инициации, то есть испытания и обретения мужской доблести, творческой и родовоспроизводящей силы. В то время как обратное движение – это путь реализации творческой энергии культурного героя, творца новой страны: победа над природными стихиями хаоса (Черномор, Голова), оплодотворяющая сила смерти-воскресения в сотворении новой земли, могучая сила меча в битве с «басурманами», пробуждение Людмилы, создание «семьи своей» и своего царства.

Вопросы и задания

1. Какие мифы реализуются в поме А.С. Пушкина «Руслан и Людмила»?
2. Приведите примеры других произведений А.С. Пушкина, где сюжет восходит к мифу об инициации.
3. Какой эпизод является центром художественного пространства-времени поэмы? Почему?
4. Как в поэме реализуется идея сотворения новой Московской Руси?
5. Как в поэме реализуется миф о Деметре и Персефоне.
6. Как в поэме реализуется миф об Орфее и Эвридике.
7. Прочитайте отрывок из поэмы. Какие мифологические мотивы присутствуют в данном отрывке? Соотнесите их с сюжетом всего произведения.

Руслан на мягкий мох ложится
Пред умирающим огнем;
Он ищет позабыться сном,
Вздыхает, медленно вертится...
Напрасно! Витязь наконец:
«Не спится что-то, мой отец!
Что делать: болен я душою,
И сон не в сон, как тошно жить.
Позволь мне сердце освежить
Твоей беседою святою.
Прости мне дерзостный вопрос.
Откройся: кто ты, благодатный,
Судьбы наперсник непонятный?
В пустыню кто тебя занес?» [Пушкин, 1985: 660]

3. МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ ОСНОВА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

3.1. Мифологический контекст романа И.С. Тургенева «Накануне»

Роман «Накануне» – первый в ряду романов И.С. Тургенева с метафорическим названием – сразу привлек к себе внимание критики как произведение, требующее определенной «расшифровки», как роман-аллегория.

Как отмечено в литературоведении, сюжеты произведений Тургенева «разыгрываются в трех планах»: «во-первых, это современный бытовой, во-вторых, архетипический и, в-третьих, космический» [Лотман, 1997: 728]. В контексте современных исследований творчества Тургенева есть основание говорить о мифопоэтическом подтексте, исследование которого вскрывает архетипические основы поэтики Тургенева.

В первую очередь, это относится к характеру главной героини романа. Елена Стахова предстает перед читателем как натура незаурядная, необычная, ей свойственно самоотречение и желание помогать всему живому вокруг. Детская фантазия Елены – уйти странствовать с посохом и сумой в «венке из васильков», виденном ею на голове нищей девочки Кати, которая мечтала убежать от тетки, чтобы странствовать и жить «на всей божьей воле». Представляется, что упоминание в связи с характеристикой героини именно этого цветка не случайно. Научное название василька - *Centaurea Cyanus*. В книге Н.Ф. Золотницкого «Цветы в легендах и преданиях» дается следующее объяснение этого названия: «Первая половина его производится от греческого мифологического существа - центавра <...>. Один из этих центавров, по имени Хирон, отличавшийся умением лечить целебными травами, нашел, что сок василька <...> обладает драгоценным свойством заживлять раны» [Золотницкий, 1994:224]. «Венок из васильков», в представлении героини, очевидно, является воплощением своего рода «подвижнического венца»,

знаком будущего предназначения - служить людям, облегчая их страдания. Этот мотив усиливается в романе символикой еще одного цветка, ассоциативно связанного с образом героини, - резеды, запах которой остается в комнате Дмитрия Инсарова после неожиданного посещения ее Еленой и по которому он узнает о ее приходе во время болезни, прошептав в полубреду: «Резеда» [Тургенев, 1954: 261]. Этимология названия цветка резеда - «от лат. Reseda, которое было осмыслено как связанное с resedare - “исцелять”».

Цветочная символика неоднократно используется писателем как элемент мифопоэтического подтекста и в других романах. Например, в «Отцах и детях» роза – атрибут девы Марии – появляется в руках Фенечки, олицетворяющей в романе идею материнства, вводя в роман евангельский подтекст.

В романе присутствует не прокомментированный в литературоведении мифопоэтический пласт повествования, выводящий к обрядовому архетипу. Сцена в заброшенной часовенке объединяет элементы обрядов инициации и венчания, знаменуя собой вступление героев в новую жизнь. «Ветхая заброшенная часовенка над развалившимся колодцем» [Тургенев, 1954: 233] соединяет в себе приметы по крайней мере двух архетипически значимых локусов: избушки в лесу как пространства инициации и храма, в котором происходит обряд венчания, также восходящий к древнейшему обряду инициации.

Часовня над колодцем образует вертикальную ось, соединяющую небо с недрами земли, верх и низ, что придает ей сакральное значение. В древности «часовни устраивались над входом в подземные кладбища или над подземными церквами...» [Тургенев, 1954: 236]. Благодаря тому, что в ритуале возможно одновременное совпадение точек соприкосновения сакрального пространства и времени, он обладает уникальным свойством: «любое освещенное пространство совпадает с центром мира, точно так же, как и время какого бы то ни было ритуала совпадает с мифическим временем Начала. Соответственно, все, что основывается - будь то храм, дом, город, - основывается в сакральном

времени, в сакральном пространстве, отображая некую сакральную модель, являясь при этом и воплощением Центра Мира» [Элиаде, 1995:111].

Встреченная Еленой в часовенке нищая старушка выполняет часть ритуала преобразования, через который проходит героиня; взяв ее платок, старушка «унесла ее горе», как бы проведя границу между ее прошлым и будущим.

Процесс инициации проходит и Дмитрий Инсаров, на что указывает описание переживаемого героем «мгновенного преобразования всего человека» [Тургенев, 1954: 236]: «А он стоял неподвижно, он окружал своими крепкими объятьями эту молодую, отдавшуюся ему жизнь, он ощущал на груди ее новое, бесконечно дорогое бремя; чувство умиления, чувство благодарности неизъяснимой разбило в прах его твердую душу... » [Тургенев, 1954: 236]. Подобно тому, как «мальчик во время обряда инициации умирал и затем вновь воскресал новым человеком» [Пропп, 1998:50], Инсаров ощущает в себе силы нести «новое, бесконечно дорогое бремя», казавшееся до этого ему непосильным и пугавшее его, – любовь Елены. Следующий затем диалог, состоящий из вопросов Инсарова и ответов Елены, завершает процедуру отречения героини от прошлой жизни; теперь она готова посвятить себя, как и ее возлюбленный, «делу трудному и неблагодарному», «подвергаться не одним опасностям, но и лишениям, унижению, быть может», «отстать» от прежних привычек, живя «одна, между чужими». Завершается сцена как финал ритуала венчания: «Так здравствуй же, - сказал он ей, - моя жена перед людьми и перед богом» [Тургенев, 1954: 237].

В следующей за сценой в часовне главе Елена изображается уже как не принадлежащая окружающему ее миру: «все, что окружало ее, показалось ей как бы сном – все: и самовар на столе, и коротенький жилет Увара Ивановича, и гладкие ногти Зои, и масляный портрет великого князя Константина Павловича на стене: все уходило, все покрывалось дымкой, всё переставало существовать» [Тургенев, 1954: 239]. Глубокий смысл содержит замечание автора о том, что

Елена «покончила» свой дневник, проведя под последней строкой «большую черту». Эта черта отделила прошлое Елены от ее будущей жизни: «То было прошедшее, а она всеми помыслами своими, всем существом ушла в будущее» [Тургенев, 1954: 243]. Елена переступила черту, за которой ее ждала неизвестность и смерть, она чувствовала это с самого начала, когда говорила с Дмитрием о будущем: «...как нам весело будет ехать вдвоем! <...> разве умирать вдвоем тоже не весело?» [Тургенев, 1954: 253].

Болезнь Инсарова, длившаяся девять дней, разделяет прошлое и будущее героя. Во время забытья ему чудится дерево: «Инсарову надо лезть по крутым сучьям. Он цепляется, падает грудью на острый камень» [Тургенев, 1954: 256]. Сон Инсарова содержит набор архетипических образов, поддающихся толкованию. «Ствол означает идею алкания, стремления, подъема, прорыва» [Андреев, 2000: 45]. Инсаров забираться во сне по стволу дерева, то есть идет к своей цели, но падает, – «сбивается с дороги». Падает он на камень. Камень – «четвертая карта Таро <...>, означающая дверь, власть, инициацию» [Андреев, 2000: 145]. Елена сравнивает пережитую Инсаровым болезнь с грозой, сближая два эпизода, ознаменовавшие переход к новой жизни: «Гроза налетела, как в тот день, когда мы встретились в часовне, налетела и прошла. Теперь мы будем живы!» [Тургенев, 1954: 265].

Однако переход в новое состояние оборачивается для героев небытием. Мотив смерти, как «темный призрак» [Тургенев, 1954: 291], сопровождает все дальнейшее повествование, усиливаясь к финалу. Накануне отъезда Елены в Болгарию «мать причитала над ней, как над мертвою» [Тургенев, 1954: 280]. Во время сцены прощания Елены с матерью в тексте появляется мотив «мертвого жениха», введенный посредством внутреннего монолога убитой горем Анны Васильевны: «Боже мой, болгар, умирающий, голос как из бочки, глаза как лукошко, скелет скелетом, сюртук на нем с чужого плеча, желт как пупавка - и она его жена, она его любит...»

