

Министерство образования Российской Федерации  
Тверской государственной университет

При поддержке Института «Открытое общество» (Фонд Сороса). Россия

**Ю.В. Доманский**

**Смыслообразующая роль  
архетипических значений  
в литературном тексте**

**Пособие по спецкурсу**

Издание 2-е, исправленное и дополненное

ТВЕРЬ 2001

УДК 882.09–3(075.8)  
ББК Ш5(2=411.2)5–334я731–1  
Д 66

Рекомендовано Ресурсным Центром Мегапроекта «Развитие образования в России» Института «Открытое Общество» (Фонд Сороса) – кафедрой исторической и теоретической поэтики Российского государственного университета – в качестве пособия по спецкурсу для студентов специализации «Литературный текст: проблемы и методы исследования».

**Рецензент:** доктор филологических наук, профессор кафедры исторической и теоретической поэтики историко-филологического факультета Российского государственного университета В.И. Тюпа.

**Доманский Ю.В.**

Д66 Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: Пособие по спецкурсу. – Тверь: Твер. гос. ун–т, 2001. – 94 с. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение). Издание 2-е, исправленное и дополненное.

В пособии по спецкурсу рассматривается мотив в литературном тексте с учетом его архетипического значения. Предлагается методика реконструкции значения архетипа по мифологическому материалу. На основе реконструированных значений строится типология архетипических мотивов в русской прозе XIX века. Рассматривается механизм реализации архетипического значения в предметном мотиве в прозаических произведениях Пушкина, Григоровича, Тургенева, Достоевского, Л. Толстого и Чехова. В результате демонстрируется возможность интерпретации литературного произведения с учетом архетипических значений мотивов. Пособие предназначено для студентов, аспирантов и соискателей филологических специальностей вузов.

УДК 882.09–3(075.8)

ББК Ш5(2=411.2)5–334я731–1

© Тверской госуниверситет, 2001  
© Ю.В. Доманский, 2001

## Оглавление

<i>Глава 1 Понятие «архетип» в науке</i>	3
<i>о литературе</i>	
Примечания	10
Глава 2 Реконструкция и типология архетипов	17
Примечания	28
Глава 3 Константная актуализация архетипического значения	31
<i>Сохранение пучка сем архетипического значения</i>	31
<i>Актуализация одной из сем архетипического значения</i>	40
<i>Инверсия архетипического значения</i>	54
Примечания	72
Глава 4 Ситуативная актуализация архетипического значения: мотив бороды в прозе А.С. Пушкина	75
Примечания	83
Глава 5 Система архетипических мотивов: рассказ А.П. Чехова «Гусев»	84
Примечания	89
Заключение	90
Примечания	92

## Глава 1

### Понятие «архетип» в науке о литературе

С начала 1990-х годов и до настоящего времени в отечественной науке проблеме взаимодействия мифа и литературы уделяется большое внимание<sup>1</sup>. С.М. Телегин выделяет три уровня связи литературы с мифом: «заимствование из мифологии сюжетов, мотивов и образов; создание писателем собственной системы мифов; реконструкция мифологического сознания»<sup>2</sup>. На наш взгляд, типология, предлагаемая Телегиным нуждается в некотором уточнении. Взаимодействие мифа и литературы можно представить следующим образом: во-первых, осознанное обращение писателя к тем или иным известным ему мифологическим сюжетам и мотивам; во-вторых, так называемое мифотворчество, когда художник на основе мифа древнего, как бы по канве его, творит свой собственный миф; в-третьих, соотнесение литературы и мифа через архетипы.

Понятие «архетип», известное еще в позднеантичной философии, активно используется в разных отраслях науки – в психологии<sup>3</sup>, в философии<sup>4</sup>, в мифологии<sup>5</sup>, в лингвистике<sup>6</sup>. В числе прочих наук этот термин широко использует и литературоведение<sup>7</sup>. И во всех научных отраслях (за исключением лингвистики) понимание архетипа восходит к работам К.Г. Юнга, который определял архетипы как «наиболее древние и наиболее всеобщие формы представления человечества»<sup>8</sup>, находящиеся в коллективном или сверхличном бессознательном, которое является коллективным «именно потому, что оно отделено от личного и является абсолютно всеобщим, и потому, что его содержания могут быть найдены повсюду, чего как раз нельзя сказать о личностных переживаниях»<sup>9</sup>. В работе «Попытка психологического истолкования догмата о Троице» Юнг определяет архетип как первозданное воззрение, на котором покоится психологическая идея: «Архетип в себе... есть некий непредставимый фактор, некая диспозиция, которая в какой-то момент развития человеческого духа приходит в действие, начиная выстраивать материал сознания в определенные фигуры»<sup>10</sup>.

Архетипы, по Юнгу, динамичны: «Архетип, разумеется, всегда и везде находится в действии <...> Архетип... есть динамический образ»<sup>11</sup>. К важным чертам архетипа может быть отнесена не только его динамичность, но и его всеобщность: «Единственное, что является общим – это проявление определенных архетипов»<sup>12</sup>, – пишет Юнг. Таким образом, архетип, по Юнгу – некая модель, которая может реализовываться в разного рода проявлениях.

И Юнг, обращаясь к возможному происхождению такого рода динамичных и всеобщих моделей, приводит по меньшей мере два основания генезиса архетипа: во-первых, архетипы по происхождению «представляют собой отражение постоянно повторяющегося опыта человечества»; во-

вторых, по Юнгу, «архетип есть своего рода готовность снова и снова ре-продуцировать те же самые или сходные мифические представления <...> Ничто не мешает нам предположить, что некоторые архетипы встречаются уже у животных и что они, следовательно основываются на специфике живой системы вообще и, таким образом, суть лишь выражение жизни, чей статус уже не поддается дальнейшему объяснению <...> Как представляется, архетипы – это не только отпечатки постоянно повторяющихся типичных опытов, но и вместе с тем они эмпирически выступают как силы или тенденции к повторению тех же самых опытов»<sup>13</sup>. Т.е. наличие архетипа объясняется как опытом, так и изначальной (биологической) заданностью.

Вместе с тем, и опыт, по Юнгу, может иметь характер как личностный (индивидуальный), так и коллективный (всеобщий), предопределенный предыдущими поколениями. Следовательно, имеет смысл говорить о двух слоях бессознательного, соотношение которых, по Юнгу, выглядит так: «Личностный слой оканчивается самыми ранними детскими воспоминаниями; коллективное бессознательное, напротив, охватывает период, предшествующий детству, т.е. то, что осталось от жизни предков. Если же регрессия психической энергии, выходя за пределы даже периода раннего детства, выходит на наследие жизни предков, тогда пробуждаются мифологические образы: архетипы»<sup>14</sup>. Архетипы коллективного бессознательного оказываются, таким образом, скрыты, а поэтому «архетипические переживания нередко возникают спонтанно, и притом отнюдь не только у так называемых “психологических” людей. Нередко о самых удивительных снах и видениях мне доводилось слышать от людей, в душевном здоровье которых не мог сомневаться даже специалист»<sup>15</sup>.

Как бы в подтверждение этого Юнг, опираясь на свой клинический опыт, пишет: «...моя пациентка родилась на свет с человеческим мозгом, который сегодня, вероятно, функционирует еще таким же образом, как у древних германцев. Речь идет о вновь ожившем архетипе <...> Это первобытный, основывающийся на аналогии образ мышления, свойственный сновидению, который восстанавливает эти древние образы. Речь идет не о наследственных представлениях, а о наследственных предрасположениях. Принимая во внимание такие факты, мы, видимо, должны признать, что бессознательное содержит в себе не только личностное, но и неличностное, коллективное в форме наследственных категорий»<sup>16</sup>. Другой способ объяснения существования архетипа – через общность исторического, индивидуального и коллективного опыта человека: «исторический фактор присущ... всем архетипам вообще, т.е. всем наследственным единствам, духовным и телесным. Ведь наша жизнь – то же самое, чем она была от века. Во всяком случае, в наших чувствах нет ничего брэнного, ибо те же самые физиологические и психологические процессы, которые были свойственны и людям и сотни тысяч лет назад, все еще действуют и дают внутреннему чувству глубинную интуицию “вечно длящегося” непрерывности

живущего»<sup>17</sup>. Это объяснение можно условно обозначить как биологическое. Но не забудем, что архетип скрыт и реализуется прежде всего в снах и при психозах – «существует немало сновидений, в которых появляются мифологические мотивы, решительно неизвестные сновидцу <...> В сновидении вообще, а при некоторых психозах даже часто встречается архетипический материал, т.е. представления и связи, которые обнаруживают точное соответствие с мифами. Исходя из этих параллелей, я сделал вывод о том, что существует слой бессознательного, который функционирует так же, как та архаическая психика, которая породила мифы <...> Самые ранние из припоминаемых детских сновидений часто содержат поразительные мифологемы»<sup>18</sup>.

Кроме того, архетипы, по Юнгу, реализуются в искусстве и в религии: «праобразы наблюдаются и в поэзии и вообще в искусстве, и – last not least – религиозный опыт и догматика богаты архетипическими образами»<sup>19</sup>. Юнг полагает, что могущество архетипов коллективной души «проявляется в бессмертных творениях искусства и в пламенных формулах вероисповедных символов религий»<sup>20</sup>. По мнению исследователя работ Юнга, объяснение связи бессознательного с художественным творчеством Юнг мог обнаружить у немецкого естествоиспытателя и врача XIX века К.Г. Каруса, который так описывал творческий процесс: «Как раз особо одаренный дух характеризуется тем, что он... отовсюду тесним и обусловлен бессознательным началом, таинственным божеством, в нем обитающим, так, что ему заданы воззрения – и он не знает, откуда; так, что оно принуждает его к действию и творчеству, гонит его – и он не знает куда; так, что им овладевает порыв становления и развития – и он не знает, для какой цели»<sup>21</sup>.

Связь архетипа и мифа для Юнга несомненна: «В сновидении, так же как и в продуктах психоза, возникают бесчисленные соответствия, параллели которым можно подыскать исключительно среди мифологических комбинаций идей (или иногда в особом рода поэтических произведениях, которые нередко отмечены не всегда осознанными заимствованиями из мифов)»<sup>22</sup>. Таким образом, Юнг связывает миф и литературу не только через осознанно вводимые в литературное произведение мифологемы, но и через архетипы – «типические мифологемы выявляются как раз у индивидов, в случае которых подобные знания исключены и даже опосредованное влияние с какой-либо вероятностью известных религиозных представлений или оборотов обиходного языка было невозможным. Такие факты вынуждают нас предположить, что дело идет об “автохтонном” возвращении вне всякой традиции, а следовательно, что существуют “мифообразующие” структурные элементы бессознательной психеи. В случае этих продуктов дело никогда не идет об оформленных мифах (за очень редкими исключениями), но скорее о составных частях мифов, которые по причине своей типической природы могут быть обозначены как “мотивы”, “перво-

образы”, “типы”, или (как я их назвал) как “архетипы”... архетипы выявляются, с одной стороны, в мифах и сказках, с другой – в сновидениях и в бредовых фантазиях при психозах»<sup>23</sup>. Таким образом, очевидна связь архетипа и мифологемы: «Все-таки истинность и нуминозная сила мифологемы значительно подкрепляются доказательством ее архетипического характера»<sup>24</sup>.

Исходя из этого Юнг считает, что «миф – не фикция, он состоит из беспрерывно повторяющихся фактов, и эти факты можно наблюдать все снова и снова <...> Миф сбывается в человеке, и все люди обладают мифической судьбой не меньше, чем греческие герои <...> хочется даже сказать, дело обстоит противоположным образом – мифический характер жизни выражается именно в ее общечеловеческом значении»<sup>25</sup>. Для доказательства этого Юнг обратился к мифологическим мотивам, которые рассмотрел с точки зрения их универсальности, что позволило ученому «осмыслить мифологические мотивы как структурные элементы психики»<sup>26</sup>. Функция этих мотивов в психике выглядит следующим образом: «Примитивный склад духа не измышляет мифы, но их переживает. Мифы изначально суть выявления досознательной души»<sup>27</sup>. Те фантазии, которые не восходят к личным переживаниям и имеют аналогии в мифах, «отвечают известным коллективным (и внеличным) элементам человеческой души вообще и передаются по наследству, подобно морфологическим элементам человеческого тела»<sup>28</sup>.

Подведем некоторый итог относительно трактовки Юнгом понятия «архетип». Юнг утверждает, что в коллективном бессознательном существуют некие модели, имеющие аналогии в древнейших мифах. Эти модели он назвал архетипами, продемонстрировав, что в современном мире они присутствуют в той или иной степени в психике каждого человека и могут реализовываться прежде всего в снах, при некоторых формах психических заболеваний и в художественном творчестве.

Отечественное литературоведение к проблеме архетипа обратилось сравнительно недавно. Одна из первых попыток в нашей науке интерпретации художественного текста с применением концепции Юнга была предпринята в 1982 году Борисом Парамоновым<sup>29</sup>. Его анализ стал «первой ласточкой» практики интерпретации художественного текста с учетом архетипических значений в русской науке.

Спустя несколько лет свое осмысление архетипа предложил В.А. Марков<sup>30</sup>. Во-первых, исследователь установил связь между мифом и литературой через архетип<sup>31</sup>, справедливо полагая, что «художественное мышление, естественно, формируется на той же архетипической основе и пронизано образами, производными от базисных бинарных символов»<sup>32</sup>, которыми задается «общая космологическая структура бытия»<sup>33</sup>.

Во-вторых, Марков акцентировал внимание на трех особенностях архетипов – на всеобщности, универсальности и репродуцирующем харак-

тере: «При анализе поэтических текстов архетипы нас подстерегают, можно сказать, на каждом шагу. И это не простые прецеденты, не окказиональные совпадения. Существует – на уровне коллективного бессознательного – вполне объективная историческая (логическая, художественная, праксеологическая) память, в которой хранятся золотые слитки человеческого опыта – нравственного, эстетического, социального. Художник деблокирует первичные смыслы и образы, вычерпывает их, сколько может, и возвращает людям полузабытое и утраченное. Это уже не ренессансность, а реставрация, археология смыслообразов»<sup>34</sup>.

В итоге Марков пришел к следующей мысли: «Общечеловеческие императивы и ценности имеют архетипическую основу. Здесь символы вечности и вечность символов. Здесь миф, искусство и человек»<sup>35</sup>. Это дает право считать, что архетипы сопровождают человечество на протяжении всей его истории, ибо оно «никогда не расставалось с мифом»<sup>36</sup>, проявляясь, в частности, в литературе; и что архетипы представляют из себя первичную инстанцию, своеобразное средоточие общечеловеческих ценностей всех сфер жизни вне зависимости от времени и места. В этой связи можно предположить, что инверсия архетипического значения есть отступление от общечеловеческих ценностей в пользу идеалов иного порядка, которые указывают на трансформацию носителей подобного рода инверсии в универсальном смысле.

Такое предположение позволяет по новому осмыслить литературное произведение и/или мироощущение художника, что мы и попытаемся показать в дальнейшем. Но заметим, что архетип, если следовать юнговскому пониманию, как и миф, находится вне «добра» и «зла», вне каких бы то ни было оценочных характеристик. Архетип просто *есть*, поэтому говорить о его отождествлении с ценностями любого рода и, соответственно, с нравственностью имеет смысл лишь в плане сопоставления, т.е. рассматривать архетип как первичную инстанцию, где сосредоточено все то, что *впоследствии* осмыслилось как универсальная ценность. Во многом это соотношение метафорично, но оно необходимо как для более глубокого понимания роли архетипа на современном этапе развития человечества, так и для понимания мироощущения конкретного человека (художника в том числе).

На представлении архетипа как средоточия общечеловеческих универсалий, законов человеческого бытия и строится наша работа. С современной точки зрения мы можем судить о бинарных оппозициях мифа, как о содержащих оценочные коннотации (космос – «+», хаос – «-» и т.п.). Поэтому закономерно, что безоценочный архетип в современных интерпретациях может получать оценочные характеристики.

На трансформацию такого рода обращает внимание С.М. Телегин: «...исчезнув как коллективное бессознательное, мифологическое сознание продолжает существовать и успешно проявляется не только в снах, но и в художественном творчестве. Воздействие мифа на литературу основано,



главным образом, на близости приемов и задач мифотворчества и художественного творчества, на единстве мифологического и художественного восприятия»<sup>37</sup>.

Особую трактовку предлагает и М. Евзлин в работе «Мифологическая структура преступления и безумия в повести А.С. Пушкина «Пиковая дама»»<sup>38</sup>, привлекая в качестве материала для анализа текстов русской литературы весь возможный пласт мифологий: «для европейцев конца XVIII – начала XIX вв. мифологией par excellence была мифология древнегреческая. Поэтому было бы некорректным анализировать пушкинскую повесть, скажем, пользуясь данными японской или австралийской мифологии. Однако, поскольку речь идет об АРХЕТИПИЧЕСКИХ мотивах, полагаем, допустимо привлечение данных из других мифологий»<sup>39</sup>. По Евзлину, интерпретация текста через архетипические мотивы позволяет подчас увидеть смыслы, скрытые при прочих толкованиях<sup>40</sup>.

На соотношении архетипа и литературы построена концепция Е.М. Мелетинского, хотя он и полемизирует с Юнгом по двум основным моментам: во-первых, возражение исследователя вызывает то, что Юнговские архетипы не являются сюжетами<sup>41</sup>, и, во-вторых, исследователь сомневается в наследственном характере передачи архетипов<sup>42</sup>.

В связи с этим Мелетинский дает свое определение архетипов, которое во многом противоречит юнговскому: архетипы, по Мелетинскому, это «первичные схемы образов и сюжетов, составившие некий исходный фонд литературного языка, понимаемого в самом широком смысле»<sup>43</sup>. Исследователь отмечает: «На ранних ступенях развития эти повествовательные схемы отличаются исключительным единообразием. На более поздних этапах они весьма разнообразны, но внимательный анализ обнаруживает, что многие из них являются своеобразными трансформациями первичных элементов. Эти первичные элементы удобнее всего было бы назвать сюжетными архетипами»<sup>44</sup>. Т.е. работа Мелетинского посвящена прежде всего сюжетам.

Исходя из этого, исследователь вводит понятие «архетипического мотива», собственно мотив определяя как «некий микросюжет, содержащий предикат (действие) агенса, пациенса и несущий более или менее самостоятельный и достаточно глубинный смысл. Просто всякие перемещения и превращения персонажей, встречи их, тем более их отдельные атрибуты и характеристики мы не включаем в понятие мотива <...> Кроме того, в рамках полного сюжета обычно имеются клубок мотивов, их пересечение и объединение»<sup>45</sup>.

Е.М. Мелетинский обращается и к проблеме пафоса мифа, отмечая, что этот пафос «довольно рано начинает сводиться к космоизации первичного хаоса, к борьбе и победе космоса над хаосом (т.е. формирование мира оказывается одновременно его упорядочиванием). И именно этот процесс творения мира является главным предметом изображения и главной темой

древнейших мифов»<sup>46</sup>. Таким образом, по мнению Мелетинского, «обывательское представление, что в мифах и особенно в сказках изображается борьба добра и зла, весьма упрощенное и в принципе неверное. Речь с самого начала идет скорее о противопоставлении “своего” и “чужого” и “космоса” и “хаоса”»<sup>47</sup>. И действительно, миф зиждется на бинарных оппозициях, где какие-либо оценки (*добро* и *зло*) недопустимы. Но миф (и соответственно – архетип) в современном мире, как уже отмечалось, может эти оценки обретать. Именно то «обывательское представление», о котором пишет Е.М. Мелетинский, и есть, в сущности, средоточие современного бытия архетипа. Поэтому «обыватель» склонен рассматривать мифологический сюжет не как просто борьбу творения и эсхатологии (космоса и хаоса), но как борьбу, в которой творение есть добро, а эсхатология – зло. Это подтверждает сентенцию Юнга о динамичности архетипа. Кстати, сам Е.М. Мелетинский обратил внимание на трансформацию архетипа: «Миф, героический эпос, легенда и волшебная сказка чрезвычайно богаты архетипическим содержанием. Некоторые архетипы в сказке и эпосе трансформируются, например, “чудовища” заменяются иноверцами, тотемическая “чудесная жена” заменяется заколдованной принцессой, а затем даже оклеветанной женой, делающей карьеру в травестирированном виде, в мужском наряде и т.д. Однако и в случае трансформаций первичный архетип достаточно ясно просвечивает. Он как бы лежит на глубинном уровне повествования. Далее идет двойной процесс: с одной стороны, традиционные сюжеты, в принципе восходящие к архетипам, очень долго сохраняются в литературе, периодически отчетливо проявляя свою архетипичность, но, с другой стороны, трансформации традиционных сюжетов или дробление традиционных сюжетов на своеобразные осколки все больше затемняют глубинные архетипические значения»<sup>48</sup>.

Но в сфере внимания Е.М. Мелетинского находятся не столько архетипы вообще (в юнговском понимании), сколько архетипические сюжеты и образы. Многочисленные предметные мотивы и детали остаются вне поля зрения исследователя, хотя так же как и мифологические сюжеты могут быть архетипическими, о чем и пойдет речь в дальнейшем.