Цифра «9» в христианской мифологии имеет особое значение в жизни человека – это число рождения и смерти. А сам отъезд из Москвы на санях, которые «исчезают», едва выехав из ворот, изображается как нечто фантастическое: «Ямщик взмахнул кнутом, засвистал; повозка закрипела полозьями, повернула из ворот – и исчезла». Кроме того, сани в христианской мифологии имеют в некоторых случаях символический смысл. Перевозка тела умершего к месту захоронения на санях – часть древнерусского погребального ритуала.

Елена постоянно видит приметы будущей беды, среди которых особенно выразительна – привлекающая ее внимание чайка: «В это мгновение она увидела высоко над водой белую чайку... Вот если она полетит сюда, – подумала Елена, – это будет хороший знак... Чайка закружилась на месте, сложила крылья – и, как подстреленная, с жалобным криком пала куда-то далеко за темный корабль». «Елена вздрогнула», увидев в этом дурное предзнаменование. Символика нарисованной автором картины достаточно прозрачна. Птица в мифологии является символом души. «Падающая птица в алхимии означает процесс кристаллизации, невозможности дальнейших превращений» [Андреев, 2000: 163]. Таким образом, падающая чайка – это не только «плохой знак», но и символ обреченности, гибели души, невозможности что-либо изменить.

Тургенев неоднократно прибегает в романе к своему излюбленному приему – изображению сновидений героев. В ночь перед смертью Инсарова Елене снится сон: «Ей показалось, что она плывет в лодке по Царицынскому пруду с какими-то незнакомыми людьми <...> Она глядит, а пруд ширится, берега пропадают – уж это не пруд, а беспокойное море <... > что-то гремящее, грозное поднимается со дна <...> какой-то белый вихорь налетает на волны... всё закружилось, смешалось ... Елена осматривается: по-прежнему все бело вокруг, но это снег, снег <...> бесконечный снег. И она уж не в лодке, она едет, как из Москвы, в повозке <... >. Она смотрит вдоль по дороге: город виднеется вдали сквозь снежную пыль <...> Это Соловецкий монастырь; там много, много

маленьких тесных келий <...> там Дмитрий заперт <... >. Вдруг седая, зияющая пропасть разверзается перед нею. Повозка падает <... > Елена! Елена! – слышится голос из бездны» [Тургенев, 1954: 295]. Все в этом сне символизирует смерть: и «что-то гремящее, грозное», поднимающееся со дна моря, что всегда у Тургенева ассоциируется со смертью, и зима, когда все живое замерзает, засыпает, и поездка в санях, «как из Москвы», и узкие душные кельи, в одной из которых заперт Дмитрий, и, наконец, пропасть, в которую падает повозка.

В работе В.Н. Топорова «Странный Тургенев» отмечено большое значение, которое придавал писатель воде. Вода может опредмечиваться в образах моря, озера, реки и т. д. Особенно большую смысловую нагрузку несет мифологема моря. «Учитывая значимость этого «морского» начала и морской образности в произведениях писателя, то, что тема смерти часто становится у него местом встречи «сознательного» с «подсознательным», «индивидуально-личного» с «коллективно-типовым», «объективного» с «субъективным», наконец, принимая во внимание прагматический же – психотерапевтический аспект этих обращений к теме, образам и самой идее моря и «морского», – можно с основанием говорить о присутствии в произведениях Тургенева специфического «морского» комплекса, отражающего некоторые особенности психофизиологической структуры самого творца этих произведений», – считает исследователь [Топоров, 1995: 78].

Во многих произведениях Тургенева водное пространство играет роковую роль в жизни героев или выражает идею бездны, смерти. Большую нагрузку в романе «Накануне» несет изображение Царицынского пруда, о чем свидетельствует удвоение этого образа. Он как бы закольцовывает отношения главных героев. У этого пруда зарождается любовь Инсарова и Елены на фоне величественной картины: «Казалось, застывшая масса стекла тяжело и светло улеглась в огромной купели, и небо ушло к ней на дно, и кудрявые деревья неподвижно гляделись в ее прозрачное лоно» [Тургенев, 1954: 217]. В начале

романа Елены и Инсарова в описании пруда присутствует мотив умиротворения, очевидно, ассоциирующийся с покоем в душе юной девушки, не искушенной любовью. Образы «огромной купели» и «прозрачного лона» имплицитно связаны с темой рождения (в данном случае – рождения чувства любви). В изображении пруда в последнем сне Елены нагнетается ощущение тревоги, смятения, ужаса («уж это не пруд, а беспокойное море»), предвещающее трагический исход любви.

Ожидание Еленой и Инсаровым в Венеции Рендича, который должен перевести их через море, и появление его в момент смерти Инсарова отсылает к древнегреческому мифу об Аиде и его подземном царстве, где перевозчик Харон переправляет души умерших. Так, долго ожидаемый Рендич появляется в момент смерти Инсарова, ни минутой раньше или позже, он перевозит мертвого друга и Елену, для которой жизнь уже не имеет значения: «Я приведена на край бездны и должна упасть», – пишет Елена матери [VI: 298].

Таким образом, «выбор» Елены изображается автором как изначально трагический. Представленный анализ мифопоэтического подтекста как важнейшего компонента картины мира в романе вскрывает авторские интенции как в оценке характеров персонажей, так и в общей направленности произведения.

Вопросы и задания

1. Определите роль мифологемы в стихотворении в прозе И.С. Тургенева «Сфинкс» (1878). Каково идейное содержание данного текста? В чем своеобразие художественных средств воплощения авторской мысли?
2. Определите притчевую основу стихотворений в прозе И.С. Тургенева «Милостыня», «Нищий». Каковы основные идеи данных произведений? В чем своеобразие художественных средств воплощения авторской мысли?
3. Определите семантику эпиграфа в повести И. С. Тургенева «Вешние воды». Укажите мифологические образы и мотивы в данном произведении. Определите их значение.

3.2. Мифопоэтическая антропонимика романа-эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир»

Антропонимическая, как и топонимическая, система «Войны и мира» является одним из основных кодов произведения, ключей к авторскому замыслу и жанру. Имена многих вымышленных героев имеют отношение к главнейшим концептам произведения, объединяющим целые группы мотивов; это особенно характерно для таких антропонимов, как «князь Андрей», «Болконский», «княжна Марья», «Пьер», «Василий», «Элен», «Ипполит», «Платон Каратаев», «Наташа», «Ростовы», «Телянин». Список этот, как увидим далее, кажется произвольным или причудливым только на первый взгляд.)

С именами христианских святых, небесных покровителей, мифологических персонажей и т.п. могут быть соотнесены имена многих действующих лиц «Войны и мира». Имя Николай, которое носят несколько персонажей, имена Илья, Борис и многие другие могут быть прокомментированы с опорой на их этимологию, на Месяцеслов, на учение об именах П.А. Флоренского и т.д. Однако для нас интересны не сами по себе справочно-ономастические сведения, а именно соотнесенность того или иного антропонима с функцией его носителя в сюжете, композиции, символике «Войны и мира», его важность для раскрытия авторского замысла. В этом смысле Борис Друбецкой, например, никак не соотносится со страстотерпцами Борисом и Глебом, а вот имена князя Андрея или Пьера не только нужно соотнести с именами апостолов, но и исследовать с точки зрения всего многообразия возникающих в этом поле библейских, житийных, апокрифических и вообще интертекстуальных ассоциаций. Функциональное сходство этих образов в книге Толстого с соответствующими мифологемами настолько велико, что раскрытие всего комплекса этих мотивов выходит за рамки настоящей работы.

Начнем с фамилии Болконский. Может показаться, что сходство ее звукового состава с Волконский дает все основания отнести ее к третьей группе имен (типа Денисов, Долохов). Однако фамилия эта значима и паронимически связана с некоторыми важнейшими концептами «Войны и мира», особенно с мифопоэтическими представлениями древних славян.

Исследователи не раз обращались к истории создания образа Андрея Болконского. Как бы то ни было, причины, побудившие Толстого присоединить князя Андрея именно к фамилии Болконских, приходится искать не в связи с прототипами, а в связи с семантикой самой фамилии. Почему-то именно князь Андрей (а не Пьер, не Долохов, не Денисов и др.), должен был оказаться принадлежащим к роду Болконских. Конечно, родство всех Болконских подчеркнуто автором через общие психологические, портретные черты персонажей, что имеет место и в обрисовке семей Ростовых, Курагиных. Но фамильное сходство, по-видимому, закономерно явилось следствием, а не причиной родственного присоединения «ничем не связанного с романом лица» к старому князю и княжне Марье, прототипами которых были дед и мать Толстого, не имевшие сына и брата. Зато семантика фамилии, представляющей собою измененную только в одной букве фамилию деда Толстого и доставшейся героям «Войны и мира» – старому князю и его дочери – «в наследство» от прототипов, для князя Андрея могла стать «говорящей». Эта семантика связывала героя с «волхвом» и «облакопрогонителем».

Род Волконских владел землями на реке Волкон, название которой может быть сопоставлено с названием знаменитого Волхова (тем более что фамилия известна и в варианте «Волхонский»). Подобные фамилии, образованные от гидронимов - названий небольших озер или рек (Нелединский, Кашинский), в русском обиходе звучали привычно (в отличие от чисто литературных типа Онегин, Ленский, Волгин). В гидрониме «Волхов» прослеживается связь не только с корнем «волг» (влага), но и с «волхвованием», то есть чародейством. Согласно этимологическим словарям, слово «волхв» происходит от

старославянского «волшь» (колдовство, непонятная речь; вода в мифологическом сознании нередко уравнивается с речью – «речь течет»). «Волшебство» и «влага» порой возводятся к общему индоевропейскому корню. «Чародейство, то есть волхвование – это обращение к воде (влаге, «вологе»), которым занимались волхвы – облакопрогонители, жрецы, управляющие дожденосными тучами, колдуя с водой в священной чаре». Именно образ Андрея Болконского связан с мифологемой реки, облаков, вообще мотивом воды во всех ее видах, исключая мотив «капли», который связан с Пьером, Петей Ростовым и Платоном Каратаевым. Св. Андрей также покровитель мореплавателей и целительных источников. Даосский идеал непротивления как подражания воде (особенно в специфически даосском аспекте: только уподобившийся смиренной воде военачальник одержит победу) также реализован в «Войне и мире» в образах Андрея Болконского и Кутузова.