Пока же заключим, что в отечественном литературоведении сформировалась концепция архетипа, заслуживающая самого пристального внимания. Между тем, эта концепция принимается далеко не всеми исследователями. Так, М.Л. Гаспаров в одной из рецензий отметил: «Автор не пользуется юнгианскими терминами “архетипы” и “коллективное подсознание”; спасибо ему за это, потому что апелляции к таким явлениям всегда бывают интуитивны и никогда не доказуемы. (Отчасти потому, что никто никогда не смог составить конечного списка архетипов, а без этого анализ невозможен)»<sup>49</sup>. Действительно, доказать наличие коллективного бессознательного и находящегося в нем, по Юнгу, архетипов пока невозможно, равно как невозможно и опровергнуть этот тезис. Следовательно, концеп-

цию Юнга можно с равным успехом и не принимать и принимать. Мы придерживаемся последнего.

Исходя из этого сформулируем нашу задачу: учитывая связь архетипа и мифа, рассмотреть возможность реконструкции архетипического значения по мифологическому материалу и привлечь архетип для интерпретации произведений литературы нового времени.

Материалом для анализа нам послужили произведения русских писателей XIX в. – «Повести Белкина» и «Капитанская дочка» А.С. Пушкина, «Деревня» Д.В. Григоровича, «Муму» И.С. Тургенева, «Бедные люди» Ф.М. Достоевского, «Хаджи-Мурат» Л.Н. Толстого, несколько рассказов А.П. Чехова. Обращение именно к этому периоду русской литературы видится плодотворным потому, что «русская классическая литература сложилась в XIX в. и для литературы XIX в. она наиболее репрезентативна. Соответственно и судьба литературных архетипов в XIX в. весьма наглядна на материале русской литературы<sup>50</sup>. Е.М. Мелетинский продемонстрировал возможности интерпретации русской литературы XIX в. через архетипы в сюжетах и образах. Наша задача – показать, что архетипы могут применяться и при анализе других элементов текста, в частности – мотивов.

Под архетипами мы будем подразумевать (опираясь, разумеется, на определения архетипа, данные К.Г. Юнгом и Е.М. Мелетинским) первичные сюжетные схемы, образы или мотивы (в том числе предметные), возникшие в сознании (подсознании) человека на самой ранней стадии развития человечества (и в силу этого общие для всех людей независимо от их национальной принадлежности), наиболее адекватно выразившиеся в мифах и сохранившиеся по сей день в подсознании человека.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 Из работ, вышедших в 1990-е гг., назовем: Агранович С.З., Рассовская Л.П. Миф, фольклор, история в трагедии «Борис Годунов» и в прозе А.С. Пушкина. Самара, 1992; Архетипические структуры художественного сознания: Сборник статей. Екатеринбург, 1999; Ахметшин Р.Б. Проблема мифа в прозе А.П. Чехова. Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 1997; Бражников И.Л. Мифопоэтический аспект литературного произведения. Автореф.дис... канд.филол.наук. М., 1997; Горелик Л.Л. Пушкинский «миф о метели» в повести Б. Пастернака «Детство Люверс» // Русская филология: Ученые записки Смоленского гуманитарного университета. Т.1. Смоленск, 1994; Козубовская Г.П. Поэзия А. Фета и мифология. Баранул-М., 1991; Кузьмищева Н.М. Мифопоэтическая модель мира в «маленьких» поэмах С.А. Есенина 1917-1919-го годов. Автореф.дис... канд.филол.наук. М., 1998; Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока. Дисс. в виде научного доклада... докт. филол. наук. М., 1998.; Мароши В.В. Архетип Арахны: Мифологема и проблема текстообразования. Автореф. дисс... канд.филол.наук. Екатеринбург, 1996; Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1995; Приходько И.С. Александр Блок и

русский символизм: мифопоэтический аспект. Владимир, 1999; Приходько И.С. Мифопоэтика А. Блока. Владимир, 1994; Созина Е.К. Об одном символе в прозе А.П. Чехова // Филологические записки: Вып.6. Воронеж, 1996; Созина Е.К. Теория символа и практика художественного анализа. Екатеринбург, 1998; Телегин С.М. Философия мифа: Введение в метод мифореставрации. М., 1994; Тюленева Е.М. Творчество Б. Пастернака 1910-1920-х годов: Мифо-мышление и поэтика текста. Автореф.дисс... канд.филол.наук. Иваново, 1997 и др.

2 Телегин С.М. Философия мифа. М., 1994. С.38.

3 В психологии архетип – это «способ связи образов, переходящих из поколения в поколение... Архетипы задают общую структуру личности и последовательность образов, всплывающих в сознании при пробуждении творческой активности, поэтому духовная жизнь несет на себе архетипический отпечаток... Архетипы всегда наполняются конкретным содержанием. Они нейтральны в отношении добра и зла, характеризуются амбивалентностью, имманентной закономерностью и пр. Архетипы структурируют понимание мира, себя и других людей; с особой отчетливостью они проявляются в мифических повествованиях, сказках, снах, а также при некоторых расстройствах психики. Набор архетипов ограничен; они лежат в основе творчества и способствуют внутреннему единству человеческой культуры, делают возможным взаимосвязь различных эпох развития и взаимопонимание людей» (Психология. Словарь. М., 1990. С.26).

4 Архетип – «(греч. *арсНе* – начало и *τυπος* – форма, образец), в позднеантичной философии – прообраз, идея. Термин получил распространение в современной западной литературе под влиянием работ швейцарского психолога Юнга и обозначает некие первичные врожденные структуры так называемого «коллективного бессознательного», архаический психический “осадок” повторяющихся жизненных ситуаций, задач и переживаний человека. Под воздействием проблемной, кризисной ситуации личной или социальной жизни происходит... бессознательное воплощение и оживление соответствующего архетипа. При этом данный процесс имеет спонтанный, принудительный, демонический характер. Именно “архетипическая матрица”, априори формирующая деятельность фантазии и творческого мышления, объясняет... существование повторяющихся мотивов в мифах, сказках разных народов, “вечных” образов мировой литературы и искусства» (Философский словарь. М., 1991. С.32-33).

5 Архетипы понимаются в науке о мифе как «праобразы универсальных мифологических мотивов и сюжетов, <которые> формируются... в сфере “коллективного бессознательного” и реализуются не только в явлениях бессознательного (сны и т.п.), но и в мифотворчестве: архетипы отражают не столько реалии мира, сколько свойства и состояния психики; отсюда актуальность мотивов мужской (анимус) и женской (анима) ипостасей души, человека и его двойника, инцеста, младенчества, материнства, мудрой старости и т.д. В современной науке архетипическими могут именоваться символы и образы – например, мировое древо, гора и т.п.; некоторые космогонические и другие сюжеты связываются с предначальной (зародышевой) памятью, детской психологией... и т.д.» (Мифологический словарь. М., 1991. С.659).

6 В сравнительно-историческом языкознании архетип означает «исходную для последующих образований языковую форму, реконструируемую на основе зако-

номерных соответствий в родственных языках. Архетип представляет собой теоретически вероятную форму, выводимую путем сопоставления реально засвидетельствованных структурных элементов ряда языков и является репрезентантом праязыкового состояния семьи или группы родственных языков. В качестве архетипа могут выступать различные языковые единицы и структуры – цельные лексемы, основы, корни, морфемы, детерминативы, фонемы и даже предложения. Наиболее распространена реконструкция архетипа на уровне морфем» (Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С.47).

7 Наиболее подробно теория архетипа разработана в зарубежном литературоведении. Обзор основных иностранных работ по этому вопросу см.: Вейман Р. История литературы и мифология. М., 1975. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995. Козлов А.С. Мифологическое направление в литературоведении США. М., 1984; из новейших определений см.: Современное зарубежное литературоведение. Словарь-справочник. М., 1996; Susan L. Fischer. Archetype // A Dictionary Cultural and Critical Theory. Ed. Michael Payne. Однако в работах английских и американских ученых (а именно в Англии и США юнговская теория получила наибольшее применение в литературоведении /См., в частности Bodkin M. Archetypal Pattern in Poetry. N.Y., 1934; Frye N. Anatomy of Criticism. Princeton, 1957/) архетип понимается как универсальный сюжет или образ, восходящий к мифу. Порою схожим образом определяют архетипы и отечественные литературоведы: архетипы это «мотивы и их комбинации, наделенные свойством “вездесущности”, универсальные устойчивые психические схемы (фигуры), бессознательно воспроизводимые и обретающие содержание в архаическом ритуале, мифе, символе, верованиях, актах психической деятельности (сновидения и т.п.), а также в художественном творчестве вплоть до современности <...> По сути понятие архетипов не связано с проблемой объективной эстетической ценности литературного произведения» (Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С.38.). Отмечается, что «в современном литературоведении под архетипическими принято также понимать неосознанно воспринятые и трансформированные мотивы (ср. метафорические архетипы в русской поэзии 20 века – “преображение” как смена одежд или насыщение, “битва” как жатва и др.) или универсально распространенные сюжеты (например, мифы о потопе или представления о “мировом древе” и их отражение в литературе)» (Там же. С.38-39.). Такое понимание архетипа характерно для целого ряда отечественных исследователей. Так, А.В. Чернов отмечает: «Христианские мотивы, их комбинации переходят на уровень архетипов, т.е. наделяются свойством вездесущности, приобретают характер устойчивых психических схем, бессознательно воспроизводимых и обретающих содержание в художественном творчестве» (Чернов А.В. Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века // Евангельский текст в русской литературе XIX–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1994. С.152). При этом исследователь показывает, что «степень усвоенности евангельского предания, переход его и на бессознательный уровень, на уровень архетипов» (Там же. С.158) проявляется как в «гоголевской» так и в «пушкинской» традициях.

8 Юнг К.Г. О психологии бессознательного // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. М., 1994. С.106.

- 9 Там же. С.105.
- 10 Юнг К.Г. Попытка психологического истолкования догмата о Троице // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Ответ Иову. М., 1995. С.47-48.
- 11 Юнг К.Г. О психологии бессознательного // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. М., 1994. С.109-110.
- 12 Там же.
- 13 Там же.
- 14 Там же. С.119-120.
- 15 Там же. С.121.
- 16 Юнг К.Г. Отношения между Я и бессознательным // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. М., 1994. С.191-192.
- 17 Там же. С.258.
- 18 Юнг К.Г. Аналитическая психология и воспитание // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Конфликты детской души. М., 1995. С.133-134.
- 19 Там же.
- 20 Юнг К.Г. Введение к книге Ф.Дж. Вика «Анализ детской души» // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Конфликты детской души. М., 1995. С.49.
- 21 Цит.по: Аверинцев С.С. Примечания // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С.126. Концепцию архетипа Юнг применил не только в психологии, но и в теософии. В частности, на примере Священного Писания Юнг показал, что «архетипические идеи относятся к нерушимым основаниям человеческого духа. Сколько бы долго они не оставались в забвении или под спудом, они всегда возвращаются, зачастую в диковинно переименованном облике и с какими-нибудь личностными вывертами или интеллектуальными искажениями, они всегда воспроизводят себя в тех или иных новых формах, будучи вечной истиной, внутренне присущей человеческой природе» (Юнг К.Г. Попытка психологического истолкования догмата о Троице // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Ответ Иову. М., 1995. С.28-29).
- 22 Юнг К.Г. К пониманию архетипа младенца // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С.119.
- 23 Там же. С.120.
- 24 Юнг К.Г. Попытка психологического истолкования догмата о Троице // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Ответ Иову. М., 1995. С.15. Связь архетипа и мифа подробно рассматривается Юнгом в работе «Ответ Иову»: Архетипы коллективного бессознательного вызывают к жизни комплексы представлений, «которые выступают в виде мифологических мотивов. Представления такого рода не избрываются, а входят во внутреннее восприятие – например, в сновидениях – в качестве готовых образований. Это спонтанные феномены, неподверженные нашему произволу, и потому справедливо признавать за ними известную автономию. По этой причине их следует рассматривать не только как объекты, но и как субъекты, подчиняющиеся собственным законам. Естественно, с точки зрения сознания их можно описывать как объекты, а также в известной мере объяснять, каким образом можно – в той же самой мере – описывать и объяснять живого человека. При этом, безусловно, придется закрыть глаза на их автономию. Однако если принимать таковую во внимание, то с ними неизбежно придется обращаться как с субъектами, т.е. признавать за ними спонтанность и целенаправ-

ленность, а соответственно некий род сознания и *liberum arbitrium*, свободы воли» (Юнг К.Г. Ответ Иову // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Ответ Иову. М., 1995. С.113-114).

25 Там же. С.164-165.

26 Юнг К.Г. К пониманию архетипа младенца // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С.119.

27 Там же. С.121.

28 Там же.

29 См.: Парамонов Б. Согласно Юнгу // Октябрь, 1993, №5. С.155-164. Много в понимании теории Юнга Парамоновым уже сейчас кажется поверхностным и даже спорным, однако не следует забывать, что работа Парамонова – первая попытка введения «юнгианства» в русскую науку. Более того, Парамонов не ограничился лишь толкованием отдельных моментов концепции Юнга – он показал «как преломляется тематика Юнга в художественном творчестве» (Там же. С.158) на примере анализа стихотворения И. Бродского «Похороны Бобо» (см.: там же. С.158-160).

30 Исследователь определяет архетипы, как «первичные, исторически уловимые или неосознаваемые идеи, понятия, образы, символы, прототипы, конструкции (по Тынянову), матрицы и т.п., которые составляют своеобразный «нулевой цикл» и одновременно “арматуру” (термин К. Леви-Строса) всего универсума человеческой культуры» (Марков В.А. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сборник. Четвертые тыняновские чтения. Рига, 1990. С.133.). По Маркову, «архетипы – это смыслообразующие центры, лежащие в структурах подсознания; в них сконденсирован духовно-практический опыт человечества» (Там же. С.133-134). Марков полагает, что «пресотворение человека и мира – сверхзадача искусства и его природа: вечное возвращение к первоистокам и вечное обновление» (Там же. С.135). В этой связи отмечается: «генезис поэтических миров соответствует тому общему эволюционному принципу, который обнаруживается в древнейших, «палеолитических» структурах человеческого мышления» (Там же. С.136). В частности, можно найти «в литературных произведениях превращенные космогонические сюжеты» (Там же).

31 Исследователь отмечает, что «поэтика и миф обнаруживают глубокие архетипические связи» (Там же. С.137). И далее: «Для мифомышления (его называют также мифопоэтическим мышлением) характерно отношение к природе как к живому существу. Отсюда антропоморфные модели космоса, психоморфизм предметов и явлений. Языки обычного мышления унаследовали первобытный анимизм, но со временем эти “морфизмы” были клишированы и вошли в общую коммуникативную автоматику. Литература как бы повторно заполняет своеобразную лингвоэкологическую нишу, возвращая магию слов на круги своя. Универсальная одушевленность и одухотворенность поэтического космоса – “второе дыхание” мифа, ренессансность архетипических смыслов на новом, художественно-креативном уровне. Мифопоэтическое мышление – это уже не просто «поэтика мифа», а гиперструктура, объемлющая и архаическое мифотворчество, и метафорическое (художественное) мышление, поскольку метафора есть минимальный, свернутый миф» (Там же. С.138).

- 32 Там же. С.141.
- 33 Там же. С.140.
- 34 Там же. С.141.
- 35 Там же. С.145.
- 36 Там же. С.144.
- 37 Телегин С.М. Указ. соч. С.38.
- 38 Очень важна сама постановка проблемы: «Всякий историко-филологический комментарий повести Пушкина соотносился бы исключительно с верхним слоем текста, нисколько не касаясь ее структуры (мифологической во всех отношениях) и глубинных АРХЕТИПИЧЕСКИХ мотивов» (Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993. С.31). Таким образом, архетипические мотивы открывают новые возможности интерпретации художественного текста, в частности, «Пиковой дамы» Пушкина.
- 39 Там же. С.33.
- 40 Проанализировав некоторые ключевые архетипические мотивы пушкинской повести («условий», «философского камня», «трех злодейств», «сна Германна»), Евзлин приходит к следующему толкованию «Пиковой дамы»: «Повесть Пушкина является единственной в своем роде реконструкцией фатальной мифологической (архетипической) логики преступления и безумия. Безумие всегда является следствием преступления, поскольку есть ПРЕСТУПЛЕНИЕ мирового порядка, разрушение божественной структуры мироздания. Поэтому преступление и безумие ОНТОЛОГИЧНЫ, ибо уводят в сферу, которая опасна даже для богов, а посему им ненавистна» (Там же. С.49-50). По мнению исследователя, возможны и несколько иные, хотя и не противоречащие вышеизложенному, толкования: «Драма Германна, сосредотачивая в себе фундаментальные мифологические мотивы <...> является также драмой рационального сознания, закрытого и потому незащищенного от темной своей глубины» (Там же. С.55).
- 41 «Сразу бросается в глаза, что юнговские архетипы, во-первых, представляют собой преимущественно образы, персонажи, в лучшем случае роли и в гораздо меньшей мере сюжеты. Во-вторых, что особенно существенно, все эти архетипы выражают главным образом ступени того, что Юнг называет процессом индивидуации, т.е. постепенного выделения индивидуального сознания из коллективно-бессознательного, изменения соотношения сознательного и бессознательного в человеческой личности вплоть до их окончательной гармонизации в конце жизни. По Юнгу, архетипы описывают бессознательные душевные события в образах внешнего мира» (Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. С.6). И далее: «И Юнг и другие... теоретики, говоря об архетипах, имеют в виду прежде всего не сюжеты, а набор ключевых фигур или предметов-символов, которые порождают те или иные мотивы... Кроме того, психоаналитики – и фрейдисты, и юнгианцы – исходят из большей “откровенности” и потому архетипичности мифов (по сравнению, например, со сказкой) в силу врожденных подсознательных элементов. Это не совсем точно, потому что подсознательные мотивы также связаны с социальным бытием, а сюжетная оформленность, способствующая выделению архетипов (как литературных “кирпичиков”), складывается постепенно из более аморфного повествования» (Там же. С.13).



42 «Что касается коллективно-бессознательной психологии, то она вряд ли имеет наследственный характер и... непосредственно связана с актуальной социальностью» (Там же. С.15).

43 Там же. С.11.

44 Там же. С.5.

45 Там же. С.50-51. Е.М. Мелетинский приводит целый ряд древнейших архетипических мотивов: «1) Порождение различных объектов богами либо магически, либо биологически, либо путем посмертного превращения этих богов в порождаемые предметы (существа); вместо собственно богов могут фигурировать еще более архаичные фигуры тотемных предков или духов.

2) Добывание культурными героями... различных объектов, часто путем похищения... у первоначального хранителя, т.е. нахождение готового объекта в ином мире, создание или изобретение орудий труда, форм хозяйственной деятельности и быта, религиозных предписаний.

3) Изготовление... демиургами земли, людей, небесных светил, орудий хозяйства и т.д.

4) Спонтанное появление... различных культурных объектов; особое место занимает их спускание с неба» (Там же. С.48-49).

Исследователь подробно рассматривает архетипы героя и антигероя в мифе и их реализацию и трансформацию в сказке, героическом эпосе, рыцарском романе, литературе Возрождения и, наконец, литературе нового времени, отмечая, что «судьба архетипов тесно связана с расширением функций героя, с постепенной стереотипизацией сюжета и перенесением акцента с модели мира на сюжетное действие, чему примерно соответствует движение от мифа к сказке» (Там же. С.50).

46 Там же. С.13.

47 Там же. С.43.

48 Там же. С.64.

49 Гаспаров М.Л. Отзыв официального оппонента о докторской диссертации И.С. Приходько «Мифопоэтика Александра Блока» (ВГУ, 1996) // Филологические записки. №8. 1997. С.7.

50 Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. С.69.

## Глава 2

### Реконструкция и типология архетипов

Несмотря на то, что к проблеме архетипа обращаются в последнее время достаточно активно, попыток определить хотя бы приблизительное значение того или иного архетипа (именно в юнговском понимании этого термина) пока, насколько нам известно, не предпринималось. Более того – такая задача даже не ставилась. Поскольку речь идет о коллективном бессознательном, исследователи обычно ссылаются на древние сюжетные схемы как на архетипические. Однако архетипическое значение сохраняется не только в сюжетах и образах, но и в мотивах, при выявлении архетипических значений которых возможно по меньшей мере два пути. Один из них уже апробирован на сюжетах и образах: это поиск прасхем, повторяемость которых и есть залог присутствия в них изначального архетипа. Другой путь – попытка реконструкции изначального архетипического значения по собственно мифологическому материалу. Подобного рода методики используются в сравнительно-историческом языкознании. Суть данной реконструкции заключается в следующем. Поскольку архетип, по Юнгу, наиболее адекватно своему первоначальному значению реализуется именно в мифе, нужно проследить по различным национальным мифологиям значения того или иного сюжета, образа, мотива. Затем соотнести эти значения между собой. То общее, что выявится в результате такого соотнесения и будет архетипическим значением данного сюжета, мотива или образа. Любые различия в значениях можно расценивать как показатели национального своеобразия той или иной мифологии.

Однако такая методика реконструкции не могла применяться до последнего времени, т.к. процесс поиска мифологем в разных национальных мифологиях был весьма трудоемким. Теперь казалось бы неразрешимая задача реконструкции архетипического значения может быть решена достаточно просто в связи с систематизацией мифологического материала (в частности – появление предметного указателя к «Мифологическому словарю»<sup>1</sup>). Механизм реконструкции выглядит следующим образом:

- рассматривается один и тот же мифологический мотив (мифологема) в разных национальных мифологиях;
- устанавливаются значения этого мотива;
- эти значения соотносятся друг с другом;
- выявляется общее значение всех мифологем, которое, по всей вероятности, и будет значением архетипа, находящегося в коллективном бессознательном и породившего ряд мифологических мотивов.

Рассмотрим эту методику на двух мотивах, которые с одной стороны являются рядовыми, а с другой стороны – универсальными. Это мотивы вдовства и черепахи.

В «Мифологическом словаре» зафиксировано пятнадцать мифологем вдовства в десяти национальных мифологиях.

У татар-мишарей огненный змей Аджарха, приняв облик умершего мужа, проникает в дом к вдове и сожительствоует с ней.

У греков Эврисфей преследует вдову Амфитриона Алкмену после смерти ее сына Геракла, но афиняне берут преследователя в плен.

В христианской традиции духи зла бесы навещают тоскующую вдову в обличье ее умершего мужа.

Ветхозаветный пророк Елисей спасает вдову от взяточников, наполнив порожние сосуды маслом. Помогает вдове, оживив ее сына, и другой ветхозаветный пророк Илия. Христос также воскресил сына вдовы из Наина (Лук.7, 11-17).

В русской традиции Иван-Дурак бывает сыном старухи-вдовы и достигает успехов.

В доисламской традиции бугисов (о.Сулавеси) персонаж Лебарисомпа в поединке убил врага Ла Тэнриливэнга, но из-за его стойкости оставил в покое вдову и даже не пополнил гарема.

В мифологии черных тай Вьетнама небо было близко к земле и мешало жизни людей пока вдова не перерезала ножом связь, державшую небо, которое поднялось вверх.

В древнеиндийской мифологии жена Шивы Сати бросилась в священный огонь. С тех пор ее именем называют вдов, сжигающих себя на погребальном костре мужа.

В немецкой «Песни о Нибелунгах» вдова Зигфрида Кримхильда мстит убийцам своего мужа.

У корейцев сын вдовы Содон жил в бедности, но сумел жениться на дочери государя.

В Ветхом Завете благочестивая вдова Юдифь спасает свой город от ассирийцев.

В мифах народов Бирмы Вимала после смерти своего брата-близнеца Тхамалы женится на его вдове и изгоняет его сына, но тот воспитывается в лесу буйволицей и побеждает великана Ламба.

Наконец, довольно необычное значение: у греков (Эдип) и в христианской традиции (Иуда) присутствует мотив женитьбы сына на вдове собственного отца, т.е. на своей матери.

Внешне этот материал кажется разнородным, но при внимательном рассмотрении все эти значения распределяются по нескольким группам:

– вдова может быть матерью героев (греческая, русская, корейская мифологии, мифы народов Бирмы);

– вдова верна умершему мужу (древнеиндийская, немецкая, христианская мифологии, мифология татар-мишарей);

– вдова нуждается в помощи и получает ее (Ветхий и Новый Заветы); к этому же значению может быть отнесено, несмотря на необычность, и замужество вдовы на собственном сыне (греческая и христианская мифологии); вдову почитают (доисламская традиция Бугисов о.Сулавеси);

– будучи благочестивой, вдова сама совершает героические деяния во имя высокой цели (Ветхий Завет, вьетнамская мифология).

Как видим, архетипическое значение мотива вдовства содержит ряд частных сем, которые могут быть сведены в единый архетип; значение этого архетипа можно представить так: вдова беззащитна и нуждается в помощи со стороны, она верна умершему мужу, часто является матерью героя, а порой и сама вершит героические деяния.

Другой предлагаемый мотив – черепаха. Мифологема черепахи была отмечена нами в четырнадцати национальных мифологиях.

В индуистской мифологии Праджапати, воплотившись в черепахе (аватара черепахи), породил все живые существа. Вишну в виде черепахи погружается на дно мирового океана, чтобы спасти оставшиеся после потопа ценности; боги и асуры устанавливают на этой черепахе гору Мандару в качестве мутовки и начинают пахтать океан, добывая оттуда священные существа и предметы; эта черепаха призвана поддерживать мир. Черепаха Кашьяпа породила все живые существа; она как бы символизирует изначальное единство, предшествующее дуализму творения.

В мифах игбо черепаха считается символом богини земли и плодородия, создательницы растительности и матери народа Але. В мифах ибидио, воплощающий женское начало панцирь черепахи – символ богини плодородия Исонг.

У монголов золотая черепаха Алтан Мелхий – космический гигант, на котором покоится земля. Мир погибнет, когда Алтан Мелхий перевернется от жары на живот.

Во Вьетнаме черепаха символизировала долголетие и прочность; каменные стены с надписями воздвигались на спинах каменных черепах; черепаха связывалась с магией и предсказаниями судьбы, она научила людей строить свайные дома. Черепаха советует оставшемуся после потопа Фу Хаю и его младшей сестре сочетаться браком, чтобы сохранить человеческий род. Облик черепахи имеет и божество моря Тхэн Биен, которое покоится на морском дне; когда Тхэн Биен вдыхает, происходят отливы, выдыхает – приливы; если ворочается – на море начинается буря.

В Китае на спине плавающей в море гигантской черепахи Ао лежат три священные горы, на которых живут бессмертные. Женское архаическое божество Нюйва, отрубив у черепахи ноги и подперев ими небо с четырех сторон земли, предотвращает катастрофу. Повелитель севера Сюанью изображался стоящим на черепахе, которая плывет по воде; черепаха с

панцирем-броней означала воинственность. Черепаха, наряду с единорогом, фениксом и драконом почиталась как священное животное Сы Лин. Один из тотемов культурного героя Хуан-ди – большая черепаха. Герой Гунь, боровшийся с потопом, перед смертью превратился в гигантскую трехлапую черепаху и погрузился в пучину. Когда культурный герой Юй проводил каналы и исправлял русла рек, за ним ползла черепаха, тащившая на спине темную глину.

Корейское божество Женщина-солнце рождена от матери в образе черепахи или горы. Черепаха спасает брошенную в воду в нефритовом ларце девочку, которая впоследствии стала родоначальницей и покровительницей шаманок Пари-Конджу. Среди 10 даосских символов вечной жизни присутствует водяная черепаха (кобук), живущая до 10 тысяч лет. Рыбы и черепахи образуют мост, по которому основатель государства Пуе Тонмен спасается от убийц.

В лаосской мифологии нарушение установленного космического порядка (сыновья Кап и Ке срубили два дерева, покрывавшие небо и землю) реализуется в мотиве жары, иссушившей воду, в результате чего у черепахи трескается панцирь.

В Тибете божество погоды, полезных ископаемых и болезней Лу вылупилось из шести яиц, отложенных золотой космической черепахой. В пригималайской и восточной зонах Тибета вселенная представлялась в виде материка, плавающего в океане на спине огромной рыбы или черепахи, придавленной для большей устойчивости горой. Божества Тхеуранг, олицетворяющие различные атмосферные явления, родились из жира космической черепахи.

В полинезийских мифах хозяин океанских рыб и морских животных, культурный герой Тинирау воплощается в человеке, ките, акуле или морской черепахе.

Японский рыбак Урасима спасает морскую черепаху, за что та предлагает посетить ему владения правителя моря.

В мифах семанги первоначальное женское существо, создательница мира Маной иногда изображается черепахой.

У гуронов животные добывали со дна океана землю и складывали ее на панцирь черепахи, где находилась прабабка людей Атаентсик; так образовалась суша. Культурный герой Иоскеха получает от поддерживающей землю черепахи дар добывания огня и первый початок кукурузы, которые отдает людям.

Индейцы майя мыслили четырех богов, поддерживающих небо, игуаной, опоссумом, черепахой и улиткой.

В греческой мифологии разбойник Скирон сбрасывал убитых им путников в море, где их пожирала чудовищная черепаха; а греческий бог Гермес, найдя черепаху, изготовил из ее панциря семиструнную лиру<sup>2</sup>.

Таким образом, основные семы мифологемы черепахи это:

1. Фундамент земли (индуистская, монгольская, древнекитайская, тибетская, вьетнамская мифологии, мифологиях гурунов и майя).
2. Прародитель мира, человечества, всего сущего (мифологии индуистская, тибетская, корейская, игбо, семанги).
3. Плодородие (мифологии игбо и ибибио).
4. Долголетие и прочность (вьетнамская, китайская, корейская, лаосская и греческая мифологии).
5. Спасение (индуистская, корейская и вьетнамская мифологии).
6. Божество моря (полинезийская, вьетнамская, японская, китайская, греческая мифологии).

Если эти семы соотнести друг с другом, то окажется, что общий для всех них смысловой компонент – прочность и незыблемость, которые позволяют черепахе быть основой мира – мира вечного и прочного, как панцирь черепахи, – и быть началом всего в этом мире сущего как в пространстве (божество моря, фундамент земли), так и во времени (прародитель всего живого). Черепаха, таким образом, основа прочного и незыблемого мира. Если еще более «обобщить» значение архетипа черепахи, то черепаха – это мир.

Важно иметь в виду, что в мифе отношение «черепаха-мир» носит не эмблематический характер (черепаха – эмблема мира), а характер абсолютного тождества (черепаха есть мир). То есть панцирь черепахи не есть эмблема основы мира; панцирь черепахи есть основа мира. Таково значение архетипа черепахи.

Архетипы продолжают жизнь и в современной культуре. Свидетельство этому – новелла Вл. Набокова «Путеводитель по Берлину», одна из глав которой заканчивается таким пассажем:

«И, конечно, нужно посмотреть, как кормят черепах. Эти тяжкие, древние роговые купола привезены с Галапагосских островов. Из-под пятипудового купола медленно (как задержанный снимок в кинематографе), с какой-то дряхлой опаской, высовывается морщинистая плоская голова и две ни на что не способные лапы. И толстым, рыхлым языком, чем-то напоминающим язык гугнивого кретина, которого вяло рвет безобразной речью, черепаха, уткнувшись в кучу мокрых овощей, неопрятно жует листья.

Но этот купол над ней, – ах, этот купол, – вековой, потертый, тусклая бронза, великолепный груз времени...»<sup>3</sup>.

В этом эпизоде отчетливо видны «следы» архетипического значения мотива панциря черепахи. Примечательно, что для Набокова важен именно панцирь. Настолько важен, что писатель противопоставляет черепаху ее же собственному панцирю. Черепаха у Набокова «толстым рыхлым языком, чем-то напоминающим язык гугнивого кретина, неопрятно жует листья»; панцирь же – «вековой, потертый, тусклая бронза, великолепный груз времени...» Более того, оппозиция «черепаха / панцирь» видна в набоковском тексте на синтаксическом и графическом уровнях: «черепаха» и «панцирь»

отделены друг от друга, во-первых, союзом «но» и, во-вторых, красной строкой; оценка панциря располагается в «сильной позиции» – в самом конце главы, что еще раз позволяет отметить особое внимание именно к панцирю, как основной характерологической черте черепахи; завершается же абзац о панцире многоточием, которое в данном случае указывает на восхищение предметом описания и еще более увеличивает масштабность образа черепахи.

Итак, предложенная нами методика соотнесения мифологем позволяет с большой долей уверенности говорить о том, что реконструированное значение и есть значение того самого архетипа, который, по Юнгу, находится в коллективном бессознательном. Более того, интерпретация литературного текста с учетом значения архетипа дает возможность увидеть скрытые при иных подходах пласты смыслообразования.

В качестве примера интерпретации текста с учетом архетипического значения обратимся к детской литературной сказке. Обращение к этому жанру интересно уже тем, что детская литературная сказка на первый взгляд наименее репрезентативна в плане поисков каких-либо скрытых смыслов, а основные ее черты – это дидактизм и развлекательность. Кроме того, пожалуй, можно отметить и такую жанровую особенность, как отсутствие непонимания при восприятии, т.е. доступность этого текста практически всем. Для примера обратимся к «Сказке о перевернутой черепахе» Михаила Пляцковского.

Вот текст сказки Пляцковского целиком:

«Сказка о перевернутой черепахе.

Это было давно. Но не очень. Некоторые еще и сейчас помнят эту странную историю.

Во время большой бури с черепахой по имени Мнеспешитьнекуда произошло несчастье. Не какое-нибудь там маленькое несчастье, а самое что ни на есть большое. А во всем был виноват Холодный Северный Ветер. Он дунул так сильно и неожиданно, что черепаха Мнеспешитьнекуда перевернулась на спину.

Холодный Северный Ветер улетел, а черепаха так и осталась перевернутой. И никто не мог ей помочь в беде. Еще бы! Ведь была Мнеспешитьнекуда огромной величины. И панцирь ее весил целых пятьсот килограммов, а может, и все тысячу.

Звери утешали черепаху, как могли. Но перевернуть ее сил у них не хватало. Тогда еще никто не знал, к чему все это приведет.

А началось с ерунды. Стали черепахе Мнеспешитьнекуда сниться перевернутые сны.

В этих снах дожди падали с земли на небо. Реки бежали вспять. Корабли плыли в обратную сторону.

Так было во сне. А наяву черепаха Мнеспешитьнекуда тоже все видела и слышала в перевернутом виде. И даже ноты в песенках, которые она

пела по утрам, переворачивались так, что все знакомые мелодии становились пустым набором звуков.

Черепаша моментально переворачивала все слова и даже целые предложения. А тем, кто не знал об этом, казалось, что Мнеспешитьнекуда говорит на каком-то неизвестном иностранном языке.

Она произносила: “Тевирп’.

Это значило: “Привет”.

Черепаша спрашивала: “Алед как?”

Это надо было понимать так: “Как дела?”

Сначала черепаху Мнеспешитьнекуда плохо понимали. Постепенно к ее разговору стали привыкать.

Носорог откликался, когда его называли ГОРОСОН.

Крокодил отзывался в ответ на обращение ЛИДОКОРК.

Нечего и говорить, что жаба была довольна, когда к ней обращались таким образом:

– Абж, тевирп!

Прежде это звучало менее ласково и нежно:

– Жаба, привет!

Зверям так понравилось переворачивать слова во время разговора, что они чуть не перевернули наизнанку весь свой звериный язык.

Да что там звери! Даже мальчишки бегали по улицам и кричали:

– Ару! Ару! Ару!

А раньше они кричали:

– Ура! Ура! Ура!

Кто знает, каких бед натворила бы еще перевернутая черепаха Мнеспешитьнекуда, если бы однажды не подул Теплый Южный Ветер, вернувший ее в прежнее положение. Правда, кое-кто иногда и переворачивал слова по привычке. Но вскоре даже самым забывчивым и непослушным это разонравилось»<sup>4</sup>.

На первый взгляд эта сказка проста и забавна. Но в тексте могут открываться и иные смысловые пласты, если исходить из архетипического значения мотива черепахи: перевернутая черепаха – перевернутый мир. Другие компоненты текста подтверждают именно такое понимание. Сначала меняется «сознание» самой черепахи: в ее снах «дожди падали с земли на небо» (меняющиеся местами небо и земля в мифах означают конец мира), инверсируется речь черепахи, что тоже может быть прочитано как знак катастрофы. На катастрофичность ситуации указывают так же Холодный Северный Ветер и буря, вызвавшие перевертывание черепахи, т.е. инверсию архетипа.

На архетипичность значения *черепахи* (перевернутая черепаха перевернутый мир) в сказке Пляцковского указывает целый ряд других компонентов текста: отсылка к давним временам в зачине (в этой связи достаточно вспомнить зачины сказок Кипплинга, отсылающие к давним време-



нам, тем более, что сказки Киплинга по многим параметрам напоминают реконструированный этиологический миф), то есть как бы ко времени «до начала времени», времени мифологическому; указание на размеры черепахи и на вес ее панциря. И счастливый сказочный финал может быть прочитан в архетипическом ключе – как установление космического порядка: переворачивает черепаху на место Теплый Южный Ветер, то есть некое высшее позитивное вмешательство восстанавливает равновесие мира.

Налицо и отрицательные последствия происшедшего события для всего живого:

– язык животных и людей изменяется до полной инверсии; крики мальчиков «ура!», выражающие торжество и восхищение, превращаются в «ару!» (фонетически напоминающие глагол первого лица единственного числа от «орать», отличающегося своим неблагозвучием и особого рода негативной маркированностью; (эсхатологический мотив заложен в безобидной на первый взгляд детской игре в «перевертыши»: в детской речи происходит инверсия слова (logos'a), которое в свою очередь может быть истолковано как основа всего сущего в мире, как начало мира; в этом плане «слово» тождественно «черепахе» – «в начале было слово» / «в начале была черепаха»; таким образом, перевернувшиеся и «слово» и «черепаха» – знак перевернувшегося мира, т.е. знак конца этого мира);

– финальное предположение о бедах, которые возможно натворила бы еще черепаха («Кто знает, каких бед натворила бы еще перевернутая черепаха Мнеспешитьнекуда...»);

– «была довольна» всем происшедшим только жаба; это закономерно, ибо архетип жабы соотносим, прежде всего, с нечистой силой (славянская, литовская, латвийская, восточнороманская, западноевропейская мифологии)...

Таким образом, даже в детской сказке заложены смыслы, актуализации которых способствует рассмотрение текста с учетом архетипических значений некоторых мотивов, следовательно, и «Сказка о перевернутой черепахе» в своей первой части – миф (неомиф) о конце света, а во второй – миф о восстановлении космического порядка. Т.е. сказка строится по известной мифологической модели, в основе которой борьба космоса и хаоса. Причем сюжет трансформируется в сторону оценочных характеристик: космос оценивается положительно, а хаос – отрицательно, что характерно, как уже было сказано, для осмысления мифа современным человеком (по Е.М. Мелетинскому – обывателем).

В целом же такого рода интерпретация позволяет сделать следующие выводы: даже внешне нерепрезентативные тексты, благодаря актуализации архетипических значений тех или иных компонентов, могут переходить из одного плана смыслообразования в другой. В данном случае, благодаря архетипическим мотивам, повествование переходит из развлекательного или дидактического плана (детская литературная сказка) в план

универсально-мифологический (а конкретно – эсхатологический). Отсюда – и те новые смыслы, которые позволяет раскрыть интерпретация текста с учетом архетипических значений тех или иных его компонентов.

Итак, мотив в литературном тексте может быть рассмотрен с учетом архетипического значения. Сам термин «мотив» генетически восходит к музыке, где понимается как «мельчайшая часть мелодии, гармонического последования, которая обладает смысловой цельностью и может быть узнана среди множества других аналогичных построений. Мотив представляет и определенную конструктивную единицу. Как правило, мотив включает в себе одну сильную долю и поэтому часто равен одному такту»<sup>5</sup>.

Из музыки понятие «мотив» пришло и в науку о литературе. В русском литературоведении первым к проблеме мотива обратился А.Н. Веселовский. В качестве примеров Веселовский привел неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки. По мнению исследователя, «такого рода мотивы могли зародиться самостоятельно в разноплеменных средах; их однородность или их сходство нельзя объяснить заимствованием, а однородностью бытовых условий и отложившихся в них психологических процессов»<sup>6</sup>. Таким образом, по Веселовскому, мотив – «простейшая повествовательная единица, образно ответившая на разные запросы первобытного ума и бытового наблюдения»<sup>7</sup>.

Вслед за Веселовским Б.В. Томашевский определил мотивы как «темы таких мелких частей произведений, которые уже нельзя более дробить»<sup>8</sup>. По Томашевскому, каждое предложение обладает своим мотивом. В.Я. Пропп возразил Томашевскому: в предложении может быть несколько мотивов, потому что мотив – мельчайшая семантически значимая единица литературного произведения.

В новейших исследованиях учитываются концепции и Томашевского и Проппа. Ван дер Энг определяет мотив как «изменяющуюся повествовательную единицу, которая различным образом выражает свою семантическую функциональность по отношению к явлениям изображаемого мира (деталю действия, персонажам, среде)»<sup>9</sup>. Похожим образом, но без учета изменчивости мотив определяется в «Литературном энциклопедическом словаре»: это «устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста»<sup>10</sup>, который содержит элементы символизации и имеет словесную (и предметную) закрепленность в самом тексте. А авторы «Лермонтовской энциклопедии» обращают внимание на повторяемость мотива в ряде фольклорных и литературных произведений<sup>11</sup>. Им вторит В.И. Тюпа, отмечая, что «текстуальная манифестация мотива – *повтор*»<sup>12</sup>, причем повтор не только лексический, но прежде всего – семантический. Тюпа определяет мотив как «единицу художественной семантики, органическую клеточку художественного смысла»<sup>13</sup>.