В целую систему мотивов «волхвования» складывается фитосимволика, неизменно сопровождающая повороты в судьбе Болконского: мотив дерева, травы, полыни, даже ягод. Волхвы, как известно, не только чародействовали, но и являлись хранителями священных рощ (особенно дубовых, что немаловажно для понимания образа князя Андрея), занимались травоволхвованием.

Поэтика случайной встречи (для волхвователя встреча-знамение, по доброй или недоброй встрече определяли судьбу, встрече было посвящено специальное божество) также связана с образом князя Андрея; особенно подчеркивается самим автором значение встречи его героев в Мытищах. Языческая поэзия случая переплетается здесь с христианским предопределением, что и подчеркнуто в чрезвычайно характерной именно для князя Андрея двоеверной оценке этой ситуации (как и многих других моментов): «Он бы благодарил вечно Бога за свою рану, которая свела его опять» с Наташей, тут же думает: «Свела меня с нею судьба». (С точки зрения старой графини Ростовской, эту встречу устраивает «всемогущая рука».) Интересен мотив «узнавания» на бале. О Болконском, встретившем на бале

Наташу, сказано: «Он узнал ее, угадал ее чувство» [Толстой, 1963]. Наташа, как и положено сказочной героине, окружена другими женщинами (Вера, Соня, Элен). Сказочно-мифологический мотив «узнавания невесты», «угадывания» ее среди многих других, как известно, отмечает еще В. Пропп, находя его пережитки в свадебном ритуале.

В «Войне и мире» есть и мотив гадания, причем выраженный и как традиционное святочное гадание героинь русской литературы (Наташа, Соня), и как почти спонтанный всплеск подсознания в какой-то архаической форме (князь Андрей, который то загадывает на бале, будет ли его женой Наташа, то, загадывая о будущем, разговаривает с портретом Лизы и «мраморным ангелом» на ее могиле, то старается непременно в шестнадцать шагов дойти до межи на Бородинском поле). Сам Толстой знал за собой эту привычку загадывать, корил себя за нее в дневнике, но не мог от нее избавиться. Болконский же, разумеется, не признается в этом близким (например, христианке сестре). Загадывание князя Андрея один из критиков, современных Толстому (Н.И. Соловьев), назвал «ворожбой», не подозревая, наверное, насколько был близок к истине. Он же отметил, что по каким-то загадочным причинам мраморная статуя над могилой Лизы «оказывается чрезвычайно похожею на покойницу, хотя статуя эта, изображающая ангела, привезена была из Италии». Но если вникнуть в продуманный смысл кажущихся случайными встреч в «Войне и мире», то приходится предположить, что какой-то рок, задержавший князя Андрея в Италии, не позволил ему вовремя вернуться в Россию и стать мужем Наташи.

Й. Хейзинга в «Homo Ludens» прибегает к примерам из творчества Толстого: «Понятия шанса, удачи и судьбы, рока в человеческом сознании всегда соседствуют с понятием сакрального. Современный человек, желающий уяснить для себя эти духовные взаимосвязи, должен задуматься над пустячными прогнозами и предсказаниями в повседневной жизни, что каждому памятно с детских лет и на которые порой попадают даже абсолютно уравновешенные и не склонные к предрассудкам люди, хотя они и не придают

им никакого значения. Игры в кости издавна входят в религиозный обиход некоторых народов... Даже мир в целом мыслится как некая игра в кости, в которую играет Шива со своей супругой... Главное действие «Махабхараты» вращается вокруг игры в кости, которой заняты царь Юдхиштхира и Кауравы» [Хейзинга, 2011]. Указание нидерландского ученого на миф и древний эпос чрезвычайно интересно и заставляет задуматься, почему в эпосе о войне и мире («Махабхарате») так велика роль игры. Не есть ли это некоторое типологическое, ископаемое, так сказать, свойство произведений о войне, мире и мироздании? Не исключено также, что именно подсознательная склонность к загадыванию, которой Толстой наделил в «Войне и мире» и своего героя, сыграла роль в интересе писателя к истории, ее движущим силам и судьбам народов, что и определило «Войну и мир» как историософское произведение. Хейзинга видит в склонности человека к загадыванию стремление к сакральному.

Этимологически фамилию «Волконский» можно соотнести и с лексемой «волк», то есть увидеть в ней еще один аспект - оборотничество. «Ворожба», мистическая связь с природой, пророческие и гадательные способности взаимосвязаны и обуславливают оборотничество как еще одно качество, приписываемое волхвам. Волк – главный оборотень в русском и вообще славянском фольклоре. У восточных славян известен князь-оборотень Вольга-Волх, у южных – оборотень Змей Огненный Волк. Знаменитым оборотнем, о котором дошли до нас предания, был исторический персонаж «Слова о полку Игореве» князь Всеслав Полоцкий, который «в ночи волком рыскал», как о нем сказано в «Слове», имел «колдовскую душу» в «храбром теле» и был «ведуном искусным». Кроме того, он считается прототипом былинного богатыря Волха Всеславьевича (иногда Вольги), который мог превращаться в волка и даже в муравья и превращал в «муравейных людей» своих воинов (ср. «муравейные братья» в домашнем мифе братьев Толстых). Волх/Вольга исполняет и функции посредника между мирами, превращаясь в горностаю (животное-медиатор). С

этим Волхом некоторые исследователи отождествляют название реки Волхов. По мнению специалистов, другой герой былин, Василий Буслаев, – тот же Волх-Вольга. Прямое влияние былин на антропониимику «Войны и мира» сказывается, например, в том, что, по наблюдению Б.М. Эйхенбаума, ловчий Данила (персонаж сцен охоты Ростовых) пришел в «Войну и мир» из былины о богатыре Киевского цикла Даниле Ловчанине.

Итак, за исключением христианки княжны Марьи, Болконские в разной степени, неосознанно, но постоянно склонны к языческой мистике, воспроизведению архаических ритуалов и вообще мифологическому восприятию мира. Это фамильное сходство неоднократно подчеркивается автором. Так, старый князь нежелательное сватовство Анатоля предотвращает совершенно древним магическим способом: велит закидать снегом расчищенную было дорогу (ср. отмеченный этнографами как провоцирующий сватовство ритуал расчистки или пропахивания бороной дороги от дома парня к дому девушки, а также образ «позаросших стежек-дорожек» в качестве метафоры утраченной любви).

Огромное значение в концепции «Войны и мира» имеет связанная главным образом с князем Андреем реставрация Толстым архаических миротворческих ритуалов (созерцание облаков, толкование теллурического шепота дуба, «хождение по меже», закрывание дверей и т.д.).

Итак, фамилия Болконский, для князя Андрея не имеющая связи с прототипом, которого не было, в книге является знаковой, и эта знаковость перенесена отчасти и на других носителей фамилии.

Для характеристики Андрея важно, что он простил своего злейшего личного врага (Анатоля) и, главное, нашел в себе силы ответить непотворением французам на поле боя, то есть утвердившего ценою своей жизни подлинный путь к миру, значит, и подлинное первенство среди людей с точки зрения Христа, Будды, Лао-цзы и других основателей учения о непотворении.

Обратимся к этимологии слова «князь». В праславянском оно обозначало «вождь, глава рода» как генетически связанное с индоевропейским корнем «ген», имевшим значение «рождать, производить». Эти значения важны не только с точки зрения «мысли семейной» - обрисовки рода Болконских в «Войне и мире».

Рассмотрим значение имени Андрей (по-гречески, как известно, означает «мужественный»). Исследователи творчества Достоевского придают особое значение тому факту, что имя первого апостола начинается со священной Альфы (ср. «Аз есмь Алфа и Омега» - Откр.: 22; 13), как и имя младшего Карамазова, «последнего», которому суждено стать «первым». При этом нужно сделать весьма, на наш взгляд, важную оговорку. Конечно, прямые указания на эти обстоятельства чужды Толстому, принципиально не признававшему, например, сакральность определенного числа букв, стихов или глав библейских текстов, высмеявшему масонскую мистику, а потом и мистику «нелепого», по его словам, Апокалипсиса даже в эпизоде рассуждений Пьера о числе 666. Открытого сопоставления «альфы» со значением «первый» или с геометрической формой символизирующего троицу и т.п. треугольника (горы, мировой вершины) в книге Толстого нет.

Распятый на косом кресте, апостол Андрей является небесным покровителем России. Высший российский орден Андрея Первозванного упоминается в «Войне и мире». Летописная легенда в «Повести временных лет», обусловившая, как известно, особое почитание апостола Андрея на Руси, дает для восточнославянского сознания еще одно обоснование связи мифологемы Андрея с мифологемой горы - посещение апостолом Андреем Киевских гор и предсказание того, что «на этих горах воссияет благодать божия». В свете летописной легенды об этом предсказании может быть рассмотрена и особая роль Андрея Болконского в книге Толстого – раскрытие предназначения России в мире. Благодать, о которой возвестил апостол Андрей и которую должна обрести Россия, раскрывается Толстым через проблематику

образа Андрея Болконского как умение противопоставить злу-насилию непобедимое величие духа в непротивлении. Тогда «Война и мир» предстает не только как проект всеобщего мира, но и парафраз легенды об Андрее (вот почему Толстой дает своему герою имя апостола - небесного покровителя России).