Нас интересуют в первую очередь мотивы предметные, а под мотивом мы будем понимать устойчивый семантический элемент художествен-

ного текста, выраженный в слове. Главной характеристикой мотива является его повторяемость. Следовательно, частным случаем функционирования предметного мотива может быть повторяющаяся деталь. Из существующих на сегодняшний день концепций художественной детали<sup>14</sup> наиболее убедительной представляется точка зрения В.Е. Хализева, который рассматривает деталь как компонент предметной изобразительности и отмечает: «Компоненты и детали предметной изобразительности определенным образом взаимодействуют друг с другом. Их соотнесенность и расположение в тексте эпического произведения порой очень важны. Портреты и пейзажи, монологи и диалоги, бытовые и психологические характеристики с их деталями, говоря иначе, имеют свою композицию, которая может обладать самостоятельной художественной значимостью: углублять и видоизменять смысл изображенного <...> Многозначительным оказывается порой сближение тех или иных деталей в тексте произведения, их прямое “соседство” друг с другом»<sup>15</sup>. То есть полноценный анализ функции той или иной детали в тексте возможен лишь с учетом всей системы компонентов предметной изобразительности, в этом тексте присутствующих: «Картины природы (пейзажи) и собственно предметного, “вещного” мира, составляющие обычно обстановку изображаемого действия, но порой имеющие и самостоятельное значение... компоненты предметной изобразительности, в свою очередь, слагаются из отдельных деталей. От эпохи к эпохе предметный (в широком смысле) мир все настойчивее осваивается в его мельчайших подробностях»<sup>16</sup>. При этом надо учитывать, что в литературном произведении предметная деталь реализуется прежде всего в слове: «Творческий процесс в литературе начинается с того, что писатель создает в своем воображении индивидуальность своих героев и всех их отношений, переживаний, действий и т.д. А затем писателю необходимо воспроизвести этот воображенный им индивидуальный «мир» жизни героев с помощью слов художественной речи произведения. Для этого он должен назвать определенными словами все индивидуальные черты и подробности воспроизводимой им жизни – предметные детали образов героев. Для этого ему необходимо выбрать из огромного запаса слов, существующих в национальном языке, слова, соответствующие такому творческому назначению, и придать им в тексте произведения какие-то определенные мыслительные и эмоциональные значения. Тогда слова из лексики национального языка приобретают то или иное семантическое значение и становятся элементами художественной речи. В этом процессе слова, существующие в языке, и получают свое номинативно-изобразительное значение»<sup>17</sup>; «Во всех произведениях словесного искусства изобразительность слов художественного текста является основной семантической функцией, на которую наслаиваются все другие. Литературные произведения вообще могут выражать свое содержание только основываясь на номинативной значимости слов»<sup>18</sup>.

Итак, деталь – это воплощение в произведении предметного видения, структурный компонент текста, несущий определенную смысловую нагрузку и выполняющий определенные функции в зависимости от замысла автора. Художественные детали – мыслимые реалии, из которых состоит изображенный мир литературного произведения и которые располагаются в художественном пространстве и существуют в художественном времени. Важна не столько сама деталь, сколько характер ее функционирования, ибо способ использования детали есть художественный прием. В современном литературоведении существует и классификация, по которой художественные детали делятся на изобразительные и выразительные: изобразительные – это деталь-подробность (портретная, бытовая, пейзажная) и деталь-образ (деталь, маркирующая реминисценцию, и психологическая деталь); выразительные – это деталь-аллегория и деталь-символ. Такая типология художественной детали весьма продуктивна, поскольку детали дифференцируются по своим функциям.

Однако типология деталей может быть основана не только на их функции, но и на соотношении с первичным архетипическим значением. При этом одна и та же деталь может неоднократно повторяться как в пределах одного произведения, так и в творчестве писателя вообще. Повторяющаяся деталь (некая система деталей) есть мотив. Таким образом, мотив может быть рассмотрен в двух планах – как мотив предметный, т.е. устойчивый семантический элемент художественного текста, выраженный в слове, и как мотив архетипический.

Анализ показывает, что в целом ряде мотивов архетипическое значение актуализируется всегда, вне зависимости от ситуации. Эти мотивы можно распределить по тематическим группам:

- мотивы, связанные с описаниями природы, стихий мироздания;
- мотивы, непосредственно соотносимые с циклом человеческой жизни, ключевыми моментами и категориями в жизни человека;
- мотивы, характеризующие место человека в пространстве.

Мотивы такого рода поддаются не только тематической, но и функциональной типологизации, по которой распределяются в зависимости от степени актуализации архетипического значения. Архетипическое значение может реализовываться во всей своей относительной полноте. Может актуализироваться не все архетипическое значение, а какие-либо его семы (напомним, что архетипическое значение, как правило, внутренне сложно и может включать в себя несколько сем). Архетипическое значение может не только сохраняться, но и трансформироваться (инверсироваться). Причем, такая инверсия может свидетельствовать о неординарности персонажа или означать отступление от универсальных нравственных ценностей. Дело в том, что в современной интерпретации архетип, как мы уже указывали, воплощает исконные общечеловеческие ценности, универсальные нравственные представления человека о мире, что не противоречит бес-

сознательной и внеоценочной природе архетипа в архаическом мифе. Применительно к современности мы даже можем утверждать, что архетип, как это не противоречит его собственной логике, – синоним универсальной нравственности, заложенной изначально в человеке. Заметим, что опыт – по Юнгу, вторая генетическая составляющая архетипа, – может биологическую часть трансформировать, и поэтому естественно, что в разные эпохи изначально присущее человеку представление об архетипическом значении может преодолеваться или же заменяться представлениями иного, более нового, порядка. Наконец, в литературе могут соотноситься сохранение архетипического значения и его инверсия в оценке одного и того же персонажа. Таким образом, можно выделить следующие типы функционирования архетипического значения в литературе:

- сохранение всего пучка сем архетипического значения мотива;
- доминирование каких-либо сем архетипического значения;
- инверсия архетипического значения мотива как показатель неординарности персонажа;
- инверсия архетипического значения мотива как показатель отступления от универсальных нравственных ценностей;
- сочетание разных сем архетипического значения в оценках одного персонажа.

Исходя из этой типологии, мы рассмотрим шесть рядовых мотивов. Это мотивы метели и времен года (тематическая группа мотивов, связанных с описаниями природы), сиротства и вдовства (мотивы, соотносимые с человеческой жизнью), леса и дома (мотивы, характеризующие место человека в пространстве). Во всех этих мотивах архетипическое значение актуализируется всегда, вне зависимости от творческой индивидуальности писателя.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: Мифологический словарь. М., 1991. Далее все отсылки к мифам приводятся по этому изданию.

2 Кроме того, «черепаха, – как отмечает Х. Кэрлот, – служит символом материального существования... в силу своей медлительности черепаха символизирует природную эволюцию, в противоположность духовной эволюции, быстрой и в какой-то мере дискретной. Черепаха также – эмблема долголетия» (Кэрлот Х. Словарь символов. М., 1994. С.571).

3 Набоков В. Собрание сочинений в четырех томах. М., 1990. Т.1. С.339. Приведем еще один пример сохранения архетипического значения в современном мире. На вопрос корреспондента «Литературной газеты» о черепахах молодой поэт и прозаик Вадим Месяц ответил: «Понимаешь, я только к тридцати годам понял, что черепахи (скажем, образ черепахи) преследуют меня всю жизнь. Конечно, образ этот нагружен и мифологически, и символически – самая древняя рептилия: и долголетие, и живучесть... Но меня это существо поразило еще в детстве – мне года четыре было, – я увидел морскую черепаху в аквариуме Севастополя, и

меня смогли увести от этого зрелища лишь обманным путем. Навсегда в глазах осталось, как она плавает, шевелит ногами-ластами, разевает рот, шея вся в морщинах. Это одновременно и любовь, и ужас... Так вот ты какая, черепаха заморская... Говорят, что в детстве я ей даже пытался письма писать». (Вадим Месяц: Луна на нью-йоркской кухне // Литературная газета, 1997, 19 февраля, № 7 (5641). С.10).

4 Пляцковский М. Солнышко на память: Сказки. М., 1975. С.63-65.

5 Музыкальная энциклопедия. М., 1976. Т.3. С.695.

6 Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С.301.

7 Там же. С.305.

8 Томашевский Б.В. Поэтика. М., 1996, С.71.

9 Ян Ван дер Энг. Искусство новеллы. Образование вариационных рядов мотивов как фундаментальный принцип повествовательного построения // Русская новелла. СПб., 1993. С.205.

10 Незванкина Л.К., Щемелева Л.М. Мотив // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С.230.

11 См.: Гальцева Р.А. Мотивы поэзии Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С.290.

12 Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс. Новосибирск, 1996. № 2. С.52.

13 Там же. Оговорим, что в ряде работ мотив определяется узко – лишь как «элемент сюжета словесного художественного произведения, т.е. **событие** или **ситуация**, рассмотренные с точки зрения их повторяемости или традиционности» (Тамарченко Н.Д., Стрельцова Л.Е. Путешествие в «чужую» страну. М., 1995). Другие определения мотива см. так же: Викторovich В.А. Понятие мотива в литературоведческих исследованиях // Русская литература XIX века: Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1973; Краснов Г.В. Мотив в структуре прозаического произведения // Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1980.

14 Часто деталь отождествляется с подробностью. Так, В.Ф. Путьнин пишет, что деталь художественная это «выразительная подробность в произведении, несущая значительную смысловую и идейно-эмоциональную нагрузку. К Д.х. относят преимущественно предметные подробности в широком понимании: подробности быта, пейзажа, портрета, а также жеста, субъективной реакции, действия и речи (т.н. речевая характеристика)» (Путьнин В.Ф. Деталь художественная // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С.90.). В.Ф. Путьнин классифицирует художественные детали как с точки зрения эстетической природы («Эстетическая природа Д.х. включает в себе естественное противоречие между частным положением ее в системе многочисленных компонентов произведения и устремлением сказать больше, чем она – как реальия – представляет собой, неявной претензией на обобщение, на целостный захват предмета, образа. В зависимости от конкретной реализации такого эстетического диапазона деталь может быть уточняющей, проясняющей и обнажающей замысел писателя, но она может быть и смысловым фокусом, конденсатором авторской идеи, лейтмотивом произведения» (Там же)), так и с точки зрения семантики и стилистики («Д.х. бывают выделенными, демонстрирующими собственную значимость в художественном единстве целого... и структурно нейтральными, неприметными,

уходящими и уводящими в подтекст... С точки зрения стилистической окрашенности и по своему предметному содержанию детали бывают эффектными, экзотическими... и сдержанными, «скромными», даже тривиальными, не теряя, однако, своей характерологичности» (Там же)). В концепции Путьнина нам важно, что далеко не все детали могут быть мотивами в литературном произведении, а лишь те, которые являются смысловым фокусом, конденсатором авторской идеи. Однако формальных критериев вычленения таких «лейтмотивных» деталей исследователь не указывает. Другие же определения детали носят скорее метафорический, нежели терминологический характер. При этом само понятие детали практически не уточняется. Вот несколько примеров: «деталь – это оригинальная, свежая художественная подробность, способная вызвать с помощью мгновенной цепной реакции ассоциаций ощущение предмета или явления в целом соответствующее авторскому» (С.П. Антонов) (Антонов С.П. Я читаю рассказ. М., 1973. С.145.); деталь возникает «как бы на перекрестке многих и многих образно-смысловых, ассоциативных линий» (З. Паперный) (Паперный З. Записные книжки Чехова. М., 1976. С.93.); «Смысл и сила детали в том, что в бесконечно малое вмещено целое» (Е.С. Добин) (Добин Е.С. Искусство детали. Л., 1975. С.12.); «деталь, будучи своего рода точкой, имеет тенденцию расширяться в круг, имеет иногда малозаметное, а по временам очень сильное стремление сомкнуться с основным замыслом вещи: характерами, конфликтами, судьбами, – и этим придать произведению желанную реальность, законченность, предельную выразительность» (Р.Д. Цивин) (Цивин Р.Д. Роль художественной детали в изображении характера // Вопросы русской литературы. 1967. Вып.2(5). С.127.).

15 Хализев В.Е. Особенности эпических произведений // Введение в литературоведение. М., 1988. С.231-232.

16 Хализев В.Е. Литературно-художественная форма в ее соотносительности с содержанием // Там же. С.181.

17 Пospelов Г.Н. Номинативная и лексико-экспрессивная функции речи // Там же. С.281.

18 Там же. С.284.

## **Глава 3**

### **Константная актуализация архетипического значения**

Сразу оговорим, что под актуализацией мы понимаем как сохранение архетипического значения, так и его инверсию. Это определило и структуру дальнейших рассуждений, исходящую из предложенной нами выше функциональной типологии архетипических мотивов.

#### **Сохранение пучка сем архетипического значения**

Прежде всего обратимся к тем случаям, когда архетипическое значение реализуется целиком, т.е. когда в мотиве в литературном тексте весь пучок сем архетипического значения сохраняется в полной мере. Такое сохранение наблюдается в мотивах времен года и дома. Мотивы времен года относятся к тематической группе мотивов, связанных с описаниями природы. В расположении материала по временам года мы будем придерживаться мифологического годового цикла, где весна – начало года, а зима – его конец.

Архетипическое значение мотива весны включает в себя следующие семы: начало года (восточно-славянская, китайская, итальянская мифологии), плодородие, воскрешение умершего осенью бога (у латышей, славян, в прусской, западносемитской, вьетнамской, греческой и ряде других мифологий), радость, любовь, жизнь, связанные с ростом листьев и трав, прилетом птиц, надеждами на урожай (в прусской, славянской, греческой, якутской, китайской, кетской и ряде других мифологических традиций); весна соотносится с зеленым цветом (у якутов, китайцев) и с Востоком (в мифологиях народов Китая, Японии, Кореи), весна побеждает зиму (у гуронов, славян, итальянцев). Таким образом, архетип весны соотносится с позитивным началом. Весна – благоприятное для человека время года.

Архетип лета включает семы оживления (у монголов и обских угров, например), тепла и блаженства (абхазская мифология), плодородия (у славян), солнца (у древних китайцев), отсутствия холода, голода, смерти, болезней...

Архетип осени имеет амбивалентное значение: с одной стороны, это созревание плодов, сбор урожая (китайская, японская, прусская, славянская мифологии), но с другой – умирание природы, бога плодородия (славянская, вьетнамская, греческая и др. мифологии).

Архетипическое значение мотива зимы, реализованное в различных мифологиях можно представить следующим образом: зима оппозиционна лету и соотносится с такими категориями как грех, старость, болезнь (например, в иранской мифологии), холод, мрак (у гуронов), ночь (у ирокезов, в саамской мифологии), север (у ацтеков), смерть (в низшей германской



мифологии, у славян); распространены обряды изгнания зимы, расставания с ней (у древних римлян), уничтожения чучел духов зимы (у славян); важен и мотив замирения всего живого зимой (в китайской, восточно-романской мифологиях); во многих традициях зима соотносится с силами зла... Таким образом, архетип зимы имеет в современной оценке негативное значение.

Итак, многообразие сем в архетипических значениях времен года может быть сведено к оценочным характеристикам: весна и лето – позитивны, осень – амбивалентна, зима – негативна.

Рассмотрим случаи, когда мотив весны сохраняет свое архетипическое значение. Весною в «Станционном смотрителе» («Повести Белкина» Пушкина) происходит знакомство рассказчика с Дуней, которое не только в момент встречи оценивается как благоприятное, но и сохраняет это значение в воспоминаниях повествователя. Именно весенним утром впервые встречаются герои «Барышни-крестьянки» и между ними зарождается любовь. В «Выстреле» для противника Сильвио на дуэли «вечного любимца счастья»<sup>1</sup> – мотив весны так же сохраняет свое архетипическое значение позитивного времени года. Архетипическое значение мотива весны сохраняется и для рассказчика в «Выстреле» – именно весною он узнает о прибытии в поместье графини с мужем. Эта весть, учитывая утомительное уединение героя, оценивается им как положительная.

Сохраняется архетипическое значение мотива весны для Герасима из повести «Муму» Тургенева. В это время года происходят знаменательные для героя события: весною полюбила его Татьяна, весною же (спустя год) Герасим находит Муму, которая тоже полюбила его. Весна для дворника, таким образом, соотносится с архетипической семьей любви.

В письмах Макара в романе Достоевского «Бедные люди» мотив весны в самом начале повествования отчетливо сохраняет архетипическое значение благоприятного времени года: «Что это какое утро сегодня хорошее, маточка! У нас растворили окошко; солнышко светит, птички чирикают, воздух дышит весенними ароматами, и вся природа оживляется – ну, и остальное там все тоже было соответственное; все в порядке, повесеннему»<sup>2</sup>. Мотив весны не только сохраняет архетипическое значение, но и способствует разрушению границы между домом и пространством вне дома (растворенное окошко) и установлению в доме порядка весенней природы.

Ярко выраженное архетипическое значение благоприятного для человека времени года имеет мотив весны и для Вареньки. Заметим, что этот мотив не осложнен петербургскими климатологическими реалиями: «...и рай, и весна, и благоухания летают, и птички чирикают» (Достоевский, с.18).

Архетипическое значение мотива лета сохраняется для ряда героев «Повестей Белкина»: летом приезжают долгожданные соседи рассказчика

(«Выстрел»); по всей видимости, летом происходит объяснение в любви Марьи Гавриловны и Бурмина («Метель») и избавление их от тяжелой тайны; летом, по словам мальчика, на могилку смотрителя приезжала барыня – заблудшая дочь вернулась с раскаянием к отцу («Станционный смотритель»); зародившаяся весной любовь Алексея и Лизы («Барышня-крестьянка»), летом достигает своего апогея.

Об архетипичности мотива лета как оппозиции зиме можно говорить и применительно к «Муму» Тургенева. Эта оппозиция задается в начале повести на бытовом уровне: по прибытии Герасима в Москву ему «сшили кафтан на лето, на зиму тулуп»<sup>3</sup>. Лето противопоставляется зиме как теплое время года холодному.

Амбивалентное архетипическое значение мотива осени сохраняется в «Повестях Белкина». Но в отличие от мотивов весны и лета разные смыслы этого значения актуализируются в различных точках зрения. Так, для повествователя в «Выстреле» осень – время непривычного и неблагоприятного уединения: «Всего труднее было мне привыкнуть проводить осенние и зимние вечера в совершенном уединении» (Пушкин, т.5, с.60). В повести «Станционный смотритель» повествователь именно осенью узнает о смерти смотрителя и приходит к нему на могилку, испытывая при этом противоречивые чувства. В «Барышне-крестьянке» «в одно ясное холодное утро (из тех, какими богата наша русская осень)» (Пушкин, т.5, с.102) Муромский падает с лошади, но это падение способствует его примирению с Берестовым и счастливому финалу повести; осенью Алексей переживает личную трагедию из-за решения отца женить его на дочери соседа, но осенью же разрешается тайна Акулины-Лизы и все встает на свои места – все герои оказываются счастливы. Таким образом, в «Выстреле» осень сближается с отрицательной зимой, а в «Станционном смотрителе» и «Барышне-крестьянке» выступает как амбивалентное время года, т.е. во всех случаях значение мотива осени в «Повестях Белкина» соответствует архетипическому значению этого времени года.

Сохраняет свою амбивалентность мотив осени в точке зрения героини романа «Бедные люди» в воспоминаниях о переезде в город: «Мы въехали в Петербург осенью. Когда мы оставляли деревню, день был такой светлый, теплый, яркий; сельские работы кончались; на гумнах уже громоздились огромные скирды хлеба и толпились крикливые стаи птиц; все было так ясно и весело, а здесь, при въезде нашем в город, дождь, гнилая осенняя изморозь, непогода, слякоть и толпа новых, незнакомых лиц, негостеприимных, недовольных, сердитых!... Окна наши выходили на какой-то желтый забор. На улице постоянно была грязь. Прохожие были редки, и все они так плотно кутались, всем так было холодно» (Достоевский, с.27). В этом фрагменте отчетливо видна оппозиция «деревня / Петербург», которая актуализируется благодаря мотиву осени. Применительно к деревне мотив осени для героини сохраняет архетипическое значение, связанное с

созреванием плодов и сбором урожая, тогда как в городе в точку зрения Вареньки проникает петербургское климатологическое значение этого времени года.

Мотив зимы сохраняет свое архетипическое значение в «Повестях Белкина». В «Выстреле» для рассказчика-повествователя актуализируется значение зимы (в сочетании с осенью) как отрицательного времени года. Точно так же и в повести «Метель»: зимою происходит страшное недоразумение, обрекшее впоследствии Владимира на болезнь и гибель, а Машу и Бурмина на долгие годы мучения своей тайной. В «Станционном смотрителе» в зимний вечер появляется Минский, он увозит Дуню, обрекая тем самым героиню на греховное существование, а ее отца на страдания и смерть. Во всех случаях мотив зимы в «Повестях Белкина» сохраняет архетипическое значение негативного времени года.

О сохранении архетипа зимы можно говорить и применительно к «Деревне» Григоровича. Именно зима нарушает одиночество сиротки, и зимой происходит ее временное сближение с окружающими: «Первое зимье и морозы возвращали, однако, волею-неволею полуодичалую сиротку на скотный двор.

В это время года, когда все, от мала до велика, не исключая даже домашних животных, столпляются вместе под одною и тою же кровлею, — она снова сближалась несколько с семейством скотницы...

Хотя Акуля действительно сблизилась зимою с жителями скотного двора, однако сближение это у ней было более внешнее, нежели нравственное»<sup>4</sup>.

Весь мир деревни зимою тянется к единению, как бы чувствуя то зло, что влечет за собой это время года. И сиротка инстинктивно стремится к людям. Но не случайна оговорка о сближении более внешнем — даже зимой объединение людей не является союзом добрых сил. В этой связи очень важно и то, что долгие зимние вечера крестьянки у Григоровича коротают за рассказыванием «страшных историй», усугубляя этим и без того отрицательную архетипическую сущность мотива зимы: «Примерно, хоть тетка Арина, уж как начнет раздобаривать, так нагородит такого, что и век речи ее в забыть нейдут. Иной раз так настрашает, что все только и знают — крестятся да исподлобья на стороны поглядывают; про девок и говорить нечего: мертвецы мертвецами сидят — хоть в гроб клади» (Григорович, с.89); «Слушая все эти чудеса, Акуля едва от страха переводила дух; то замирало в ней сердце, то билось сильно, и не раз в вечер личико ее покрывалось холодным потом. По временам ослабевавший свет лучины вдруг угасал от невнимания присутствующих, развлекаемых интересными повествованиями и рассказами, и тогда бедному ребенку казалось, что вот-вот выглядывает из-за печурки домовый, или, как называют его в простонародье, “хозяин”, или всматривается в нее огненными глазами какое-то

рогатое, безобразное чудовище; все в избе принимало в глазах ее страшные образы, пробуждавшие в ней дрожь» (Григорович, с.91-92).

И умирает Акулина именно зимой. Т.е. в мотиве зимы в «Деревне» Григоровича актуализируется еще и тема смерти.

Зима в «Бедных людях» в письмах Макара Девушкина упоминается дважды – в начале и в конце произведения. И в обоих случаях архетипическое значение мотива зимы сохраняется. В первом случае это воспоминание о прежних временах, когда Макар жил у старушки (герой рассуждает: «Странное дело – тяжело, а воспоминания как-будто приятные. Даже что дурно было, на что подчас и досадовал, и то в воспоминаниях как-то очищается от дурного и предстает воображению моему в привлекательном виде» (Достоевский, с.20)). Макар вспоминает: «Тихо жили мы... Бывало, в длинный зимний вечер присядем к круглому столу, выпьем чайку, а потом и за дело примемся... и не увидишь, как свечка нагорит, не слышишь, как на дворе подчас и вьюга злится и метель метет. Хорошо было нам жить, Варенька» (Достоевский, с.20). Мотив зимы в этом фрагменте выступает в системе с мотивами дома и уюта с одной стороны, и вьюги и метели с другой. На первый взгляд архетипическое значение мотива зимы разрушается, но разрушается оно только внешне, и связано это с двумя причинами: во-первых, как говорит сам Макар – в воспоминаниях даже дурное «предстает воображению моему в привлекательном виде» (Достоевский, с.20); и, во-вторых, в этих воспоминаниях прежде всего актуализируется архетипическое значение мотива дома, как некоего космоса, в котором человек чувствует себя хорошо, уютно, счастливо, а пространство вне дома предстает как враждебный хаос, где человек несчастен. Таким образом, можно говорить о том, что архетипическое значение мотива зимы как неблагоприятного времени года для Макара сохраняется, ибо в уютном и теплом доме (в воспоминаниях об этом доме) он чувствует себя тепло и уютно, что соотносится с бушующими на дворе (в пространстве внешнем по отношению к дому) вьюгой и метелью – традиционными зимними мотивами. Мотив уютного дома не был бы так актуален, если бы за пределами дома не свирепствовала зима.

Второй раз в романе Достоевского мотив зимы встречается в размышлениях Макара о зиме грядущей: «подходит зима; вечера будут длинные; грустно будет, так вот бы и почитать...» (Достоевский, с.105). Мотив зимы и на этот раз сохраняет свое архетипическое значение; выступая в системе с мотивами длинных вечеров, грусти и чтения, зима, как и в предыдущем случае, соотносится с неблагоприятным для человека, с тем, что способствует укрытию в доме от внешних злых сил. В обоих случаях, таким образом, для героя актуализируется архетипическое значение мотива зимы. Примечательно, что актуализация этой темы не противоречит петербургской зимней мифологеме, которая, как и петербургские мифологемы

прочих времен года, о чем будет сказано ниже, имеет отрицательное значение.

Мотив зимы сохраняет свое архетипическое значение и в рассказе «Мальчики» Чехова – отец Володи говорит: «Ну, вот скоро и рождество! <...> А давно ли было лето и мать плакала, тебя провожая? Ан ты и приехал...»<sup>5</sup>. Здесь, правда, оппозиция «лето / зима» выступает не столько в архетипическом значении (как противопоставление положительного времени года отрицательному), сколько как аналог быстротечной человеческой жизни: «Время, брат, идет быстро! Ахнуть не успеешь, как старость придет» (Чехов, т.6, с.425). Такова точка зрения отца – представителя старшего поколения, для которого более актуальны проблемы бытия человеческого, нежели погода. Для мальчиков же мотив зимы в первую очередь актуализирует топос дома как пространства обжитого и потому положительного, и противоположного пространству вне дома: «Зимнее солнышко, проникая сквозь снег и узоры на окнах, дрожало на самоваре и купало свои чистые лучи в полоскательной чашке. В комнате было тепло, и мальчики чувствовали, как в их озябших телах, не желая уступать друг другу, щеко-тались тепло и мороз» (Чехов, т.6, с.425). Особенно актуальна оппозиция «дом / вне дома» для Володи, который расплакался в вечер перед побегом, не желая оставлять маму, но не смог воспротивиться идее Чечевицына, которая как бы изначально обречена по причине не только юного возраста беглецов, но и тем, что побег задуман именно зимой (неблагоприятным вне дома временем года). Таким образом, в рассказе «Мальчики» в точке зрения Володи мотив зимы сохраняет архетипическое значение.

В рассказе Чехова «Студент» актуализируется архетипическая оппозиция «зима / весна». Эта актуализация происходит в одном временном отрезке, ограниченном моментом наступления темноты: «Погода вначале была хорошая, тихая. Кричали дрозды, и по соседству в болотах что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку. Протянул один вальдшнеп, и выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело. Но когда стемнело в лесу, некстати подул с востока холодный пронизывающий ветер, все смолкло. По лужам потянулись ледяные иглы, и стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо. Запахло зимой» (Чехов, т.8, с.306). Архетипическое значение оппозиции «зима / весна» актуализируется в рассказе в точке зрения главного героя: «Ему казалось, что этот внезапно наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие, что самой природе жутко, и оттого вечерние потемки сгустились быстрее, чем надо. Кругом было пустынно и как-то особенно мрачно» (Чехов, т.8, с.306).

В различных произведениях для ряда персонажей архетипические значения мотивов времен года, таким образом, сохраняются, что указывает на близость характеристик этих персонажей к мифологическим (универсальным) моделям и может служить основой для дальнейшей интерпретации.

Второй мотив, сохраняющий весь пучок сем архетипического значения – мотив дома. Дом является важным пространственным мотивом и в славянской мифологии «противопоставлен окружающему миру как пространство закрытое – открытому, безопасное – опасному, внутреннее – внешнему <...> Согласно причитаниям и некоторым другим фольклорным текстам, небо с солнцем, луной и звездами, а также ветер и другие стихийные силы находятся как бы непосредственно за окнами и над печной трубой». Кроме того, дом в народной культуре – «средоточие основных жизненных ценностей, счастья, достатка, единства семьи и рода»<sup>6</sup>. Таковы значения мотива дома и в других мифологиях. Следовательно, архетипическое значение оппозиции «дом / вне дома» можно представить следующим образом: дом являет собой некий космос, в котором человек чувствует себя хорошо, уютно, счастливо, а пространство вне дома представляется как хаос.

Архетипическое значение оппозиции «дом / вне дома» сохраняется в повести «Деревня» Григоровича даже во внешне бытовой, обыденной ситуации: жители Кузьминского стремятся в избы, стремятся особенно тогда, когда пространство вне избы, вне дома является наиболее неблагоприятным для человека – зимою, осенью, в дождь и т.п.

В повести Тургенева «Муму» мотив дома реализуется по меньшей мере в трех конкретных проявлениях: дом барыни, каморка Герасима в Москве и его избышка в деревне. Все эти топосы так или иначе соотносятся с архетипическим значением мотива дома.

Дом барыни – серый «с белыми колоннами, антресолюю и покривившимся балконом» (Тургенев, с.246) – представляет собой микрокосмос, модель иерархии мира людей: «в доме у ней находились не только прачки, швеи, столяры, портные и портнихи, – был даже один шорник, он же считался ветиринарным врачом и лекарем для людей, был домашний лекарь для госпожи, был, наконец, один башмачник...» (Тургенев, с.248). Этот космос создан самой барыней и соотносится с ее представлениями о мире (барыня «во всем следовала древним обычаям и прислугу держала многочисленную» (Тургенев, с.248)).

Сохраняется архетипическое значение мотива дома и применительно к каморке Герасима: «он устроил ее себе сам, по своему вкусу... Каморка запиралась на замок, напоминавший своим видом калач, только черный; ключ от этого замка Герасим всегда носил с собой на пояске. Он не любил, чтобы к нему ходили» (Тургенев, с.248). Герасим, как и барыня, создает свой дом по своим законам. Каморка является для него тем космосом, где он ощущает комфорт, отсутствующий для него в иных топосах. То же и Муму, которая «никого не подпускала к его каморке» (Тургенев, с.258). Именно каморка, по представлениям Герасима, должна укрыть Муму от гнева барыни: «Наконец он придумал весь день оставлять ее в каморке и только изредка к ней наведываться, а ночью выводить» (Тургенев, с.264).

Как убежище дворника и собачки воспринимают их каморку обитатели барского дома, когда по приказу барыни готовятся к штурму.

В финале повести архетипическое значение дома актуализируется в точке зрения Герасима применительно к другому топосу, к тому «космосу», из которого герой некогда вышел – «Барыня взяла его из деревни, где он жил один, в небольшой избушке, отдельно от братьев...» (Тургенев, с.246). Утопив Муму, Герасим отправляется домой: «Он торопился, как будто мать-старушка ждала его на родине, как будто она звала его к себе после долгого странствования по чужой стороне, по чужим людям... Через два дня он уже был дома, в своей избушке...» (Тургенев, с.271). Сельская изба стала местом, где Герасим обрел относительный покой, реализовал свои представления о доме: «И живет до сих пор Герасим бобылем в своей одинокой избе; здоров и могуч по-прежнему, и работает за четырех по-прежнему, и по-прежнему важен и степенен» (Тургенев, с.272).

Архетипическое значение мотива дома как пространства противоположного пространству вне дома актуализируется и для Макара Деушкина («Бедные люди»). Это происходит прежде всего в воспоминаниях о доме старушки, где он некогда жил: «Тихо жили мы, Варенька; я да хозяйка моя, старушка, покойница». Вечерами старушка рассказывала сказки, да так увлекательно, что «и не увидишь, как свечка нагорит, не слышишь, как на дворе подчас и вьюга злится и метель метет. Хорошо было нам жить, Варенька; и вот так-то мы чуть ли не двадцать лет вместе прожили» (Достоевский, с.20). Этот фрагмент расположен в самом начале романа и может служить исходной характеристикой героя: архетипические представления о мире и о своем месте в нем сохраняются, что указывает на Макара как на носителя универсальной нравственности и, следовательно, на авторское отношение к своему герою. В какой-то мере сохраняется архетипическое значение мотива дома и в описании квартиры Макара в письме от Апреля 12: «но ничего: поживешь и попривыкаешь» (Достоевский, с.23).

Архетипическое значение мотива дома актуализируется и в письмах Вареньки, прежде всего – в воспоминаниях о доме деревенском: «Думаешь-думаешь: вот как бы хорошо теперь было дома! Сидела бы я в маленькой комнатке нашей, у самовара, вместе с нашими; было бы так тепло, хорошо, знакомо» (Достоевский, с.28). В этих же воспоминаниях архетип дома инверсируется в описании городского пансиона: «Я там и спать не могла. Плачу, бывало, целую ночь, длинную, скучную, холодную ночь» (Достоевский, с.28). И пансион в сознании Вареньки противопоставляется деревенскому дому: «Бывало, по вечерам все повторяют или учат уроки; я сижу себе за разговорами или вокабулами, шевельнуться не смею, а сама все думаю про домашний наш угол, про батюшку, про матушку, про мою старушку няню, про нянины сказки... ах, как взгрустнется!» (Достоевский, с.28).

Архетипическое значение сохраняется только в воспоминаниях о доме в деревне. Дом противопоставляется пространству вне дома, где «жутко!», или «страшно станет» и «дрожишь как лист» и «ужас пройдет по сердцу», и тогда «Прибежишь, запыхавшись, домой; дома шумно, весело; раздадут нам, всем детям, работу: горох или мак шелушить. Сырые дрова трещат в печи; матушка весело смотрит за нашей веселой работой; старая няня Ульяна рассказывает про старое время или страшные сказки про колдунов и мертвецов. Мы, дети, жмемся подружка к подружке, а улыбка у всех на губах» (Достоевский, с.84) и т.д. в письме от Сентября 3. Как видим, сохранение архетипического значения мотива дома указывает на особенности модели мироощущения персонажа, сближая эту модель с присущими мифологическому сознанию характеристиками. Тоже находим и в рассказе «Страхи» А.П. Чехова. Два страха героя-повествователя исчерпываются в обжитом пространстве: первый – на почтовой станции, третий – дома у героя (выясняется, что собака, так напугавшая его в лесу, принадлежит старому приятелю рассказчика). Второй страх тоже объясняется при приближении к обжитому пространству – возле железнодорожной будки.

При этом все три случая, когда герой испытывает страх, происходят на пространстве вне дома, в архетипически оппозиционных дому топосах: первый – на дороге на почтовую станцию, второй – на «узкой тропинке у самого края железнодорожной насыпи» (Чехов, т.5, с.178), третий – на лесной дороге.

В другом рассказе Чехова – «Ведьма» – в основе художественного пространства лежит традиционное архетипическое противопоставление космоса и хаоса. Пространство «Ведьмы» обусловлено в первую очередь моделью мироощущения главного героя дьячка Гыкина, для которого, дом – это его космос; в нем дьячок чувствует себя хорошо. Все, что вне дома – хаос. Там бушует метель. Элементами, соединяющими дом-космос и поле-хаос, в чеховском рассказе (как и в мифе) выступают дверь и окно. Архетипы двери и окна имеют значения границы и соединения – примат того или иного значения зависит от состояния этих элементов: закрытые окно и дверь – разграничение, открытые – соединение. Закрытое окно позволяет увидеть или услышать хаос, но не позволяет ему проникнуть в космос («Его сторожка врезывалась в ограду, и единственное окно ее выходило в поле. А в поле была сущая война» (Чехов, т.4, с.375); «ветер стукнул по окну и донес тонкий, звенящий стон» (Чехов, т.4, с.377) и т.п.).

Как видим, мотив дома, как и мотивы времен года, может сохранять свое архетипическое значение целиком. Таким образом, эти мотивы представляются наиболее архетипичными и, следовательно, по меньшей мере две сферы человеческого бытия – природа и пространство – сохраняют в полной мере те характеристики, которые соотносились с этими сферами изначально, на самой ранней стадии развития человечества. Сохранение этих характеристик в литературном произведении позволяет соотнести



точки зрения персонажей с универсальными, зафиксированными мифом, моделями, что в какой-то мере приближает к пониманию мироощущения и самого автора.

### **Актуализация одной из сем архетипического значения**

Вместе с тем, нередки случаи, когда в литературном мотиве актуализируется не все архетипическое значение, а какие-либо его частные семы. Проследим это на мотивах метели, сиротства, вдовства и леса.

Архетипическое значение мотива метели, реконструированное по мифологическому материалу, может быть представлено следующим образом: в мифах метель насыщается божествами и духами, чаще всего злыми (айнские Тоиекунра, монгольский Мичит, славянский Черт), на людей в качестве наказания. Метель, таким образом, есть враждебное по отношению к человеку начало, связанное с действием злых сил, наказывающих человека с помощью метели. Архетипическое значение мотива метели включает в себя семы враждебного человеку начала, наказания, результата действия злых сил. В ряде мифологических традиций присутствует и сема свадьбы.

В русской литературе XIX в. мотив метели часто реализует сему враждебного по отношению к человеку начала. В «Метели» и «Капитанской дочке» А.С. Пушкина герои во время вьюги сбиваются с дороги, что указывает на враждебность им разыгравшейся стихии.

То же самое и в финале «Деревни» Григоровича: «А вьюга между тем становилась все сильнее да сильнее; снежные вихри и ледяной ветер преследовали младенца и забивались ему под худенькую его рубашонку, и обдавали его посиневшие ножки, и повергали его в сугробы... но он все бежал... все бежал... вьюга все усиливалась да усиливалась, вой ветра становился слышнее и слышнее; то взрывал он снежные хребты и яростно крутил их в замутившемся небе, то гнал перед собою необозримую тучу снега и, казалось, силился затопить в нем поля, леса и все Кузьминское со всеми его жителями, амбарами, угожьями и господскими хоромами...» (Григорович, с.140). Т.е. вьюга направлена против человека и – шире – человечества. То же и в «Ведьме» А.П. Чехова, где враждебность зимней стихии реализуется в начале повествования. Более того, у Чехова метель предстает как война стихий: неба, земли, ветра, которые анимизируются и являют собой элементы хаоса, вторгающиеся через окно в дом (космос), и оппозиция «дом / вне дома» актуализирует мотив враждебности человека и метели.

Другая сема архетипического значения – связь метели с силами зла. Эта связь отчетливо видна, в частности, в русской мифологической и фольклорной традициях. А.Н. Афанасьев писал: «...до сих пор поселяне наши убеждены, что зимние вьюги и метели посылаются нечистою си-

лою»<sup>7</sup>; «Поселяне наши до сих пор верят, что теплые, весенние ветры происходят от добрых духов, а вьюги и метели от злых»<sup>8</sup>.

Архетипическая сема связи метели с силами зла реализуется и в литературе. В повести «Метель» Пушкин осознанно вводит славянскую мифологию метели. На то, что писатель соотносит метель с действиями злых сил («бесов») и делает ее причиной дальнейших неурядиц в жизни людей, указывает эпиграф из Жуковского («Кони мчатся по буграм...»), где метелица сопровождается появлением «черного врана» – традиционного проводника злых сил и предвестника беды, а «вещий стон гласит печаль»; кроме того, в стихотворении самого Пушкина «Бесы» вьюга и ее результат («Хоть убей, следа не видно; / Сбились мы...») приписываются ямщиком, а потом и лирическим субъектом действию бесов – славянских духов зла.

Злые силы в прозе Пушкина влияют на общее состояние природы и мира в целом. В самый разгар вьюги в повести «Метель» «небо слилось с землею». Мотив слияния неба и земли присутствует и в романе «Капитанская дочка»: во время снежного бурана «темное небо смешалось со снежным морем». В обоих случаях возникают две фундаментальные стихии мироздания, которые были выделены в качестве верха и низа и слились в объятиях, вступив в священный брак (греческие Гея и Уран, полинезийские Папа и Ранги, индийские Притхиви и Дьяус, монгольские Этуген и Тенгри, шумерско-акадские Ураш и Ан, египетские Геб и Нут...). Мотив брака неба и земли, как традиционный мотив космогонических мифов, осложняется другим не менее важным мотивом разъединения этого священного брака. Этим разъединением создается пространство для жизни богов и людей. Последующее слияние неба с землей может произойти в день гибели мира, т.е. в эсхатологических мифах, где верх и низ могут не только сливаться, но и меняться местами.

У Пушкина сливающиеся небо и земля своим «смешиванием» предполагают «смешивание» в жизни людей, вносят путаницу в человеческие судьбы. Таким образом, оказывается, что жизнь людей находится под влиянием неких злых сил. Герои не могут активно противостоять вмешательству сил зла. На помощь героям приходят добрые силы.

В прозе Пушкина слияние неба с землей во время метели воспринимается персонажами как проявление действия высших сил. Зимняя буря, смешивающиеся стихии выступают знаками коренных перемен в судьбах героев.

Соотносится с действием злых сил и мотив вьюги в «Деревне» Григоровича, но не просто одно «зло» (вьюга) уничтожает другое «зло» (деревню), а исконно злые силы, персонифицированные в метели, выступают как исполнители воли высших сил, правящих миром. Такая трактовка соотносится с устоявшимся представлением о том, что дьявол (бес) является слугой Бога на земле и вершит его волю; предназначение беса – наказывать людей не столько за деяния против него, сколько за грехи, т.е. за дея-

ния богопротивные. Таким образом, и в мотиве вьюги в повести Григоровича актуализируется сема наказания свыше греховному человечеству.

В «Ведьме» Чехова по представлениям дьячка Савелия Гыкина метель, бушующая за окном – дело рук его жены-ведьмы. Дьячиха, по мысли мужа, жаждет встречи с мужчиной и насылает вьюгу, благодаря которой путники сбиваются с дороги и попадают в дом к дьячку.

Актуализируется в литературе и сема наказания. Именно как наказание оценивают метель и ее последствия пушкинские герои. Бурмин наказан за проказы и шутки, а Марья Гавриловна – за неповиновение родителям. Таким образом, на генетическое значение метели как бесовской проказы накладывается архетипическое значение метели как наказания. Возникает двойной, «осознанно-неосознанный» план, в котором функционирует мотив метели.