Конечно, крещение Руси было длительным процессом, но начало ему, по легенде, положено еще апостолом Андреем (историческая достоверность легенды не имеет значения, важен сам факт ее присутствия в сознании народа). Поэтому «Война и мир» становится новой «легендой об Андрее». В этот свой апокриф об апостоле Андрее Толстой вносит конкретные исторические детали, не забывая, однако, все время подчеркивать глубинную связь конкретных деталей «биографии» своего Андрея с миссией одноименного апостола. Эта связь выражается не только в мотиве горы, но и в неожиданном, казалось бы, интересе Болконского к киевским угодникам.

Само же название имения Болконских «Лысые Горы» отсылает и к мифологеме священной горы как Центра Мира в целом, и к киевским святым, и к киевской Лысой горе как месту волхвований, сборищ нечистой силы, то есть является перифразом многих сакральных топонимов, включая Голгофу. (Само слово «голгофа» в переводе с древнееврейского и означает «голая голова», «череп».)

Итак, толстовский князь Андрей, безусловно, проецируется на апостола Андрея, причем главным здесь является функциональное, метасюжетное, так сказать, сходство: летописный и толстовский персонажи возвещают новую веру и благодать. Ведь и летописный смысл легенды об Андрее состоял в подчеркивании обретения новой веры и получения особой благодати именно «из первых рук», от самого первозванного апостола. Существует и новгородская легенда об апостоле Андрее, связывающая апостола с рекой Волховом, в нашем случае интересная тем, что подтверждает двоеверную основу мифопоэтического антропонима, найденного Толстым для своего героя.

В режиме «архетип-текст-архетип» существует в «Войне и мире» и антропоним «Пьер».

В Новом Завете Петр и Андрей – апостолы-братья, и, как известно, Андрей привел к Христу своего брата Симона, названного впоследствии Петром. Петр считался первым римским епископом, а Андрей Первозванный учредил Церковь на берегах Босфора и Понта Евксинского. Постепенно пути двух братьев разошлись. На рубеже VIII и IX вв. почитание Андрея Первозванного в Византии и вообще на христианском Востоке уже «противопоставлялось культу престола святого Петра на Западе». Таким образом, два толстовских апостола как бы символизируют два пути России: Андрей, восточный, самый «русский» из апостолов, и Петр - западный.

Литературный и вообще культурный контекст, в котором воспринималось современниками Толстого имя Петр, ориентирует на философскую и политическую мысль Запада (Петр Иванович Адуев у Гончарова, Петр Петрович Лужин у Достоевского, «эмансипированный» лакей Петр в «Отцах и детях» Тургенева). Исторические Петры - Петр Великий, Петр III неизбежно вызывают ассоциации с «окном в Европу» (Петр Яковлевич Чаадаев, кстати, тоже) и с разного рода ужасными историческими и природными катаклизмами, а также пророчествами (такими, как знаменитое Кильское пророчество о Петре III и проч.).

Прошедший школу масонства, Пьер обдумывает пророчества Апокалипсиса, а потом становится членом тайного общества. Но этот аспект мифологемы Петра не связан с апостольскими деяниями или посланиями и, безусловно, является более поздним, привнесенным в русскую культуру, в том числе и низовую, не без влияния сил, противодействовавших всякого рода «западникам», Петру Великому, а может быть, и не без влияния старообрядцев, то есть даже ранее. Словом, с тех пор, когда началось противопоставление братьев-апостолов и Петр стал восприниматься на Руси как покровитель западной церкви.

Возможно, что, называя своего героя Пьером, а не Петром, Толстой преследует двойную цель: 1) подчеркивает заграничное воспитание Пьера, его ориентацию на западноевропейскую революционную традицию и некоторую отстраненность от русского быта, 2) избегает нежелательных ассоциаций с петровской державностью, западным делячеством, душевной сухостью.

Рассмотрим глубинное, концептуальное содержание образа в соответствии с мифологемой Петра, без всех этих историко-культурных наслоений. Образ Пьера, безусловно, погружен в культурный контекст и начала XIX века, и времени 60-х годов, но и его роль в мифоантропонимической системе «Андрей-Петр-Мария» чрезвычайно важна.

Судьбу Пьера Толстой представлял себе с конца. В плане духовной эволюции Петра Лабазова, героя незаконченного толстовского романа «Декабристы», замысел которого предшествовал «Войне и миру», революционера, превратившегося в «энтузиаста, мистика, христианина», как охарактеризовал его сам Толстой, можно назвать предшественником Пьера Безухова. Переходя от незаконченных «Декабристов» к «Войне и миру», Толстой тем самым переходит от финала сюжета о покаянии и спасении к самому началу этой истории - искушению.

Конечно, многое определилось здесь под влиянием встречи с вернувшимся из Сибири С.Г. Волконским. Впечатление, произведенное на Толстого «ветхозаветным пророком», как назвал Толстой Волконского, уже тогда сыграло свою роль в возникновении замысла «Декабристов», этого первого в творчестве Толстого сюжета о революционере, пережившем духовный переворот (позже этот сюжет как вариант излюбленного толстовского сюжета о просветлении и уходе найдет место в «Божеском и человеческом», даже в «Воскресении»). Но встреча с Волконским потому, видимо, и стала своеобразным моментом «кристаллизации» толстовского замысла, что этот революционер, превратившийся в пророка, был для Толстого как бы ожившей мифологемой. В самом деле, составляющие новозаветного

сюжета об апостоле Петре (искушение, попытка вооруженной борьбы, отречение, покаяние, узничество, вмешательство ангела, странничество, спасение) повторяются в судьбе Волконского. Еще отчетливее «сюжет о Петре» проявился в «Войне и мире».

Очень важен в связи с этим мотив отречения и поворота, а вместе с тем и обращения, наиболее, наверное, заметный в мифологеме Петра (новозаветный апостол Петр, как известно, отрекается от Христа и потом кается. Конкретизируем этот сюжет в применении к Пьеру. У Толстого Пьер отрывается от суеты света для масонской ложи, от масонства для Бородинского поля, от ожесточения драки с французами для созерцания незлобивого Каратаева и от Каратаева для нового азарта политической борьбы в «Эпилоге». Его главный опыт состоит в открытии для себя наслаждения, с которым можно бросить все, чем дорожат люди.

Другой важной составляющей мифологемы Петра является искушение, особенно искушение поставить «человеческое» выше «божеского». Именно к Петру, пытавшемуся прекословить, обращает Иисус слова: «Ты мне соблазн, потому что думаешь не о том, что Божие, но что человеческое». В сюжетной линии Пьера это также важный мотив, преломленный, однако, в толстовском духе, потому что главным соблазном толстовского Пьера будет именно его общественная и политическая деятельность (попытки реформировать масонство, декабризм, претензии на социальное реформаторство). По Толстому, борьба с властью, как и желание властвовать, – то же дьяволово искушение.

Как и подобает Петру, Пьер стремится к ясности в вопросе о возможности прощения, споря с князем Андреем о «падшей женщине», явно намекая на евангельский текст. Особенно интересна в «Войне и мире» такая жанровая структура, как диалоги князя Андрея и Пьера о войне и мире, ориентированные на Евангелие, а также инверсия мотива бодрствования, связанного с апостолами, присутствовавшими в Гефсиманском саду, в первую

очередь с Петром. Накануне Голгофы, которой станет для Болконского Бородинское сражение, князь Андрей и Пьер беседуют в сарае под березами. «Душа Моя скорбит смертельно», - говорит Иисус ученикам. Почти то же в словах князя Андрея, обращенных к Пьеру: «Ах, душа моя, последнее время мне стало тяжело жить... Ну да не надолго!». В Евангелии Христос после смиренной молитвы Отцу зовет Петра: «Симон! Ты спишь?». В «Войне и мире» князь Андрей говорит Пьеру: «Однако ты спишь» после обращения к Богу, который, по мысли Болконского, не должен допускать такое зло, как война.

Масонство-каменничество Пьера, разумеется, находится в связи и с новозаветной символикой имени апостола Петра, особенно подчеркнутой в Посланиях этого апостола. Новозаветный эпитет «краеугольный» перекликается с определением, которое дает Пьеру Наташа Ростова: «четвероугольный».

Наконец, апостол Петр проявляет и весьма серьезную, как мы сейчас бы выразились, организационную активность, не в революционном, конечно, а в христианском плане, особенно в «Деяниях» и «Посланиях». Однако именно на Пьера Толстой возлагает тяжелую ношу собственных размышлений: как сочетать жизнь по душе с необходимостью противостоять каменной пяте государства.

Пьер в отличие от князя Андрея и не должен быть привязан к исконно русскому, княжескому роду; лексема «князь», как уже отмечалось, происходит от корня со значением «основатель рода, прародитель». Князь Андрей, выросший в русской деревне, показан Толстым как носитель ощущения славянской старины и чувства родины. Что же касается Пьера, то его образ с этими мотивами никак не связан, и в этом смысле герои Толстого противопоставлены, что, конечно, отнюдь не означает какого-то оценочного подхода автора и не предполагает такового в читателе, как и попыток приписать Толстому 60-х годов славянофильские или западнические симпатии.

«Война и мир», как и Библия, не реплика в диалоге современников о насущных политических задачах.