Последний путь главной героини сопровождается разбушевавшейся вьюгой в «Деревне» Григоровича. Очевидно, что здесь актуализируется сема наказания. Вместе с тем не ясно, против кого или чего направлена вьюга в финале повести, кто и за какие грехи наказан. Хмельной муж Акулины Григорий, торопящийся похоронить жену и колотящий с остервенением клячу? Маленькая дочка Дуня, с криком бегущая за розвальнями? Сама покойница Акулина, лежащая в гробу? Наказан весь мир людей; высшие «злые» силы вершат справедливый суд над «злой» деревней, где нет места «добру». Похороны сироты Акулины – это конец мира, знаменующийся разбушевавшейся стихией. Мотив вьюги, таким образом, обретает в повести и эсхатологическое значение, восходящее к мифу: мир стал настолько плох, что высшие силы решили с ним покончить.

Сема наказания актуализируется и в рассказе Чехова «Ведьма»: главный герой оценивает вьюгу как наказание себе со стороны жены-ведьмы.

Важна для понимания мотива зимней бури и сема свадьбы: А.Н. Афанасьев писал, что «гроза и крутящиеся вихри представлялись чертовой свадьбой»<sup>9</sup>; «В Малороссии вертящиеся вихри называются чертовой свадьбой. Подобное поверие есть и у немцев...»<sup>10</sup>; «В западной Фландрии в воющей вьюге узнают поезд несчастной Альвины. По саге, она была прекрасная королева; проклятая родителями за своевольное вступление в брак, она с той самой поры осуждена, не ведая успокоения носится по воздуху»<sup>11</sup>. Примечательно, что в этой легенде сводятся мотивы бури, неповиновения родителям, своевольного вступления в брак и наказания, которые присутствуют и в повести Пушкина «Метель».

Сопоставление мотива метели как бесовской свадьбы в мифах с мотивом метели-свадьбы в «Метели» Пушкина (Ср. «Ведьму ль замуж выдают...») позволяет говорить о бесовской природе не только разбушевавшейся стихии, но и последовавшего вслед за метелью венчания. Таким обра-

зом, в повести «Метель» реализуется универсальная модель бытия, впервые заявившая себя в мифе.

В повести Григоровича мотив метели-свадьбы трансформируется в мотив похорон – не только похорон героини, но и похорон всего мира.

И в рассказе «Ведьма» зимняя буря соотносится со славянской мифологемой бесовской пляски-свадьбы. Для главного героя Савелия Гыкина поведение его жены и насылаемая ею метель могут быть оценены как свадьба с бесом.

Отдельные семы архетипического значения актуализируются не только в мотивах, связанных с природой, но и в мотивах тематической группы «жизнь человека». Рассмотрим актуализацию отдельных сем на примере мотива сиротства (сироты). Архетипическое значение этого мотива включает в себя несколько сем, реализованных в мифах. Во-первых, сироты изначально обездолены и обижены, поэтому добрые духи, герои или люди помогают им (южно-славянские Вилы, помогающие обиженным и сиротам; хозяйка ветров Чассажи у лакцев, покровительствующая обездоленным и сиротам; Илья Муромец, перед «окаменением» отдавший клад князю Владимиру, монастырям и церквям, сиротам; родственник Мардохей, воспитывающий сироту Эсфирь у иудеев). Во-вторых, в ряде мифологий присутствуют сироты-боги, близкие по функциям культурным героям, или герои-сироты, которые, обиженные уже своим сиротством, достигают величия именно сиротству своему вопреки (калмыцкий и монгольский эпический персонаж Джангар, ставший государем идеальной страны Бумба; самодийский культурный герой Дюба-нга; самодийский же сирота-бог Дяйку, вначале предстающий слабым и неумелым, но потом побеждающий чудовищ, устраивающий землю и помогающий людям; карело-финский Куллерво, мстящий врагам за истребление своего рода; бедный сирота Нью-Лан в древнекитайской мифологии, ставший по воле обстоятельств зятем бога Тянь-ди и воплощением одной из звезд в созвездии Орла; бурятский громовержец и первопредок Хухедей-Мерген, именуемый в ряде мифов сиротой; эскимосская хозяйка морских животных Седна, которая по одной из версий первоначально была девочкой-сироткой, брошенной злыми людьми в море)<sup>12</sup>.

Исходя из этого, значение архетипа сироты можно представить следующим образом: сироты изначально обижены судьбой, однако при помощи добрых сил или при благоприятном стечении обстоятельств они могут достичь величия и затем помогать другим. Т.е. в архетипическом значении мотива сиротства можно выделить по меньшей мере три семы: сирота изначально несчастен, сирота нуждается в помощи и сирота достигает благополучия.

Первая сема – сирота изначально несчастен – актуализируется в рассмотренных произведениях прежде всего через женские образы.

Сразу отметим, что Д.В. Григорович в «Деревне» сознательно опирается на русскую фольклорную традицию в разработке мотива сироты. На это указывают эпиграфы к главам: пять из них – фрагменты народных песен, один – русская пословица, а три остальных взяты из близкой к устному народному творчеству поэзии Кольцова. Мотив сироты в повести Григоровича в основном совпадает с мотивом сироты в фольклоре. Фактически с самого рождения Акулина несет клеймо сироты: «Маленькая Акулина (таким именем окрестили малютку) сделалась на скотном дворе с первого же дня своего существования предметом всеобщего нерасположения» (Григорович, с.80). Бабы говорили: «Добро бы своя была... добро бы родная, а то невесть по какого лешего смотришь за нею; словно от безделья» (Григорович, с.78). Под стать словам баб и отношение к сиротке ее мачехи Домны, получившей Акулину по жребию: «осерчает вдруг и пойдет есть и колотить сиротку... усопшую мать не оставит даже в покое» (Григорович, с.79); «Страх, в котором держала скотница свою питомицу, часто даже исчезал в ребенке от избытка горя. Так случалось почти всякий раз, когда Домна, смягчившись после взрыва необузданной ярости, начинала ласкать и нежить собственных детей своих. Громко раздавались тогда за печуркою рыдания и всхлипывания одинокой, брошенной девочки» (Григорович, с.84); «Но прошел год, другой, и свыклась Акулька со своей тяжкою долею... С возрастом, по мере того как сиротка становилась разумнее, постоянное... одиночество обратилось не только в привычку, но сделалось для нее потребностью. Оно было единственным средством, избавлявшим ее от побоев скотницы и толчков встречного и поперечного. Всеобщее отчуждение, которое испытывала она со стороны окружающих, как круглая сирота, и которое с некоторых пор как-то особенно тяготило ее, также немало способствовало подобному расположению» (Григорович, с.85-86). Это одиночество нарушается с появлением в доме мужа Домны Карпа, который без всякого на то повода бьет сиротку. Единственное место, где Акулина может в досталь наплакаться на горемычную судьбу свою – могилка матери. После посещения кладбища девочка, с точки зрения окружающих, изменилась: «Она, казалось, поняла настоящее свое положение. Акулина заметнее стала отделяться от общего круга живших с нею людей... Когда уже чересчур переполнялось сердце горем, она старалась всегда почти скрыться из вида; затискается куда-нибудь подальше, в амбар или самую скрытную клеть, и там уже дает полную волю слезам своим. И в эти-то горькие минуты стала представляться Акулине с некоторых пор возможность иной, лучшей жизни; перед нею являлся с раздирающею сердце ясностью родной кров, родная семья и посреди всего этого мать, добрая мать, которую невыразимо сильно любила она... Грустны, грустны казались ей тогда сиротство и одиночество!» (Григорович, с.99).

Сирота в «Деревне» изначально несчастна, окружающие (и в первую очередь – мачеха) всячески обижают ее, заступиться за Акулину некому,

следовательно, можно поступать с ней как заблагорассудится: заставлять выполнять самую тяжелую работу, насильно выдавать замуж. Важна и фольклорная тема отношения мачехи к своим детям; эта тема в повести реализуется в описании поведения Домны. Кроме того, как и в фольклоре, сирота у Григоровича – существо высоких душевных качеств. Важен и выбор пола персонажа: и в устной традиции, и в повести мотив сиротства разрабатывается преимущественно на женских персонажах, что как бы усугубляет невозможность самостоятельно изменить свою судьбу. Однако Григорович отказывается от сказочного счастливого финала. Более того, сиротство не только не исчерпывается (инверсия сказочного мотива благополучного брака), но и усугубляется повторяемостью в предсказуемой судьбе дочери. Такой отход от сказочной традиции можно, пожалуй, объяснить эстетикой натуральной школы, в русле которой Григорович и создавал свою повесть<sup>13</sup>.

Сирота изначально несчастна и в повести И.С. Тургенева «Муму». Герасим пытается ухаживать за сиротой Татьяной, которая «...не могла похвалиться своей участью. С ранней молодости ее держали в черном теле; работала она за двоих, а ласки никакой никогда не видела; одевали ее плохо, жалование она получала самое маленькое; родни у ней все равно что не было: один какой-то старый ключник, оставленный за негодностью в деревне, доводился ей дядей, да другие дядья у ней в мужиках состояли, – вот и все. Когда-то она слыла красавицей, но красота с нее скоро соскочила. Нрава она была весьма смиренного, или, лучше сказать, запуганного, к самой себе она чувствовала полное равнодушие, других боялась смертельно; думала только о том, как бы работу к сроку кончить, никогда ни с кем не говорила и трепетала при одном имени барыни, хотя та ее почти в глаза не знала» (Тургенев, с.249-250). Дворецкий Гаврила характеризует Татьяну как «неладную» (Тургенев, с.253) и «смиреницу» (Тургенев, с.255). Она покорно соглашается выйти замуж по приказу барыни за пьяницу Капитана...

И в романе Достоевского «Бедные люди» главная героиня тоже несчастная сирота. Т.е. можно утверждать, что в русской прозе XIX в. образ девушки-сироты строился по архетипической модели; пример тому – актуализация сема «сирота изначально несчастен».

Важно при этом и то, что другая сема – сирота нуждается в помощи – актуализируется, в отличие от первой, лишь в отдельных точках зрения.

В «Деревне» Григоровича эта сема актуализируется лишь в точке зрения жены управляющего. Она одна сочувствует сироте, все же остальные обижают ее. Акулина нуждается в помощи добрых сил, не случайно она так благодарна жене управляющего. Но помощь эта сводится к минимуму: мир «Деревни» населен существами злыми, неспособными хоть как-то помочь сироте реализовать свои душевные качества, следствием этого становятся и неудавшаяся жизнь Акулины, и ее ранняя смерть, и будущее

ее дочери. Даже «добрый» барин вредит Акулине, хотя искренне полагает, что, выдавая сироту замуж, творит добро.

Сема помощи сироте сохраняется и в повести Тургенева «Муму» в точке зрения Герасима. Татьяна полубилась глухонемому дворнику. Когда кастелянша, начальница Татьяны, стала шпынять ее, Герасим вступился за сироту. Он дарил девушке подарки, оказывал всяческие знаки внимания... В отношении Герасима к Татьяне реализуется архетипическое значение мотива сиротства: он пытается помочь бедной девушке, взять на себя функцию той силы, которая должна вывести сироту «в люди». Это отделяет Герасима от прочих обитателей господского дома.

Сема эта реализуется и в отношении Герасима к собачке, которая по сути своей является сиротой. Спустя год после отъезда Татьяны объектом внимания дворника становится собачка Муму, которую он спасает из воды. «Ни одна мать так не ухаживала за своим ребенком, как ухаживал Герасим за своей питомицей» (Тургенев, с.258).

В романе Ф.М. Достоевского «Бедные люди» сема необходимости помощи сиротам актуализируется в точке зрения Макара Девушкина. Макар ощущает себя по отношению к Вареньке чем-то вроде отца: «И в чувствах-то вы моих ошиблись, родная моя! Излияние-то их в совершенно другую сторону приняли. Отеческая приязнь одушевляла меня, единственно чистая отеческая приязнь, Варвара Алексеевна; ибо я занимаю у вас место отца родного, по горькому сиротству вашему; говорю это от души, от чистого сердца, по-родственному» (Достоевский, с.19) в письме от апреля 8. Эта же мысль звучит в письме и от июля 28 (I), но уже как бы в инверсированном для Макара виде: «...это не я, старый дурак, вам, ангельчику, помогаю, а вы, сироточка моя бедненькая, мне!» (Достоевский, с.65-66). Наиболее же явно архетипическое значение в мотиве сиротства применительно к Вареньке звучит в письме Макара от Сентября 5: «А теперь что! Мало того что злые люди вас погубили, какая-нибудь там дрянь, забулдыга вас обижает... А отчего же это все? А оттого, что вы сирота, оттого, что вы беззащитная, оттого, что нет у вас друга сильного, который бы вам опору пристойную дал. А ведь что это за человек, что это за люди, которым сироту оскорбить нипочем? Это какая-то дрянь, а не люди, просто дрянь, так себе, только числятся, а на деле их нет, и в этом я уверен. Вот ведь они каковы, эти люди!» (Достоевский, с.86).

Для Макара эта сема архетипического значения мотива сироты не только сохраняется, но и становится единственно возможной, не приемлющей все прочие значения. Это характеризует Макара (как и Герасима в «Муму»), как носителя универсальной нравственности.

Последняя сема – обретение сиротой благополучия – отмечена нами лишь в одном из рассмотренных произведений: Варенька в финале романа Достоевского «Бедные люди» достигает благополучия. Однако несмотря на то, что актуализация этой семы должна свидетельствовать о сохранении

универсальных нравственных канонов, Достоевский говорит об их разрушении, ибо в роли спасителя выступает не «нравственный» Макар, а «безнравственный» господин Быков.

Отдельные семы архетипического значения актуализируются и в мотиве вдовства. Напомним, что архетипическое значение этого мотива включает в себя следующие семы: вдова беззащитна и нуждается в помощи со стороны, она верна умершему мужу, вместе с тем, вдова часто является матерью героя, а порой и сама вершит героические деяния, что говорит о ее избранности.

Сема беззащитности вдовы актуализируется в «Хаджи-Мурате» Л. Толстого. В приемной Воронцова в числе прочих просителей «была, вся в черном, вдова убитого офицера, приехавшая просить о пенсии или о помещении детей на казенный счет»<sup>14</sup>. Здесь и для вдовы и, по всей видимости, для Воронцова (ведь не случайно вдова обращается именно к нему) актуализируется архетипическое значение мотива вдовы как существа беззащитного и нуждающегося в помощи со стороны. Такая актуализация позволяет оценить русских офицеров и членов их семей как носителей универсальной (архетипической) нравственности.

Та же сема беззащитности нуждающихся в помощи вдов доминирует и в рассказе Чехова «Студент». Главный герой, возвращаясь домой с охоты, останавливается у костра, разведенного двумя вдовами – матерью и дочерью. Именно вдовам (как нуждающимся в помощи) студент оказывает помощь духовную – рассказывает историю апостола Петра. Иван достигает своей цели – «Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра» (Чехов, т.8, с.309).

В этом же рассказе актуализируется и сема избранности вдовы – вдова не только нуждается в помощи, но и сама в состоянии эту помощь оказать. «Кругом было пустынно и как-то особенно мрачно. Только на вдовьих огородах около реки светился огонь; далеко же кругом и там, где была деревня, версты за четыре, все сплошь утопало в холодной вечерней мгле» (Чехов, т.8, с.306). Свет огня выделяет вдовьи огороды, выделяет вдов среди других сельских обитателей, среди мрака. И герой, вступив в это освещенное пространство, оказывая духовную помощь, сам получает моральное удовлетворение: он «думал о том, что правда и красота, направляющие человеческую жизнь там, в саду первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле; и чувство молодости, здоровья, силы, ему было только 22 года, – и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного, счастья овладело им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» (Чехов, т.8, с.309).



Все это позволяет говорить о том, что в модели бытия, которая создается в рассказе «Студент», мотив вдовства в разных точках зрения актуализирует различные семы своего архетипического значения: если для студента вдовы нуждаются в помощи – прежде всего в помощи духовной, какую он, собственно, только и может оказать, – то в авторской точке зрения, напротив, вдовы – существа избранные, отмеченные в отличие от прочих светом огня. Студент полагает, что оказывает духовную помощь нуждающимся в ней вдовам и получает помощь сам. Он прозревает, выходя на путь, ведущий к истине, осознает свое место в мире.

Отдельные семы архетипического значения актуализируются и в мотивах, связанных с пространством, в частности, в мотиве леса. В процессе реконструкции архетипа леса было рассмотрено 119 мифологем из 55 национальных мифологий. Основные значения этих мифологем могут быть сведены к следующим:

– Место, имеющее губительные функции, несущее опасность, угрозу для человека, вызывающее у него чувство страха, обиталище злых чудовищ, нечисти (абхазская, грузинская, лезгинская, скандинавская, чувашская, греческая, литовская, русская, ингушская и чеченская, древнеиндийская, западно-славянская, таджикская, восточно-романская, кетская, киргизская, туркменская, казахская, мансийская, испанская, европейская, восточно-славянская, адыгейская, полинезийская, иранская, прусская, французская, английская, римская, шумерско-акадская, северно-русская мифологии, мифологии фон, квакиутль, коми, кхмеров, руанды, обских угров – всего 47 мифологем);

– Место, служащее укрытием младенцу или другому гонимому существу (греческая, итальянская, римская, древнерусская, корейская, индуистская, осетинская, кетская мифологии, мифология ганда – всего 18 мифологем);

– Амбивалентное пространство, которое, с одной стороны, богато пищей и обитатели которого помогают охотникам, а с другой – опасно для человека (древнеиндийская, якутская, башкирская, русская, ингушская и чеченская, монгольская, осетинская, полинезийская, мордовская, европейская, карельская и финская, греческая мифологии, мифологии гуронов, западносибирских татар, мегрельцев – всего 16 мифологем);

– Мотивы, связанные с уничтожением (рубкой) леса людьми или культурными героями ради создания жизненного пространства (эстонская, осетинская, древнеиндийская, шумерско-акадская, литовская мифологии, мифологии майя, эдэ, фон – всего 8 мифологем);

– Место изгнания (древнеиндийская, нанайская, кельтская, полинезийская мифологии – всего 6 мифологем).

В результате соотнесения этих сем общее значение будет выглядеть следующим образом: лес – это враждебное по отношению к человеку место (основное значение, учитывая частотность мифологем с этой семанти-

кой), но в зависимости от поведения человека, от его положения в мире (например, незащищенность ребенка или девушки) лес может служить укрытием (в тех случаях, когда злые силы сосредоточены на пространстве вне леса). Однако лес противоположен другим, более близким человеку, горизонтальным топосам (полю, саду, дому); более того – в лесу (как своеобразном «крае» горизонтального пространства) бытие человека изменяется (порою – на полярно противоположное); и, самое важное, – человеческое бытие меняется помимо воли человека, часто по воле высших (злых или добрых, в зависимости от «характера» леса) сил. Итак, архетипическое значение мотива леса выглядит следующим образом: это место, где человек не способен что-либо предпринять и полностью вынужден положиться на высшее вмешательство в свою судьбу; при этом человек боится леса, ибо не знает его воли по отношению к себе. То есть можно отметить семы враждебной человеку части пространства, оппозиции всем прочим горизонтальным топосам, укрытия для невинно гонимых. И значение мифологемы леса в славянской мифологии («враждебная человеку часть пространства»<sup>15</sup>) в общей сути соответствует реконструированному архетипическому.

Рассмотрим те случаи, когда актуализируется сема враждебной человеку части пространства. Так, Владимир из повести «Метель» А.С. Пушкина спасается от вьюги в роще: «Наконец в стороне что-то стало чернеть. Владимир повернул туда. Приближаясь, увидел он рощу. Слава богу, подумал он, теперь близко. Он поехал около рощи, надеясь тотчас попасть на знакомую дорогу или объехать рощу кругом: Жадрино находилось тотчас за нею. Скоро нашел он дорогу и въехал во мрак деревьев, обнаженных зимою. Ветер не мог тут свирепствовать; лошадь ободрилась, и Владимир успокоился» (Пушкин, т.5, с.69). Однако знакомая роща сменяется незнакомым лесом – не случайно следующий абзац начинается с противительного союза «но»: «Но он ехал, ехал, а Жадрина было не видать; роще не было конца. Владимир с ужасом увидел, что он въехал в незнакомый лес. Отчаяние овладело им» (Пушкин, т.5, с.69).

В словаре Даля лес «пространство, покрытое растущими и рослыми деревьями»<sup>16</sup>, а роща – «пуща, заповѣдной лѣсь, заказникъ, рашеный или береженный лѣсь; чисто содержимый лѣсокъ, паркъ; вообще небольшой, близкій къ жилью лиственный (нехвойный) лѣсок»<sup>17</sup>. В словаре Ожегова лес – «множество деревьев, растущих на большом пространстве с сомкнутыми кронами»<sup>18</sup>, роща же – «небольшой, чаще лиственный лес»<sup>19</sup>. Лес маркируется как пространство большее по размерам и более отдаленное от жилья по сравнению с рощей, т.е. пространство менее знакомое. Лес, в отличие от близкой к дому и знакомой рощи, маркирован в русском языке как нечто неизвестное и в своей неизвестности страшное для человека.