Итак, в глубинной связи Андрея Болконского с Россией и в некоторой отстраненности Пьера от реалий российской жизни проявилось, прежде всего, функциональное соответствие первого мифологеме Андрея как небесного покровителя Руси, предсказавшего на Киевских горах открытие особой благодати, и соответствие второго мифологеме Петра, апостола, связанного с Западом и для России как бы чужого.

В «Войне и мире» читатель находит великое множество мифологических имен. Однако настоящий комментарий носит не историко-мифологический, а сугубо мифореставрационный характер и основывается на стратегии мифореставрации, предложенной в работах С.М. Телегина, то есть раскрывает идейно-жанровый смысл системно, большей частью имплицитно, а порой и трансцендентально содержащихся в произведении мифологем.

Вопросы и задания

1. Как фамилия Болконский связана с мифопоэтическими представлениями древних славян?
2. Зачем старый князь велит закидать снегом расчищенную дорогу?
3. Какие мифотворческие ритуалы Л.Н. Толстой «реставрирует» в романе?
4. Выявите мифологическую составляющую имен в романе: княжна Марья, Василий, Элен, Ипполит, Платон Каратаев, Наташа, Ростовы, Телянин.
5. К какой мифологеме отсылает название имения Болконских «Лысые Горы»?
6. Как библейские мотивы отречения и искушения связаны с Пьером Безуховым?

4. МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ ОСНОВА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

4.1 Мифологема солнца в драматургии М. Горького

Одним из распространенных образов-мифологем в литературе начала XX века был образ солнца. Солярную символику в своих произведениях использовали многие писатели и поэты: К. Бальмонт «Будем, как солнце», А. Белый «Солнце», «Золотое руно», М. Цветаева «Солнца вечера – добрее», «Оба луча» и др.

Мифологемой солнца пронизано все творчество М. Горького. Начиная с пьесы «Мещане» 1891 года образ мотив солнца принимает новое, сакральное значение, мифологизируется. Так, в словах Тетерева о себе солнце выступает ориентиром жизни, движения:

Солнца, счастья шел искать...

Наг и бос вернулся вспять,

И белье, и упованья

Истаскал в своем скитанье [Горький, 1985].

Название пьесы «На дне» в процессе работы над пьесой менялось несколько раз. В рукописи одно из названий – «Без солнца». Солнце становится лейтмотивом пьесы, оно упоминается в ремарках и репликах действующих лиц. Так, например, с образом солнца в восприятии актера соотносим сон золотой и путь человечества:

Актер (останавливается, не затворяя двери, на пороге и, придерживаясь руками за косяки, кричит). Старик, эй! Ты где? Я – вспомнил... слушай. (Шатаясь, делает два шага вперед и, принимая позу, читает.) Господа! Если к правде святой Мир дорогу найти не умеет, – Честь безумцу, который навеет Человечеству сон золотой!

Наташа является сзади Актера в двери.

Старик!.. Если б завтра земли нашей путь

Осветить наше солнце забыло,
Завтра ж целый бы мир осветила
Мысль безумца какого-нибудь... [Горький, 1985].

Песня «Солнце всходит и заходит» в контексте сценографии пьесы (действие происходит в подвале, напоминающем пещеру) и сюжета (жизнь людей, выброшенных из привычных социальных рамок, оказавшихся на «дне») определяет пограничное состояние героев, возможность на возрождение, связанную с движением к свету, солнцу. Однако в пространстве текста обозначена и другая мысль: все в самом человека, то есть это движение не вовне, а изменения связаны прежде всего с силой воли героев, их способности преодолеть ситуацию.

Пьеса М. Горького «Дети солнца», написанная 1905 году, не часто становится предметом исследования современных литературоведов, а также редко ставится на сцене, что театральные критики объясняют многословностью героев, «провисанием» действия и отсутствием соприкосновения пьесы с действительностью нашего времени. Такие оценки, на наш взгляд, связаны в большей степени со сложностью ее интерпретации. Ю.В. Чирва указывает на невозможность однозначного понимания героев пьесы, так как она характеризуется «сложным художественным мирозерцанием, <...> многомерностью изображения персонажей <...> и жанровой природой произведения, определяемой самим Горьким как трагикомедия, и многолинейной композицией, и общим полифоническим звучанием» [Чирва, 1988: 5]. Так, распределение действующих лиц в системе верх/низ с точки зрения близости их к образу-мифологеме «солнце», предпринятое Ю.А. Козловой [Козлова, 2017], неоднозначно, поскольку принадлежность героев к «детям солнца» может быть обусловлена не только точкой зрения их самих, но и авторской оценкой.

Как указывают литературоведы, «мифологема, мифема – это заимствование у мифа мотива, темы или ее части и воспроизведение в более

поздних фольклорных и литературных произведениях. Мифологема обозначает сознательное заимствование автором мифологических мотивов, тогда как архетип – (термин Юнга К.) - бессознательное их воспроизведение.

Е.М. Мелетинский, рассуждая о художественном мифологизме, определяет его как «попытку сознательного совершенно неформального нетрадиционного использования мифа (не формы, а его духа), порой приобретающего характер самостоятельного поэтического мифотворчества» [Мелетинский, 1976: 112].

Мифологическим по сути является образ солнца, – центральный и смыслообразующий образ в пьесе, популярный в искусстве 1900-х годов. Тема «детей солнца» встречается в творчестве Д. Мережковского, в раннем творчестве М. Горького, в лирике К. Бальмонта, А. Белого, В. Брюсова, В. Маяковского. Содержание образа солнца отражало оформление нового мироощущения, которое связано с наступлением нового периода русской истории.

Так, М. Горький в 1900 году в статье, посвященной герою Эдмона Ростана Сирано де Бержераку, связывает оптимизм этого персонажа с солнцем: «Это, знаете ли, страшно хорошо — быть рождённым с солнцем в крови! <...> если б в нашу кровь хоть искру солнца!» [Горький]. В анализируемой пьесе М. Горького образ солнца приобретает амбивалентный смысл, с одной стороны, воплощая, созидательную силу как основу жизни, и, с другой стороны, губительная сила его лучей соотносится с образом Солнца Мертвых.

Ученый-химик Протасов мыслит науку и солнце как нечто единое, без чего не может существовать человек, солнечная энергия создала из белка жизнь, она же создаст и «...из всех людей <...> величественный, стройный организм – человечество!» [Горький, 1985: 301], и «дети солнца» победят страх смерти. И Елена верит в солнечную силу красоты, искусства, считая, что оно «должно облагораживать людей» и согревать душу, подобно солнцу. Как видим, в представлении главных героев пьесы актуализируется мифологическое

значение солнца, образ которого у многих народов считается либо самим Богом, либо проявлением Высшего существа. Подобные ассоциации рождаются и у героев пьесы М. Горького: «Среди безграничного моря – идет корабль. <...> а на носу его и у бортов стоят какие-то крепкие, мощные люди. <...> всё такие открытые, бодрые лица, – и, гордо улыбаясь, смотрят далеко вперед, готовые спокойно погибнуть по пути к своей цели...» [Горький, 1985: 294]. «"К солнцу!", источнику жизни!», – так герои характеризуют направление движения корабля. В контексте подобной характеристики актуализируется миф об аргонавтах, поход которых за золотым руном понимается как обретение величия духа посредством очищения души. Такая семантика этого образа вполне объясняет стремление героев разместить на корабле ученых (Дарвина, Лавуазье), людей «мужественных, гордых, <...> простых, как просто все великое» [Горький, 1985: 296].

Представителей рабочих профессий герои-интеллигенты не видят на корабле, что отчетливо видно из диалога героев:

Лиза. А какое место в твоей картине, Лена, будут занимать вот эти люди?

Елена. Их там не будет, Лиза...

Протасов. Они, как водоросли и раковины, присосутся ко дну корабля...

Вагин. И будут затруднять его движение ... [Горький, 1985: 294].

Особое значение в актуализации мифологемы солнца имеет образ Лизы, утверждающей ассоциативную связь чувства ненависти, ужаса с красным цветом: «Когда я слышу что-нибудь грубое, резкое, когда я вижу красное, в моей душе воскресает тоскливый ужас, и тотчас же перед глазами встает эта озверевшая, черная толпа, окровавленные лица, лужи теплой красной крови на песке...» [Горький, 1985: 268]. В представлении Елены избранным предстоит трудный путь не только по морю, но и по знойной пустыне. Именно Лиза видит красным песок в этой пустыне, что соотносится с мифологемой Солнца Мертвых.

Таким образом, жизнеутверждающее значение мифологема солнца вытесняется в конце пьесы противоположным: «Солнце, точно чье-то злое око, / Молча смотрит с неба жгучим взглядом; И в пустыне мертвой мы зароем / он свои мечты, а я тоску» [Горький, 1985: 348]. Мертвая пустыня – показатель отсутствия любви и понимания как между интеллигенцией и рабочими, так и среди интеллигенции. Одни (Мелания, Вагин, Чепурной, Елена, Егор) страдают от того, что их не любят, и любовь для них – возможность приблизиться к свету, выйти за пределы обычной жизни, другие (Протасов, Лиза) погружены в себя, не способны отдавать любовь другому. Протасову мешает Елена заниматься наукой, Лиза боится любить и не хочет детей. Именно отказ Лизы становится причиной самоубийства Чепурного, а впоследствии и приводит ее к сумасшествию.

Обращение к мифологемам позволяет утверждать, что драматург видит причины разрушения культуры, нарастания агрессии в отсутствии понимания не только между интеллигенцией и народом, но и внутри самой интеллигенции: между учеными и представителями искусства. Интеллигенция мечтает о создании нового мира, где нет места эгоизму, злобе, характеризующими, с их точки зрения, народ, мечтают об избранничестве, но с точки зрения М. Горького, основа созидания, – это не только способность к науке и искусству, но и способность к любви и жертвенности.