Такое значение своеобразной оппозиции «лес / роща» сохраняется и в повести «Метель» в точке зрения пушкинского персонажа (в рассматри-

ваемом фрагменте доминирует точка зрения Владимира): знакомая роща должна спасти его от разбушевавшейся метели и вывести на дорогу (здесь актуализируется сема архетипического значения леса как укрытия от злых сил, которыми населено поле, где свирепствует вьюга, архетипически соотносимая с действием сил зла; и леса как спасения от внешних высших сил – спастись под кронами деревьев от воли неба). Но по мере «превращения» **знакомой** рощи в **незнакомый** лес изменяется и оценка происходящего – «Владимир с ужасом увидел, что он заехал в незнакомый лес. Отчаяние овладело им» (Пушкин, т.5, с.69). В этом фрагменте лексико-семантический ряд к слову «лес» составляют слова «ужас», «отчаяние», «бедное животное» (о лошади), «несчастный» (о Владимире)... Таким образом, мотив леса в точке зрения героя сохраняет свою основную (по частотности) архетипическую сему – пространство, несущее в себе губительные функции, вызывающее у человека чувство страха. Лесная дорога выводит Владимира в незнакомую деревню, где в жизнь героя вмешиваются добрые силы – старик с седою бородой и парень с дубиной; но вмешательство добрых сил ничего не меняет в судьбе несчастного: итогом его пути становится закрытая церковь.

Итак, мотив леса в повести «Метель», сохраняя свои основные архетипические функции, демонстрирует наличие элементов архаического мышления в точке зрения персонажа или даже в мироощущении самого автора, которое реализуется через образы девицы К.И.Т., Белкина, Издателя. Более того, присутствие в одном из мотивов архетипического значения позволяет предположить, что модель бытия повести, как уже отмечалось, тяготеет к картине мира носителя мифологического сознания, зафиксировавшей некие универсальные принципы человеческого бытия вне места и времени; следовательно, и вся повесть может быть рассмотрена не как частный случай из жизни, а как универсальная концепция бытия человеческого вообще.

Сема архетипического значения мотива леса как враждебной человеку части пространства актуализируется и в «Хаджи-Мурате» Л.Н. Толстого. Для всех русских (от солдат (глава V) до Государя (глава XV)) этот топос соотносится в первую очередь с мотивом рубки леса. Лес в точках зрения всех русских, таким образом, выступает в значении неблагоприятного топоса, подлежащего вырубке. Так для Государя важна вырубка лесов, как средство стеснения горцев (глава XV). В мифе рубка леса – прерогатива культурного героя, и в повести Толстого русские принимают на себя традиционные функции культурного героя, уничтожающего враждебный лес ради создания жизненного пространства.

Та же сема актуализируется в рассказе А.П. Чехова «Страхи». Герой, напомним, повествует о трех страхах, которые он испытал в своей жизни. Третий «страх» случается на лесной дороге: герой, возвращаясь с охоты, в лесу встречает собаку. Сам лес не представляет для него опасности, более

того, герой способен, несмотря на усталость, наслаждаться лицезрением красот природы: «...я однажды ранней весною возвращался с тяги. Были вечерние сумерки. Лесная дорога была покрыта лужами от только что бывшего дождя, и почва всхлипывала под ногами. Багровая заря сквозила через весь лес, крася белые стволы берез и молодую листву» (Чехов, т.5, с.190). Но вот герой встречает незнакомую собаку и испытывает страх, возникновению которого, по мнению повествователя, способствуют несколько причин: «Не знаю, под влиянием ли тишины, лесных теней и звуков, или, быть может, вследствие утомления, от пристального взгляда обыкновенных собачьих глаз мне стало вдруг жутко» (Чехов, т.5, с.191).

Как видим, место действия – лес – выступает одной из причин появления страха в душе героя. Это соотносится с семой архетипического значения леса как враждебного человеку топоса, являющимся средоточием опасности.

Сохраняется сема архетипического значения леса как враждебной части пространства и в рассказе Чехова «Студент», герой которого, как и в рассказе «Страхи», возвращается с тяги. Лес не представляет опасности. Но в системе с другими архетипическими компонентами лес становится неблагоприятным местом: «Но когда стемнело в лесу, некстати подул с востока холодный пронизывающий ветер, все смолкло. По лужам протянулись ледяные иглы, и стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо. Запахло зимой» (Чехов, т.8, с.306). С наступлением темноты и холода актуализируется архетипическое значение мотива леса как топоса противоположного и открытому пространству, и дому. Тем не менее герой, выйдя на открытое пространство, не хочет домой; он идет на огонь костра. Таким образом, лес противопоставляется свету как пространство, где царит темнота. Оппозиция «свет / тьма» является важной в мифологической картине мира, где свет маркируется как позитивное начало, а тьма как негативное.

Другая сема архетипического значения леса – оппозиционная прочим горизонтальным топосам часть пространства, в которой изменяется бытие человека. Такое значение актуализируется в «Барышне-крестьянке» Пушкина, где оппозиция «лес / роща», в отличие от «Метели», отсутствует. «Роща» и «лес» выступают, по сути, как синонимы. Роща-лес – место встреч Лизы и Алексея – традиционное место свиданий влюбленных в романтической и сентиментальной литературе (Ср. в повести «Метель»: «Наши любовники были в переписке и всякий день видались наедине в сосновой роще или у старой часовни» (Пушкин, т.5, с.66)). Но помимо этого значения мотив леса в «Барышне-крестьянке» несет в себе и значение архетипическое, связанное с изменением статуса человека в оппозиционном дому пространстве. Лиза, переодевшись крестьянкой (как бы изменив свой социальный статус по своей воле) идет на первую встречу с Владимиром; по мере приближения к роще и вхождения в нее состояние девушки меняется: «...ясное небо, утренняя свежесть, роса, ветерок и пение птичек на-

полняли сердце Лизы младенческой веселостью; боясь какой-нибудь знакомой встречи, она, казалось, не шла, а летела. Приближаясь к роще, стоящей на рубеже отцовского владения, Лиза пошла тише. Здесь она должна была ожидать Алексея. Сердце ее сильно билось, само не зная почему; но боязнь, сопровождающая молодые наши проказы, составляет и главную их прелесть. Лиза вошла в сумрак рощи. Глухой перекатный шум ее приветствовал девушку. Веселость ее притихла. Мало-помалу предалась она сладкой мечтательности. Она думала... но можно ли с точностью определить, о чем думает семнадцатилетняя барышня, одна, в роще, в шестом часу весеннего утра? Итак, она шла, задумавшись, по дороге, осененной с обеих сторон высокими деревьями...» (Пушкин, т.5, с.99). Роща изменяет не только состояние героини, но и ее судьбу (знакомство с Алексеем, взаимная любовь молодых людей и их брак). Однако, изменив по собственной воле свой внешний облик (и социальный статус), Лиза, уже как бы по некоей высшей воле, меняет и всю свою жизнь. Игра превращается в реальность, а реальность в игру (достаточно вспомнить ее *домашний* маскарад в первый приезд Алексея к Григорью Ивановичу). Лес и дом, благодаря мотиву любви, как бы меняются местами, при этом граница между домом и лесом сохраняется. Возвращаясь из леса домой, Лиза принимает свой привычный для окружающих облик: «Молодые люди расстались. Лиза вышла из леса, перебралась через поле, прокралась в сад и опростелью пробежала в ферму, где Настя ожидала ее. Там она переоделась, рассеянно отвечая на вопросы нетерпеливой наперсницы, и явилась в гостиную» (Пушкин, т.5, с.100) <курсив мой – Ю.Д.>. Однако этот облик уже претит Лизе – «лесное» обличье оказывается более «родным»: «...и она решилась на другое утро опять явиться в рощу Акулиной» (Пушкин, т.5, с.101). Свидания с возлюбленным в лесу (роще) становятся неотъемлемой частью жизни девушки.

Примечательно и то, что встреча, с которой начинается дружба Берестова и Муромского, происходит на границе поля и леса, на границе двух пространств.

Таким образом, в повести «Барышня-крестьянка» мотив леса, как, кстати, и в повести «Метель», сохраняет архетипическое значение: будучи пространством оппозиционным всему прочему горизонтальному пространству (полю, деревне, дому), лес несет в себе охранительные функции – он оберегает влюбленных от вмешательства внешнего мира, мира враждебного (достаточно вспомнить размолвку Григорья Ивановича и Ивана Петровича как бы предопределяющую невозможность легализации любви Алексея и Лизы на «обжитом» пространстве); более того – лес помогает влюбленным.

Обратим внимание на отсутствие леса в повести «Станционный смотритель». Рассказчик в финале повести приходит на могилу Вырина: «Мы пришли на кладбище, голое место, ничем не огражденное, усеянное

деревянными крестами, не осененными ни единым деревцом. Отроду не видал я такого печального кладбища» (Пушкин, т.5, с.93). Лес отсутствует там, где он непременно должен быть – на кладбище. Благодаря отсутствию леса, кладбище – пространство, устойчиво противоположное остальному миру – оказывается с этим остальным миром соединено. Леса нет. Нечему прикрыть кладбище от внешнего мира, равно как и внешний мир нечем прикрыть от кладбища. Кладбище становится миром, а весь мир – кладбищем; границы не существует. Уже в этом фрагменте можно увидеть один из смыслов повести.

Сема архетипического значения леса как укрытия для невинно гонимых актуализируется в «Хаджи-Мурате» Л.Н. Толстого в точках зрения чеченцев. Чеченцы предстают гонимым народом, и лес спасает их от врагов (глава IV). Таким образом, чеченцы (как и русские) маркированы как положительные персонажи. Это важно для авторского отношения к Кавказской войне вообще, где каждая из враждующих сторон по своему права, что и подтверждается при интерпретации мотива леса с учетом его архетипического значения.

Итак, в литературном тексте могут актуализироваться не только архетипические значения целиком, но и отдельные семы архетипического значения.

Однако наряду с актуализацией какой-то конкретной семы встречаются случаи, когда в пределах не только одного произведения, но и одной точки зрения актуализируются две противоположные, взаимоисключающие семы архетипического значения. Таков мотив леса в точке зрения толстовского Хаджи-Мурата: с одной стороны, лес содержит актуальное для всех чеченцев в повести значение укрытия от врагов (главы IV, XXV), с другой же стороны, для Хаджи-Мурата важна и архетипическая сема рубки леса, которая актуальна прежде всего для русских: в начале своего выхода Хаджи-Мурат встречается с Воронцовым-младшим в том месте, где назначена рубка леса (глава III). Таким образом, промежуточное положение Хаджи-Мурата закреплено не только на сюжетном, но и на архетипическом уровне.

### **Инверсия архетипического значения**

В литературе архетипическое значение мотива не только сохраняется, но и инверсируется. Примером такой инверсии может служить функция мотива метели в прозе Пушкина. В «Метели» и «Капитанской дочке» эта инверсия заключается в счастливых финалах: вьюга становится своеобразной отправной точкой для установления гармонии. Важно и то, что в «Капитанской дочке» функцию добрых сил, противостоящих метели, выполняет не дух или божество, а человек, персонифицированный в образе Вожатого, которого Гринев воспринимает как некое высшее вмешательство в

свою судьбу и полностью полагается на его волю, благодаря чему выбирается из бурана и, в конце концов, «выходит в люди».

В подавляющем большинстве случаев инверсия архетипического значения в литературном тексте может быть сведена к двум функциям: 1) показатель неординарности персонажа; 2) показатель отступления от универсальных ценностей.

Обратимся к тем случаям, когда инверсия подчеркивает неординарность персонажа, в точке зрения которого архетипическое значение мотива изменяется. Рассмотрим инверсию мотивов времен года, дома и леса в произведениях Пушкина, Чехова и Толстого.

В «Выстреле» Сильвио рассказывает, что его дуэль с «молодым человеком богатой и знатной фамилии» (Пушкин, т.5, с.58) происходила весной – «Весеннее солнце взошло, и жар уже напевал» (Пушкин, т.5, с.59). В этом фрагменте в точке зрения «неординарного» героя происходит инверсия значения архетипа весны. Более того, это весеннее утро во многом предопределило дальнейшую судьбу и душевное состояние героя на годы вперед. Следовательно, мотив весны в «Повестях Белкина» может, в числе прочего, служить своеобразным критерием противопоставления Сильвио остальным персонажам пушкинского цикла.

В рассказе Чехова «Мальчики» в точках зрения отца и Чечевицына архетипическое значение мотива зимы вытесняется смыслами иного порядка: для отца зима, как уже отмечалось – повод для размышлений о быстротечности времени, а для Чечевицына – совершенно особый случай – отрицательная зима должна осложнить побег, чтобы еще более его романтизировать. Вместе с тем, архетипическое значение в той или иной степени присутствует не только в точках зрения отца и Чечевицына, но и во всех остальных точках зрения рассказа, включая авторскую: для автора и Володи зима – отрицательное время года, актуализирующее мотив дома; для отца – один из повторяющихся этапов человеческой жизни; для Чечевицына – время испытаний на мужественность. Т.е. именно авторская (и Володина, соответственно) концепция бытия может быть рассмотрена в качестве общечеловеческой, а концепция бытия Чечевицына (и в некоторой степени отца) – как «надархетипическая», выделяющая героев из среды.

В рассказе Чехова «Студент» герой Иван Великопольский «преодолевает» архетип зимы смыслом иного порядка: сначала исторического («И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, – все эти ужасы были есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше. И ему не хотелось домой» (Чехов, т.8, с.306)), а затем и религиозного (студент рассказывает вдовам историю предательства апостола Петра, начиная ее словами: «Точно так же в холодную ночь грел-

ся у костра апостол Петр... Значит, и тогда было холодно» (Чехов, т.8, с.307)).

Более того, исторический и религиозный универсализм может даже редуцировать архетипы: «...если она <Василиса – Ю.Д.> заплакала, то, значит, все происходившее в ту страшную ночь с Петром, имеет к ней какое-то отношение...» (Чехов, т.8, с.309). И в точке зрения Ивана зимний архетип полностью разрушается: «И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» (Чехов, т.8, с.309). Именно религиозный универсализм заставляет героя понять смысл человеческого бытия: он думал о том, «что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» (Чехов, т.8, с.309). Толчок к его размышлениям (и это очень важно!) дан в первую очередь на архетипическом уровне смыслообразования: наступивший холод перестает доносить героя у вдовьего костра (архетипически амбивалентный огонь выступает как противопоставление зиме по принципу оппозиции «тепло / холод»). Именно у костра Иван рассказывает историю Петра, после чего приходит к мыслям о смысле бытия человеческого. Важно, что расставание героя с костром способствует возобновлению действия архетипа зимы: «Студент пожелал вдовам спокойной ночи и пошел дальше. И опять наступили потемки, и стали зябнуть руки. Дул жестокий ветер, в самом деле возвращалась зима, и не было похоже, что послезавтра Пасха» (Чехов, т.8, с.309).

Можно заключить, что чеховский герой, оставаясь носителем архетипических представлений, тем не менее может эти архетипические представления вытеснить представлениями иного – цивилизованного (исторического и религиозного) порядка, что позволяет герою подняться над отрицательным архетипом, не давая ему подчинить свое сознание, и одновременно сохранить универсальные представления о нравственности, известные ему как человеку культурному. Это, как нам кажется, новый тип героя, появление которого возможно лишь на рубеже XIX-XX вв., героя сочетающего в себе архетипические представления о мире с представлениями иного (цивилизованного, культурного) порядка.

Мотив зимы важен и для понимания рассказа Чехова «Дама с собачкой». Этот мотив выступает в системе с мотивами лета и осени. Летом на юге Гуров знакомится с Анной Сергеевной. Это знакомство и зародившиеся между героями отношения предопределяют их судьбу. Их расставание сопровождается наступлением осени:

«Здесь на станции уже пахло осенью, вечер был прохладный.



“Пора и мне на север, – думал Гуров, уходя с платформы. – Пора!”» (Чехов, т.10, с.135).

Действие третьей и четвертой глав «Дамы с собачкой» происходит зимой. Именно зимою и на севере любовь Гурова и Анны Сергеевны возобновляется. Зимой Гуров ощущает желание «повидаться с Анной Сергеевной и поговорить, устроить свидание, если можно» (Чехов, т.10, с.137), и отправляется в город С. Затем герои видятся в Москве раз в два-три месяца. Их свидание, описанное в четвертой главе, происходит зимним утром – «Валил крупный мокрый снег» (Чехов, т.10, с.141). Таким образом, любовь Гурова получает свое настоящее развитие именно архетипически неблагоприятной зимою. В точке зрения героя происходит инверсия архетипического значения. И эта инверсия очень важна для понимания рассказа вообще.

Архетипическое значение мотива дома инверсируется в рассказе Чехова «Мальчики» в точке зрения Чечевицына, желание которого – «лишь бы в Америку попасть» (Чехов, т.6, с.426). Эта инверсия характеризует Чечевицына как неординарную личность и поднимает его над носителями обыденного сознания. Следовательно, инверсия архетипического значения может в произведении становиться элементом авторской оценки персонажа.

В рассказе Чехова «Ведьма» в гыкинский дом-космос хаос вторгается, в первую очередь, благодаря «знанию» дьячка об истинной сути его жены. Присутствие жены в доме во время метели, бушующей в поле, вносит хаос в дом-космос дьячка. Дьячиха же тяготеет к тому, что для ее мужа является хаосом; неслучайно в метель она сидела у окна, «взглядывала мельком на окно, за которым бушевала метель... Но вот она кончила один мешок, бросила его в сторону и, сладко потянувшись, остановила свой тусклый, неподвижный взгляд на окне... На стеклах плавали слезы и белели недолговечные снежинки. Снежинка упадет на стекло, взглянет на дьячиху и растает...» (Чехов, т.4, с.376). Снежинка – анимизированный («взглянет») элемент хаоса – от соприкосновения с границей космоса (окном) гибнет, демонстрируя своей гибелью невозможность осуществления вторжения хаоса в дом-космос и повергая этим дьячиху в тоску.

Однако хаос проникает в космос дьячка через открытую дверь, чем вносит окончательную дисгармонию в мир Гыкина. Первоначально хаос дает знать о себе через окно: «Вдруг в окне раздался стук, такой огромный и необычайный, что Савелий побледнел и присел от испуга. Дьячиха вскочила и тоже побледнела» (Чехов, т.4, с.379). И дьячок и его жена реагируют на вторжение хаоса внешне одинаково, но причины их реакций различны. И далее: «Дверь скрипнула, и на пороге показалась высокая человеческая фигура, с головы до ног облепленная снегом. За нею мелькнула другая, такая же белая...» (Чехов, т.4, с.379). Однако окончательного смешения хаоса с космосом или победы хаоса не происходит: к радости дьячка

почтальон-бес уезжает. Но чаемая гармония, несмотря на это, в гыкинском космосе не воцаряется:

«Долго плакала дьячиха. В конце концов она глубоко вздохнула и утихла. За окном все еще злилась вьюга. В печке, в трубе, за всеми стенами что-то плакало, а Савелию казалось, что это у него внутри и в ушах плачет. Сегодняшним вечером он окончательно убедился в своих предположениях относительно жены. Что жена его при помощи нечистой силы распорядилась ветрами и почтовыми тройками, в этом уж он более не сомневался. Но, к сугубому горю его, эта таинственность, эта сверхъестественная, дикая сила придавала лежавшей около него женщине особую, непонятную прелесть, какой он не замечал ранее. Оттого, что он по глупости, сам того не замечая, опозитизировал ее, она стала как будто белее, глаже, неприступнее...

– Ведьма! – негодовал он. – Тьфу, противная!

А между тем, дождавшись, когда она утихла и стала ровно дышать, он коснулся пальцем ее затылка... подержал в руке ее толстую косу. Она не слышала... Тогда он стал смелее и погладил ее по шее.

– Отстань! – крикнула она и так стукнула локтем в переносицу, что из глаз его посыпались искры.

Боль в переносице скоро прошла, но пытка все еще продолжалась» (Чехов, т.4, с.386).

Хаос (силы зла, бесы, метель, ведьма) сделал свое дело, частично нарушив гыкинский космос, космос, царивший некогда в его душе. Но полностью победить космос дьячка хаосу оказалось не под силу. Поэтому и дьячиха оказалась в положении побежденного. Результат временного вторжения хаоса в космос (для дьячка это вторжение опасно, для дьячихи – чаемо) – болезненные переживания обоих супругов: дьячок страдает от того, что его космос нарушен, дьячиха – что этот космос нарушен не до конца.

В рассказе «Ведьма», таким образом, архетипическое значение мотива дома сохраняется в точке зрения дьячка Гыкина, над которым автор иронизирует, инверсируется же архетип в точке зрения дьячихи. И инверсия архетипического значения мотива дома указывает на алогичность всего существования героини с нелюбимым мужем и на неординарность дьячихи<sup>20</sup>.