Вопросы и задания

1. В каких произведениях начала XX века присутствует солярная символика?
2. К какому мифу восходит мифологема солнца в пьесе М. Горького «Дети солнца»?
3. Какое значение имеет мифологема солнца в пьесе М. Горького «На дне»?
4. Прочитайте отрывки из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Обратите внимание на образ-мотив солнца. Вспомните

сюжет романа, соотнесите с ним образ солнца. К какому мифу восходит данная мифологема в романе?

«Да, следует отметить первую странность этого страшного майского вечера. Не только у будочки, но и во всей аллее, параллельной Малой Бронной улице, не оказалось ни одного человека. В тот час, когда уж, кажется, и сил не было дышать, когда солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось куда-то за Садовое кольцо, – никто не пришел под липы, никто не сел на скамейку, пуста была аллея» [Булгаков, 1990]; «Он остановил свой взор на верхних этажах, ослепительно отражающих в стеклах изломанное и навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце, затем перевел его вниз, где стекла начали предвечерне темнеть, чему-то снисходительно усмехнулся, прищурился, руки положил на набалдашник, а подбородок на руки» [Булгаков, 1990]; «Приказания прокуратора были исполнены быстро и точно, и солнце, с какой-то необыкновенною яростью сжигавшее в эти дни Ершалаим, не успело еще приблизиться к своей наивысшей точке, когда на верхней террасе сада у двух мраморных белых львов, стороживших лестницу, встретились прокуратор и исполняющий обязанности президента Синедриона первосвященник иудейский Иосиф Каифа» [Булгаков, 1990]; «Тут ему показалось, что солнце, зазвенев, лопнуло над ним и залило ему огнем уши. В этом огне бушевали рев, визги, стоны, хохот и свист» [Булгаков, 1990].

4.1. Архетип старика в творчестве В.М. Шукшина

В первой главе пособия мы обозначили близость понятия мифологема к архетипу как универсальному прасюжету или прообразу, устойчивой психической схеме (фигуре), зафиксированной мифом и перешедшей из него в

литературу. Термин «архетип» применяется и для обозначения наиболее общих, фундаментальных и общечеловеческих мифологических мотивов, изначальных схем представлений, лежащих в основе любых художественных, и в т. ч. мифологических, структур (например, древо мировое).

Мифы разных народов таким образом являются источниками архетипов. В их числе космогонические мифы (о происхождении мира), антропологические (о происхождении человека), теогонические (о происхождении богов), календарные (о смене времен года), эсхатологические (о конце света) и др.

Исследователи В. Шукшина рассматривают его творчество в контексте «деревенской прозы», в рамках которой характерно внимание к старческой мудрости простых людей, в связи с этим воплощение архетипа Мудрого Старца является определяющим для поэтики писателя с точки зрения литературоведов (С.М. Козлова, В.А. Чалмаев и др.).

Архетип Старого Мудреца впервые получил теоретическое осмысление в трудах К.Г. Юнга. Проявляется данный архетип может в виде учителя, мастера, просветленного, психопомпа (водителя душ), вносящего смысл в хаотичную жизнь и олицетворяющего озарение, способность находить выход из безысходных ситуаций. У К.Г. Юнга архетип старого мудреца эквивалентен архетипу смысла и духа. В своем исследовании «О феноменологии духа в сказках», Юнг обозначил ряд признаков, определяющих смысловой центр архетипа Духа:

1. Архетип Духа проявляется чаще всего в виде старого человека, но он также может воплощаться в облике мага, учителя, гнома и животного.
2. Архетип Духа всегда появляется там, где герой находится в безнадежном и отчаянном положении, из которого его спасти может только глубокое размышление или удачная мысль.
3. Архетип Духа предостерегает героя от грядущих опасностей и дает средство, позволяющее им противостоять.

4. Архетип Духа часто задает вопросы типа: Кто? Почему? Откуда? Куда? – для того, чтобы вызвать саморефлексию и мобилизовать моральные силы.

5. Архетип духа часто дает необходимый магический талисман – неожиданное и невероятное средство для достижения успеха, являющееся одной из особенностей целостной личности.

6. Архетип духа иногда бывает довольно критичным.

7. Архетип Духа представляет знание, размышление, пронзительность, мудрость, сообразительность и интуицию, а с другой стороны такие нравственные качества, как добрая воля и готовность помочь.

8. Архетип Духа проверяет нравственные качества других, в зависимости от этого раздает подарки.

9. Архетип Духа есть также своя же противоположность, он приносит жизнь и приводит к смерти.

В современных научных исследованиях прослеживается идея – все архетипы представляют собой пару мужского и женского, например Отец/Мать – Старик/Старуха. Архетип «старик» положительно связан с архетипом «старуха» – общими характеристиками, которых являются семы мудрый и старый. Причем в данных исследованиях получен очень интересный факт, старуха несет в основном негативные характеристики, тогда как старик – только положительные за исключением одной нейтральной – старый.

Любопытным в этой связи представляется мнение Е. Черносивова [Черносивов, 1989: 37]: «Много у В.М. Шукшина сказано о душевном спокойствии и мудрости. Этим состояниям души противопоставляются суетность, всезнайство, с одной стороны и боль, тоска – с другой. В центре внимания – образ мудрого русского старика, «который доживает жизнь, но еще крепок», у которого «голова свежа» и который «жизнь прошел и знает вдоль и поперек». Но чтобы понять этот образ, нужно вспомнить и следующие высказывания Василия Макаровича: «Не старость сама по себе уважается, а

прожитая жизнь. Если она была». Значит, дело не в старости, как особом возрасте, не в количестве лет. А в жизни. Мудрость и жизнь, жизненный опыт опять же как особый дар». Вспоминая о фильме Марлена Хуциева «Мне двадцать лет», Шукшин рассказывает: «...я ушел с фильма настроенный крепко подумать о людях, о своей жизни, о жизни вообще. Об искусстве. Такое было ощущение, как будто летним вечером поговорил на берегу реки с умным стариком. И вот он ушел, а ты сидишь и думаешь. А река течет себе, и заря уж гаснет, а тут охватило нетерпеливое желание до чего-то додуматься. Люблю такое настроение, берегу его, редко оно случается – все дела, заботы, все некогда, торопимся» [Черносвитов, 1989: 39].

Примечательно, что при всем многообразии индивидуальных судеб и характеров героев В. Шукшина объединяет некая типологическая общность, заключенная в их «деревенском» происхождении, в знаковой принадлежности персонажей к Деревне. Шукшинский старик – сельский житель, образ которого определен бытийными координатами (землей, природой, традиционными устоями деревенского уклада), человека «земного в деяниях и помыслах». Таким образом, родовой дом, опозитизированный труд на земле, естественность и простота – основные столпы мировоззрения стариков.

В мировой литературе в произведениях писателей различных эпох и национальностей встречаются очень запоминающиеся и привлекательные образы пожилых супругов – старика и старухи. В частности, отмечают такие широко известные произведения как: «Фауст» И.В. Гете, «Старосветские помещики» Н.В. Гоголя, «Новь» И.С. Тургенева, «Соборяне» Н.С. Лескова. Особенно востребован этот образ в произведениях русской и зарубежной литературы 20 века («Сто лет одиночества» Г. Гарсии Маркеса; в русской литературе – «Жизнь и судьба» В. Гроссмана, «Раковый корпус» А. И. Солженицына, «Пастух и пастушка» В. Астафьева).

В ряде рассказов В.М. Шукшина также центральным образом является супружеская пара – старик и старуха. При этом главный герой – старик, так как

именно с ним связано развитие сюжетной линии. Образы пожилых людей (старух и стариков) неразрывно связаны у Шукшина с образом смерти. Например, в рассказе «Как помирал старик» речь идет о последнем дне жизни старика Степана. В эти последние часы рядом с ним только его жена Агния и сторонний человек – сосед. Все дети давно разъехались. Старик заранее предчувствует свою скорую смерть, он понимает, что недолго ему осталось: «...он терпел, ждал: может, отпустит... Потом понял: это смерть» [Шукшин, 1992: 199]. Жалел старик об одном – о том, что зима на дворе, трудно будет хоронить его – «зимнее дело – хлопотно помирать-то» [Шукшин, 1992: 200]. Старуха пытается облегчить боль мужа, но все тщетно. Она боится остаться одна: «Старик... а, не приведи господи, правда помрешь, чо же я одна-то делать стану?» [Шукшин, 1992:201]. Степан озабочен тем, чтобы его старуха могла достойно прожить остающиеся ей годы. Он вспоминает детей и внуков, дает наказ старухе потребовать от сына алименты, а от дочери того, чтобы учила своего сынишку. Герой Шукшина даже перед лицом смерти, уже чувствуя присутствие чего-то Высшего, отвергают веру и Бога. На предложение жены: «Я позову Михеевну – пособирует», – умирающий старик отвечает: «Пошли вы!.. Шибко он мне много добра сделал...» [Шукшин, 1992: 202]. Он – это, конечно, Бог. Перед читателем картина религиозного опустошения, свойственная людям этой эпохи. «Соборует» в деревне Михеевна, а не батюшка - это реалии советской жизни. Старика хватает лишь на то, чтобы попросить прощения у старухи-жены, его последние слова обращены к той, с которой прошла вся жизнь. Степан говорит о жене, называя ее уменьшительно-ласкательным именем, просит прощения за все обиды, которые причинил ей в этой жизни. Затем обращает внимание на хлеб – и в этом проявляется его забота о жене, которую он скоро покинет. Раз хлеб «рясный», то голодной его дорогая Агнюша не останется. Старик дает наставления старухе, она в трудной жизненной ситуации, она теряет опору в жизни.

Старик Степан – мудрый старец, который проявляет смирение, нравственную силу самому принять мысль о смерти, лечь и умереть.

В таких рассказах В.М. Шукшина, как «Солнце старик и девушка», «Двое на телеге», «Леля Селезнева с факультета журналистики», в центре повествования образ старика и девушки, а в рассказах В.М. Шукшина «Охота жить», «В профиль и анфас», «Степка» в центре повествования образы старика и парня.

Юнг пишет, что старец появляется в тот момент, когда герой находится в отчаянном положении, от которого его может спасти глубокое размышление. Но так как из-за внутренних и внешних причин, герой не может справиться с этим сам, знания, необходимые для того, чтобы восполнить пробел, приходят в форме пронизательного и способного помочь старца. Это положение в рассказах выполняется частично в рассказе «В профиль и анфас». Старик действительно появляется в момент наивысшего пика душевных терзаний Ивана, заставляет его задуматься о смысле собственной жизни.

Тот факт, что перед нами образ, восходящий к архетипу старца, становится очевидным, когда мы сталкиваемся с описанием. «Он такой же усталый, тусклый, как этот теплый день к вечеру. А было у него ранее солнышко, и он шагал по земле и легко чувствовал ее под ногами. А теперь вечер спокойный, с дымками по селу» [Шукшин, 1992: 190]. Образ старца передается через описание пейзажа – первоначала всего сущего, таким образом, перед нами возникает тот, кто посвящен в тайны бытия, тот, кто един с первопричиной мироздания. Мы не можем однозначно оценить роль этого персонажа – он не несет в себе ни ярко выраженной отрицательной, ни положительной энергетики, – что по концепции Юнга является еще одним доказательством его архетипичности.

Мудрость старика, которую он стремится передать Ивану, заключается в принятии жизни по заведенному издавна порядку – жить в гармонии с собой и миром, давать жизнь детям и трудиться. Искать же каких-то новых ощущений,

какого-то размаха, прожигать жизнь, брезгуя честным заработком и побираясь на опохмел – это то, что не является ценностью ни для старика, ни для самого Ивана, но это данность, в которой герой живет.

Иван не готов изменить жизнь таким образом, как это предлагает сделать старик, как того хочет его родная мать. Он принял решение. Это решение – отправиться скитаться, путешествовать, искать новой лучшей жизни – принимали до него тысячи других отчаявшихся людей, которых описывали представители различных литературных школ и направлений, начиная от сентиментализма и заканчивая постмодернизмом. Решение принято, и ничто – ни уговоры прожившего жизнь старца, ни слезы матери – не сможет заставить его изменить.

В рассказе «Охота жить», написанном в 1967 году, автор изображает столкновение двух людей, противоположных во всем – в образе жизни, во взглядах на труд, в отношении к людям.

Старик Никитич (в котором в данном рассказе, собственно, и воплощен юнговский архетип мудрого старца) живет в тайге с малых лет: «белковал, а случалось, медведя – шатуна укладывал» [Шукшин, 1992: 134]. В зимовье приветил он красивого статного парня, со смелым, но каким-то стылым взглядом. Тот представился геологом, отставшим от партии, но оказался беглым преступником. Дед почти сразу разоблачает парня и осуждает его – надо бы досидеть, зря. Это несколько отличает шукшинского старика от юнговского архетипа. По представлениям Юнга архетип способствует рефлексии, концентрации мысли. Он не дает оценку событиям. Здесь мы видим, что рефлексия у героя вызывается с помощью оценочного суждения.

Позже между обитателями таежной избушки завязывается философский спор. Парень убежден, что добрых людей на свете нет, а старик всю жизнь старался жить мирно, в ладу с людьми. Закон доброты – закон его существования: «Я не поп, и здесь тебе не церква, чтобы злобой своей харкать. Здесь – тайга: все одинаковые. Помни это. А то до воли своей не добежишь –

сломишь голову... поймешь: не было бы добрых людей, жись бы давно остановилась. Сожрали бы друг друга и перерезались. Это никакой меня не Христос учил, сам так считаю. А святых – это верно: нету...» [Шукшин, 1992: 141].

Ключевую для понимания рассказа фразу - «охота жить» - герои тоже понимают по-разному. Никитич в этой связи думает о возрасте, понимает, что уже стоит в конце своего пути. Поэтому часто вспоминает ушедшую молодость. Коля же рассказывает Никитичу о своих жизненных ценностях: он не признает бога, ненавидит, когда его учат жить. Сам он когда-то занимался наукой. Потом работал агентом по снабжению, по культурным связям с зарубежными странами. Таким образом, конфликт между Колей и Никитичем – это не только конфликт между городским жителем и человеком, живущим в близости к природе, но и конфликт между старшим поколением и молодежью, ищущей легкой судьбы.

Архетипы имеют как позитивную, светлую сторону, которая указывает вверх, так и ту, которая указывает вниз, – частично негативную. Никитич и сам не чувствует себя святым. В молодости, будучи уже женатым, он соблазнил девушку из религиозной семьи, та родила от него незаконного сына.

Далее по ходу повествования старик размышляет о том, как парень, который был ученым, докатился до такой жизни. И приходит к выводу, что «это город их доводит до ручки. Они там свихнулись все» [Шукшин, 1992: 142].

Никитичу даже в голову не приходила мысль сдать беглеца властям. Парень бежит поутру, украв лыжи и ружье Никитича. Старику удается догнать его и пристыдить. Бесконечная доброта понуждает отдать беглецу на время свое старое ружье. Из этого ружья бандит и убивает старика.

Старик наивен, непосредствен; он «естественный человек», словно бы слившийся с природой – разговаривающий с птицами, любящий лес, как живое существо. И возмущается тем, что доброта оставила его безоружным перед

злом. Никитич поплатился за свою безмерную доверчивость жизнью, которую так любил. Дальнейшая судьба Коли в произведении не прояснена. Но после убийства старика становится ясно, что он уже никогда не вернется к той честной трудовой жизни, о которой они говорили с Никитичем. В финале рассказа выходит солнце, но парень не видит его. Он идет спиной к нему, и взгляд его устремлен вперед, навстречу той красивой в его понимании жизни, ради которой он способен на все.

В мировой литературе XX века встречаются образы старика и мальчика в повести - притче Э. Хемингуэя «Старик и море» (1952). Старик здесь одинок, немногословен, скромн и стоек. Он труженик. В притче связь мальчика и старика олицетворяет не только мужскую дружбу, а связь поколений. В отечественной литературе XIX века эти образы встречаются в декабристской поэме Н.А. Некрасова «Дедушка», где дедушка передает свои знания и опыт своему внуку. Сам старик обладает такими чертами, как доброта, любовь к общению с мужиками, ребятами, звавшими его дедушкой, а также имеет мастерское знание ремесел и хлебопашества, дар песнопения.

В рамках юнгианской психологии существует понятие «puer et senex» («Дитя и старец» (лат.)), описывающее связь архетипических противоположностей.

Архетип старого мудреца Юнга эквивалентен архетипу смысла и духа. Применительно к психологии отдельного человека ученый считал, что архетип Духа вносит смысл и гармонию в хаотическую жизнь и олицетворяет озарение. Иллюстрируя подтверждение данного положения, Юнг обращается к анализу эстонской народной сказки. Главный герой – маленький мальчик – оказывается в тяжелой жизненной ситуации. Он помог убежать корове и оказался на грани гибели. Именно в этот момент на его пути появляется Старец. Маленький старичок не решает проблем мальчика, но дает ему молоко, тем самым не позволяя герою умереть от голода. Затем он дал ребенку совет. Таким образом, старец является рефлексией и концентрацией нравственных и физических сил,

происходящих в психическом пространстве вне сознания, когда сознательная мысль еще или уже невозможна. Мудрый старец помогает мальчику посмотреть на ситуацию со стороны и увидеть единственно правильный выход.

В рассказе В.М. Шукшина «Космос, нервная система, шмат сала» (1966) происходит аналогичная ситуация. В самом начале рассказа автор знакомит нас со своими героями – стариком Наумом Евстигнеевичем, который хворал вечной русской болезнью – похмельем и восьмиклассником Юркой, квартирантом Евстигнеевича.

Юрка не понимает, зачем старику пить, если выпивка ничего, кроме «отравления организма сивушным маслом» не дает, не понимает жадности и прагматизма Евстигнеевича, а старик не может понять, почему Юрка мечтает стать хирургом, а не шофером, зарплата которого намного больше. Многодневная полемика со стариком заставляет Юрку размышлять, мечтать, рассказывать об инопланетянах, о космосе, об открытиях академика Павлова. Иными словами, мальчик целенаправленно идет к цели – стать хирургом, доказывая истинность своих убеждений Науму Евстигнеевичу. Умудренный опытом старик советует мальчику задуматься о прибыльной профессии шофера, которая будет приносить высокий доход и позволит Юрке решить некоторые семейные проблемы. Рефлексируя под действием доводов старика, Юрка убеждается в собственной правоте. Тогда Наум Евстигнеевич преподносит мальчику шмат сала, укрепляя тем самым его решимость не духовно, но физически («На, поешь с салом, а то загнешся загодя со своими академиками... пока изучишь их всех») [Шукшин, 1992: 94]. Мальчик ест, а старик рассказывает ему, как лучше кормить свинью и готовить сало, он делится мудрыми народными знаниями.

Таким образом, в шукшинском рассказе сталкиваются две философии: идеалистическая и прагматическая. И в пределах данного художественного произведения они взаимодействуют, приводя героя к личностному росту. Но, несмотря на это, Юрка все же мил и любопытен Евстигнеевичу («слушать

парнишку любит»)), он удивляет его своими познаниями, своим желанием помогать людям, своим отношением к жизни, а сам Юрка, «хоть и раздражает его занудливое ворчанье старика, испытывает удовлетворение оттого, что вступает за Новое – за аэропланы, учение, город, книги, кино...» [Шукшин, 1992: 308].

Разное восприятие и отношение к жизни определяется, в первую очередь, возрастом героев. Юрка, поскольку молод, много мечтает, думает о будущем, о прогрессе, об освоении космоса, а старика, у которого большая часть жизни уже позади, раздражают мысли о будущем, поскольку его это уже никак не коснется. И поэтому объяснимо, почему так тронул Евстигнейча рассказ Юрки о том, как умирал академик Павлов, ведь смерть – это та реальность, которая более значима сейчас для старика.

Старик и Юрка по-разному отвечают на вопрос о сроках человеческой жизни. Для Евстигнейча сто двадцать лет – много («Сто двадцать лет сам не захочешь. Надоест!»), а для Юрки – нет («Сто двадцать лет – это нормальный срок считается»). Ответ зависит от того, что человек ставит своей целью. Если она высока, как, например, у Юрки, то ему надо дольше жить, ведь мечту свою осуществишь не сразу, для этого требуются годы, а порою и вся жизнь. А старику долгая жизнь ни к чему, так как он понимает, что тем, ради кого он жил, детям, он теперь не нужен, не нужна его забота о них, а следовательно, нет смысла жизни, поэтому то он и напивается с пенсии от тоски и одиночества..

Рассказ Юрки о смерти академика Павлова перевернул понимание старика о жизни и смысле существования человека на земле. Евстигнейча поразило то, что Павлов думал в последние минуты не о себе и своих детях, а о чужих ему людях, он никак не может это принять и понять, так как живет только ради своих детей и достаток в доме тоже ради них.

Юрка приоткрывает старику такие стороны жизни, о которых старик и не знал. И это касается не только науки, но и жизненных ценностей. Мальчик видит ценность жизни в том, чтобы помогать людям, спасти их жизни, и то,

что он не стал возражать старику, хотя думал иначе, говорит о том, что он понял и почувствовал его боль, его одиночество, как и Евстигнеич проникся к Юрке, одарив его после услышанного о Павлове шматом сала.

Таким образом, выявление основных составляющих образа Мудрого Старца (сюжетная реализация, взаимосвязь с другими образами и т.д.) в творчестве В.М. Шукшина позволяет интерпретировать его произведения в контексте вечных архетипических сюжетов.

Вопросы и задания

1. Что является источником архетипов?
2. В контексте творчества каких писателей чаще всего рассматривают произведения В.М. Шукшина?
3. Как чаще всего проявляется архетип мудрого Старца?
4. Какие определяющие смысловой центр архетипа Духа признаки обозначил К.Г. Юнг?
5. Как проявляется архетип старца в рассказах В.М. Шукшина? Какие архетипические пары чаще всего присутствуют?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Материалы, представленные в данном пособии, нацелены на выявление основных аспектов связей литературы и мифологии, использование готовых мифологических сюжетов, создающих параллель основным, вставные мифологические сюжеты, мифологемы как особую форму присутствия мифа в художественном произведении, мифологическое содержание имен героев, моделирование литературных мифов. Мифопоэтика рассматривается как элемент художественной структуры произведения. Интерпретируются художественные произведения разных периодов развития русской и зарубежной литературы.

При анализе текстов важно помнить относящееся к мифореставрации замечание Ю.М. Лотмана: «Переживание мифологии», помимо сознательных установок на «обыгрывание» мифов, трансформацию мифологической образности, мифотворчество, проявляется и в работе культурных механизмов, «памяти культуры» [Лотман, 2004: 25].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Андреев В. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. - М., 2000.
- Барт Р. Мифологии. - Москва : Акад. проект. Фр. проект, 2010. - 351 с.
- Булгаков М. Избранные произведения в двух томах. Т.1 Минск, 1990. 545 с.
- Гоголь, Н.В. Мертвые души. Н.В. Гоголь. – Москва : Эксмо, 2006. - 394 с
- Горький, М. Сирано де Бержерак / М. Горький[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-373.htm>: (дата обращения 20.01.2018).
- Горький, М. Пьесы. – Москва : Правда, 1985. – 512 с.
- Гродецкая А.Г. Ответы предания: Жития святых в духовном поиске Льва Толстого. - СПб., 2000.
- Есин А. Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения: учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2003.- 248 с.
- Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. – Киев, 1994.
- Козлов А. С. Мифема. Мифологема. Мифологическая критика // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / Научн. ред. и сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. – М.: Интрада – ИНИОН, 1999. – С. 224–235.
- Козлова С.М. Практическая поэтика: учеб. пособие. Ч.1 – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2003. – 223.
- Козубовская Г.П., Фадеева Е.Н. Мифологема запаха в романе И.С. Тургенева «Дым» // Культура и текст: миф и мифопоэтика. - СПб.; Самара; Барнаул, 2004.
- Леви-Строс Клод Структурная антропология. - М. : Наука, 1985. - 535 с.
- Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. – Москва, 1987.
- Лосев А.Ф. Диалектика мифа. Москва: Мысль, 2001.
http://yanko.lib.ru/books/philosoph/losev-dialektika_mifa-a.htm
- Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского роман XIX столетия // Лотман Ю.М. О русской литературе. – СПб., 1997.

- Лотман Ю. М. О мифологическом коде сюжетных текстов // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2004.
- Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. - Москва : Наука, 1976. - 407 с.
- Полный православный богословский энциклопедический словарь: В 2 т. Репринт. - М., 1992. - Т. 2.
- Потебня, А.А. Слово и миф. – Москва, Изд-во «Правда», 1989.
- Пропп В.Я. Морфология. Исторические корни волшебной сказки. – М., 1998.
- Пушкин А.С. Сочинения в трех томах. Москва, Художественная литература, 1985. 1.
- Славянская мифология. Энциклопедический словарь. - М., 1995
- Смирнова С. С., Туленова К. Ж. Герменевтика как метод анализа литературы // Евразийский научный журнал. 2017. № 6. URL: <http://journalpro.ru/articles/germenevtika-kak-metod-analiza-literatury/>
- Телегин С.М. Ступени мифореставрации. - М., 2006;
- Телегин С.М. Миф и бытие. - М., 2006;
- Телегин С.М. Русский мифологический роман. - М., 2008 .
- Толстой Л.Н. Война и мир. – Москва: Художественная литература, 1963.
- Тургенев И.С. Собрание сочинений в 12 т. Т.3.– Москва: Гослитиздат, 1954 . 410с.
- Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
- Топоров В.Н. Странный Тургенев. – М., 1998.
- Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 375.
- Флоренский П.А. Имена. - М., 2001.
- Фрейдберг О.М. Миф и литература древности. - Москва : Наука, 1978. – 605 с.
- Фрезер Дж.Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: В 2 т. Т.1.– Москва: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001.– 496 с.

- Хейзинга Й. Человек играющий: опыт определения игрового элемента культуры. - Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. - 409,
- Хализев В.Е. Теория литературы: учебник / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп.– Москва: Высш. шк., 2002.
- Черносвистов, В.Е. Пройти по краю. Василий Шукшин: мысли о жизни, смерти и бессмертии. – М.: Современник, 1989. – 237с.
- Шукшин, В.М. Собрание сочинений: 5 т. Т. 3 / Екатеринбург: ИПП «Уральский рабочий», 1992. – 480с.
- Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 1995
- Юнг, К.Г. Воспоминания. Сновидения. Размышления. – Киев: ВЛАДОС, 1994.- 206с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение			
Глава 1.	Теоретические основы изучения мифопоэтики в вузе и школе		5
1.1.	Мифопоэтика как художественный прием и как исследовательская стратегия		5
1.2.	Роль мифологических образов и мотивов в литературе		15
Глава II.	Мифопоэтическая основа русской литературы первой половины XIX века		24
2.1.	Мифологемы в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»		24
2.2.	Мифопоэтическая основа поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души»		33
2.3.	Мифопоэтика поэмы А.С. Пушкина «Руслан и Людмила»		43
Глава III.	Мифопоэтическая основа русской литературы второй половины XIX века		50
3.1.	Мифологический контекст романа И.С. Тургенева «Накануне»		50
3.2.	Мифопоэтическая антропонимика романа-эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир»		57
Глава IV	Мифопоэтическая основа русской литературы начала XX века		70
4.1.	Мифопоэтическая основа драматургии М. Горького		70
4.2.	Архетип старика в творчестве В.М. Шукшина		75
Заключение			87
Список литературы			88

Учебное издание

Ольга Николаевна Зырянова

Актуальные проблемы литературоведения

Редактор И.А. Вейсиг

Компьютерная верстка авторов

Подписано в печать 22.06.2022. Формат 60 × 84/ 16

Бумага офсетная Печать офсетная

Усл. печ. л. 5,7

Тираж 50 экз.

Библиотечно-издательский комплекс
Сибирского федерального университета
660041, Красноярск, пр. Свободный, 79
Тел/факс (391) 206 - 26 – 67; <http://bik.sfu-kras.ru>
E-mail publishing_house@sfu-kras.ru

Отпечатано в «Литера-принт»
г. Красноярск, ул. Гладкова, 6, цокольный этаж
т. 294-15-77