Архетипическое значение мотива дома инверсируется и в точке зрения главного героя в рассказе «Студент»: «Студент вспомнил, что когда он уходил из дому, его мать, сидя в сенях на полу, босая, чистила самовар, а отец лежал на печи и кашлял; по случаю страстной пятницы дома ничего не варили, и мучительно хотелось есть. И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска,

такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, – все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше. И ему не хотелось домой» (Чехов, т.8, с.306). Инверсия архетипического значения мотива дома в точке зрения Ивана Великопольского объясняется по меньшей мере двумя причинами: состоянием природы, что указывает на близость мышления героя к мифологическим моделям, и причинами социального свойства, навеянными образованностью студента, которые можно отнести к смыслам иного, нежели архетипические, порядка – культурным и цивилизованным. Дом для него не является убежищем от непогоды, поскольку не только и не столько она есть причина грустных мыслей героя. Архетип инверсируется за счет вторжения в него социального смысла.

Но беседа с вдовами изменяет представления студента о мире и о своем месте в нем: просветленный, он направляется к своей родной деревне. Возврат архетипического смысла обозначает здесь возврат смысла жизни – «и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» (Чехов, т.8, с.309).

Инверсия архетипического значения мотива леса, как и в случае с другими мотивами, предполагает замену архетипических значений значениями иного, более нового (культурного, религиозного, исторического...) порядка, что поднимает человека над архетипом и, соответственно, над обыденным сознанием, представляет его как неординарную личность. Таковым, например, является Бутлер в повести «Хаджи-Мурат». Для него лес в соотношении с утром, солнцем, горами, свежим воздухом причина радости «тому, что он живет, и живет именно он, и на этом прекрасном свете» (Толстой, с.81). Это точка зрения культурного человека нового времени, который способен воспринимать природу не бессознательно-архетипически, а эстетически. В этой связи можно предположить, что Бутлер занимает в системе образов повести Толстого особое место.

Инверсия архетипического значения может служить не только показателем неординарности персонажа, но и, как уже отмечалось, показателем отступления от универсальных категорий человеческого бытия. В этой функции инверсируются мотивы времен года. Весною Герасим («Муму») по воле барыни разлучается с Татьяной.

Амбивалентной оказывается весна для Макара Деушкина («Бедные люди»): «...ни с того ни с сего голова у меня разболелась; уж это, знать, все одно к одному. (В спину, что-ли, надуло мне.) Я весне-то обрадовался, дурак дураком, да в холодной шинели пошел» (Достоевский, с.19). Весна приносит человеку радость, но эта радость обманчива и следствием ее становится болезнь. В архетип весны у Достоевского вторгается петербургская климатологическая мифология: «Уж эти мне петербургские весны, ветры да дождички со снежком, – уж это смерть моя, Варенька!» (Достоевский, с.24). В целом для Макара архетипическое значение весны как благоприятного времени года сохраняется, но Петербургская мифология (или

реальность) привносит в этот мотив отрицательные для человека значения – болезнь, ветры, дождички, снежок и, наконец, смерть. Т.е. архетипическое значение, благодаря вторжению реальности (или «неомифа»), инверсируется.

Инверсируется архетипическое значение мотива лета в повести «Деревня» Григоровича. Летом героиня отдаляется от мира людей и сближается с миром природы: «С наступлением лета изба и ее жители становились сиротке еще нестерпимее. Все оживало вокруг нее, все как-будто радовалось» (Григорович, с.95). Но именно летом приходит Акуля на кладбище, «влекомая каким-то странным чувством» (Григорович, с.97), и случайно натывается на заросшую могилку матери. В «Деревне» архетип лета, как видим, частично нарушается: возникает не свойственный его значению мотив смерти, который дает своеобразный толчок архетипически «нелетнему» состоянию девочки – «Акулина миновала поле и почти незаметно очутилась возле церкви, на погосте. Вырытая свежая яма, на которую она случайно набрела, вывела ее из раздумья. Дрожь пробежала по всем членам сиротки; ей стало страшно; безотчетное чувство, которого, впрочем, никак, никогда не могла она победить в себе, обдало ее холодом. Акулина бросилась бежать» (Григорович, с.97).

Именно летом Герасим топит собачку Муму, что является показателем разрушения универсальных категорий бытия. Летом же Герасим покидает ненавистную Москву и возвращается в деревню. Важно, что мотив лета инверсируется и в точке зрения барыни: «Барыня свою спальню и кабинет приказывала протапливать даже летом». Т.е. для барыни устойчивая архетипическая оппозиция «лето / зима» стирается, что указывает на трансформацию общечеловеческих представлений, зафиксированных мифом.

Инверсируется архетипическое значение лета и в романе «Бедные люди». В письме от августа 5 Макара пишет: «Дождь был такой, слякоть такая была сегодня!.. На улицах было пусто... да и не диво: кто в такую пору раннюю и в такую погоду гулять пойдет!.. да и загрязнился в добавок так, что самого себя стыдно стало» (Достоевский, с.77). Несмотря на лето, погода стоит явно не летняя, а скорее петербургская – петербургский климат (как это было и весной) разрушает в сознании героя архетипическое значение мотива лета. Инверсию архетипа наблюдаем и в другом фрагменте: «...да как же мне ходить к вам так часто, маточка, как? я вас спрашиваю. Разве темнотою ночью пользуюсь; да вот теперь и ночей-то почти не бывает: время такое» (Достоевский, с.26). В этом фрагменте в мотив лета вторгается петербургская «неомифологема» белых ночей; неблагоприятность ее для Макара на этот раз реализуется в невозможности встречи с Варенькой. Следует иметь в виду, что хотя белые ночи «являются принадлежностью всего Северо-Запада, вплоть до Москвы, только Ленинград

превратил это природное явление в символ, возвел этот символ в наивысшую степень и объявил на него монопольное право»<sup>21</sup>.

Однако мотив белых ночей может быть рассмотрен и как инверсия устойчивой архетипической оппозиции «свет / тьма». В мифологической модели мира свет и тьма соотносятся «с добром и злом... Отделение света от тьмы (дня от ночи) равнозначно отделению космоса от хаоса... Свет воссиял в созданном космосе, тьма стала атрибутом хаоса и преисподней... Смена дня и ночи в разных традициях также связана с представлениями о борьбе сил космоса и хаоса»<sup>22</sup>.

Итак, мотив белых ночей разрушает устойчивый суточный цикл, где ночь должна сменять день. Казалось бы день-свет побеждает ночь-тьму, «архетипическое добро» одерживает победу над «архетипическим злом». Но для Макара значение и этого мотива инверсируется – петербургские белые ночи делают невозможными свидания с Варенькой. Таким образом, в точке зрения героя инверсируется не только архетипическое значение лета как времени года, но и архетипическое значение составляющих оппозиции «свет / тьма». Все эти значения инверсируются путем вторжения петербургской мифологии и/или реальности.

В «Деревне» Григоровича мотив осени трансформируется из амбивалентного в однозначно отрицательный, он выявляет (как и мотив лета) отдаление маленькой Акули от всего прочего деревенского мира. В то время когда «все живущее прячется кто куда может, лишь бы укрыться от холода и ненастья», когда другие дети играют в избе, «одной только Акули что-то не видно: ее послали на реку стеречь уток» (Григорович, с.82); «Вернется, бывало, вместе со стадом в избу, на дворе стужа смертная, вся она окоченела от холода – ноги едва движутся... а тут как раз подвернется Домна, разгневанная каким-нибудь побочным обстоятельством, снова уйдет ее, куда вздумается, или, наконец, бросит ей в сердцах кусок хлеба, тогда как другие все, спустившись с полатей, располагаются вокруг стола с дымящимися щами и кашей» (Григорович, с.84-85). И спустя годы осень является для Акулины временем ее отдаления от окружающих: «С некоторых пор стали посылать Акулину на реку, выбирая для этого, как бы невзначай, сырую и ненастную погоду» (Григорович, с.133). Однако мотив осени проявляет себя не только как фактор, определяющий место героини в мире – сама Акулина ощущает осень как неблагоприятное время года. Вот как выглядит осень с точки зрения Акулины: «Акулина принялась глядеть на двор.

Но печальная картина расстилалась перед нею.

Дощатый забор, ограждавший почти весь двор, местами покривился на бок, местами совсем повалился и выказывал то поблекший кустарник, то потемневшие купы полыни с отощавшими стеблями и верхушками; с одной стороны тянулся непрерывный ряд сизых, однообразных амбаров и конюшен с высокими кровлями, осененными круглыми окнами, из кото-

рых торчало хлопьями серое дикое сено. Далее возносились над забором скирды убранного хлеба, покрытые бледною соломой; между ровными их рядами виднелась речка какого-то синего, мутного цвета, за нею стлалось неоглядное, словно пустырь, поле; на нем – ни сохи, ни птицы, – чернела одна только гладко взбороненная почва. Остальную часть двора занимали барский сад и палисадник с выглядывавшими из-за них бельведерами и крышками флигелей. Листья с деревьев осыпались и темными грудями лежали в аллеях и близ ограды. Кое-где мелькала разве березка с сохранившеюся на ней зеленью, казавшеюся издалика как бы забрызганною золотистою рыжеватою охрою. Сучья, стволы растений, кровли и все окрестные предметы как-то резко, бойко вырезывались на бледном, почти белом небе, что придавало картине вид холодный и суровый. Воздух был неподвижен, сух и прохватывал члены нестерпимым ознобом.

...Иной раз она поднимала голову и смотрела пристально в ясное, бледное небо; там, в беспредельной вышине, проносились к востоку длинные вереницы диких журавлей и жалобным, чуть внятным криком своим возмущали на миг безжизненность, всюду царившую» (Григорович, с.135-136).

Амбивалентный по значению архетип осени в повести Григоровича частично разрушается как в точке зрения героини, так и в модели мира «Деревни» вообще. Осень предстает не как амбивалентное время года, а как время года, более близкое к зимнему архетипу, т.е. к архетипически отрицательному.

Ярко выраженный негативный смысл имеет мотив осени для Макара («Бедные люди»): «Во-первых, у меня голова целый день болела... Вечер был такой темный, сырой... Дождя не было, зато был туман не хуже доброго дождя. По небу ходили длинными, широкими полосами тучи. Народу ходила бездна по набережной, и народ-то как нарочно был с такими страшными, уныние наводящими лицами...» (Достоевский, с.85) и т.д. в письме от сентября 5. В точке зрения Макара осень, таким образом, перестает быть амбивалентной и соотносится с петербургским климатом.

Инверсируется осенний архетип и в точке зрения Вареньки: «Подступила осень. Каждый день выходил он <Покровский. – Ю.Д.> в своей легкой шинельке хлопотать по своим делам... промачивал ноги, мок под дождем и, наконец, слег в постель, с которой не вставал уже более <...> Он умер в глубокую осень, в конце октября месяца» (Достоевский, с.44). Мотив осени в этом фрагменте связан с мотивом смерти. Это еще более усиливает для героини петербургский «миф» об осени, в котором архетипическое значение этого времени года инверсируется, из амбивалентного превращаясь в однозначно отрицательное.

Для Вареньки на протяжении романа актуализируется то одно, то другое значение амбивалентного архетипа осени. В мыслях о деревне, как отмечалось, архетипическое значение этого мотива не только сохраняется,

но и даже инверсируется в сторону положительного: см., например, письмо от сентября 3 – «Как я любила осень в деревне!..» (Достоевский, с.83) и далее. А городской миф об осени актуализирует отрицательное значение: «Знаете, у меня есть какое-то убеждение, какая-то уверенность, что я умру нынче осенью. Я очень, очень больна» (Достоевский, с.84). Мотив осени соотносится с мотивами болезни и смерти, формируя не только оппозицию «деревня / Петербург», но и оппозицию «прошлое / настоящее».

Инверсируется архетипическое значение как показатель отступления от универсальных категорий бытия и в пространственных мотивах. Так архетипическое значение оппозиции «дом / вне дома» в повести Григоровича инверсируется в точке зрения главной героини – сироты Акулины: «Издали виднеется ей почерневшая от воды лачуга, но сиротка не спешит укрыться от холода под теплую ее кровлю; она со страхом и смущением приближается к ней» (Григорович, с.82); «Каждый раз, когда достойные всякого сострадания гуси, продрогнув от холода, располагали идти восвояси, а следовательно, доставляли и сиротке случай погреться, она входила в избу с каким-то страхом, смущением, трепетом – чувствами, проявлявшимися прежде не иначе, как вследствие приключившегося с нею несчастья» (Григорович, с.87); «С наступлением лета изба и ее жители становились сиротке еще нестерпимее» (Григорович, с.95). Правда, есть у Акулины и в ненавистной избе место, где она может отгородиться от окружающих, – это темный уголок. Однако только вне избы маленькая Акулина чувствует себя лучше: «Какое-то даже радостное чувство наполняло грудь девочки, когда, встав вместе с зарею, раным-рано, вооружась хворостиною, выгоняла она за околицу свое стадо. Теперь, уже не ожидая намека, спешила она убраться со своими гусями и утками в поле, лишь бы только скорее вырваться из избы... Робкий и жалкий вид, так резко отличавший ее дома от прочих детей, как бы мгновенно исчезал. Бывало даже, на Акулю находил в эти минуты вдруг какой-то припадок веселости, резвости» (Григорович, с.85); летом, когда все покидали избы, Акуле наказывалось находиться в доме, но «иногда удавалось Акулине вырваться под каким-нибудь предлогом на минуту из дому; не нарадуется, бывало, своему счастью, не утерпит – выбежит за ворота, и грусть как бы исчезнет, и тоска сойдет с сердца» (Григорович, с.96).

Не меняется картина и после замужества героини: «Акулина, переступив из дома скотницы Домны в семью кузнеца, попала, как говорится, из огня да в полымя» (Григорович, с.130-131); во время болезни Акулине приходится лежать «в душной каморе под неутомимым надзором и ухаживанием Василисы и Дарьи» (Григорович, с.134). Но теперь и пространство вне дома не приносит сироте желаемого отдохновения – в холодную осеннюю пору вынуждена она идти на двор и досушивать чечевицу.

Итак, в повести Григоровича для «положительной» Акулины архетипический смысл оппозиции трансформируется в противоположный, что

указывает отнюдь не на безнравственность Акулины, а скорее на безнравственность тех, благодаря кому инверсируется архетип в точке зрения сироты<sup>23</sup>. Следовательно, мир повести Григоровича в мотивах, характеризующих пространство, предстает тем миром, где нарушаются архетипические смыслы, а значит, нарушаются и общечеловеческие законы, «установленные» еще на архетипическом уровне и зафиксированные мифом<sup>24</sup>.

В повести «Муму» барыня сама разрушает свой дом-космос в один из моментов, когда «она была в духе, смеялась и шутила; приживалки смеялись и шутили тоже, но... в доме не очень то любили, когда на барыню находил веселый час, потому что, во-первых, она тогда требовала от всех немедленного и полного сочувствия и сердилась, если у кого-нибудь лицо не сияло удовольствием, а во-вторых, эти вспышки у ней продолжались недолго и обыкновенно заменялись мрачным и кислым расположением духа» (Тургенев, с.259). И вот в такой момент барыня увидела собаку дворника и, умилясь, затребовала ее к себе. Муму ощущает дискомфорт в доме барыни, «она очень испугалась и бросилась было к двери, но, оттолкнутая услужливым Степаном, задрожала и прижалась к стене» (Тургенев, с.260). Животное тянется не в дом, а наоборот – из дома, о чем свидетельствуют пограничные мотивы двери и стены, при том, что один из них содержит в себе в данном случае значение выхода (дверь), а другой – безвыходного края дома (стена). Неудавшаяся попытка выйти сменяется приближением к замкнутой границе, к краю дома, где Муму чувствует себя безопаснее и ближе к позитивному для нее пространству вне дома барыни. Учитывая, что собака выступает в модели бытия повести как своеобразный носитель универсального (на это указывает, в частности, мотив сиротства) в противоположность обитателям барского дома, можно предположить, что ее дискомфорт в гостиной госпожи есть указание на инверсию архетипического значения мотива дома для Муму. Более того – именно это посещение становится причиной последующих страданий собачки и ее гибели, а так же причиной «нравственного поражения» ее хозяина.

Дом барыни, таким образом, можно представить как архетипический «антидом» для «положительных» персонажей. Тем не менее для барыни и ее окружения этот дом является как раз космосом, противоположным хаосу вне дома. Инверсия архетипического значения в точках зрения положительных персонажей и сохранение этого значения в точках зрения персонажей отрицательных указывает на нарушение изначальной гармонии в мире, где дом для носителей универсальных законов бытия становится враждебным началом.

Инверсируется архетипическое значение дома в точке зрения Герасима, дом-космос которого (московская каморка) нарушен волей барыни. Герой навсегда покидает каморку. Его архетипические представления о мире потерпели крах из-за внешнего вмешательства. Злой мир разрушил архетипически положительный для Герасима топос его каморки.



Важно, что «тройная оппозиция» «дом барыни/каморка/изба», учитывая архетипическое значение мотива дома, раскрывает еще одну принципиальную в точке зрения героя и в модели бытия повести оппозицию – оппозицию города и деревни. Для Герасима основным топосом отрицательного города является дом барыни. Герой, попав в город, стремится отгородиться от космоса госпожи, создав свой космос – каморку. Но этот космос разрушается по воле внешних злых сил, и Герасим уходит в космос изначальный для него – деревенскую избу.

Таким образом, сохранение и инверсия архетипического значения мотива дома в повести «Муму», кроме всего прочего актуализирует оппозицию города и деревни, как оппозицию отрицательного и положительного начал<sup>25</sup>.

Отрицательные характеристики дома находим и в романе «Бедные люди» в письме Макара от Апреля 12. Они содержатся в самом описании квартиры: грязная черная лестница, «гнилой остро-усласенный запах» (Достоевский, с.22), смерть чижиков в воздухе квартиры, запах от белья в кухне... Все это позволяет предположить, что квартира не соответствует представлениям героя о доме, и в этом несоответствии указание на различия между реальией Петербурга и архетипическим значением мотива дома.

И далее для Макара архетипическое значение мотива дома последовательно инверсируется. В письме от Мая 20 Макар предполагает устроить randevu с Варенькой где-нибудь «вне дома» (Достоевский, с.26). Отрицательно оценивается Макаром и комната Горшкова: «Ну, маточка, вот бедно-то у них! И какой беспорядок!» (Достоевский, с.51). Здесь важен мотив беспорядка в том месте, основной характеристикой которого является порядок – в доме. Вспоминает Макар (в письме от Июля 7), как полтора месяца бродил у дома одной актрисы, в которую влюбился, и влюбился так, что даже «и не обедал дома, а все мимо ее окон ходил... Пришел домой, часочек какой-нибудь там отдохнул и опять на Невский пошел, что бы только мимо ее окошек пройти» (Достоевский, с.61). Отрицательным в точке зрения героя предстает и дом Маркова, куда Макар должен идти, но делать этого не хочет – не случайно у порога герой «ступил да и споткнулся об какую-то бабу, а баба молоко из подойника в кувшины цедила и все молоко пролила» (Достоевский, с.77-78). Даже генералы на картинках в комнате Маркова, которая «ничего», «смотрят такие сердитые» (Достоевский, с.78).

Но инверсия архетипического значения мотива дома не всегда актуализирует архетипически положительное значение оппозиционного дому пространства вне его. Так, улицы Петербурга предстают в точке зрения Макара под стать петербургским домам (письма от Августа 5, Сентября 5 и др.). Таким образом, весь город превращается в отрицательный топос, в топос, где разрушаются архетипические представления о мире и уничтожается положительное начало, зафиксированное еще мифом. Более того, в

финале возникает отнюдь не петербургский топос степи, куда, по мнению Макара, отправляется Варенька: «Там степь, родная моя, там степь, голая степь; вот как моя ладонь голая! Там ходит баба бесчувственная да мужик необразованный, пьяница ходит. Там теперь листья с дерев осыпались, там дожди, там холодно, – а вы туда едете!» (Достоевский, с.107). Благодаря расширению пространства романа отрицательное значение в точке зрения петербуржца Макара оказывается присуще не только Петербургу, но и внепетербургским топосам. Такова в финале «Бедных людей» картина мира героя, где положительному началу уже не остается места, ибо его архетипические представления потерпели под влиянием обстоятельств крах.

И в точке зрения Вареньки архетипическое значение мотива дома инверсируется в воспоминаниях о комнате Покровского: «Комната Покровского была весьма бедно убрана; порядка было мало» (Достоевский, с.35). Акцентируется внимание на отсутствии порядка (ср. с оценкой Макаром жилья Горшкова). Более того, подобная оценка содержится и в точке зрения отца Покровского, который «придет, бывало, к нам, да стоит в сенях у стеклянных дверей и в дом войти не смеет» (Достоевский, с.33), даже перед смертью сына он не входит в его комнату: «Старик Покровский целую ночь провел в коридоре, у самой двери в комнату сына» (Достоевский, с.44), и в точке зрения самого Покровского: умирая в своей комнате он «просил поднять занавес у окна и открыть ставни» (Достоевский, с.44). Интересно, что дружба Вареньки и Покровского начинается не в его комнате, а на пороге его комнаты: «Покровский отворил свою дверь и начал со мною разговаривать, стоя у порога своей комнаты» (Достоевский, с.38). В воспоминаниях Вареньки, таким образом, архетипическое значение мотива дома сохраняется лишь применительно к дому в деревне, тогда как в оценках городского жилья архетип инверсируется (причем не только в точке зрения главной героини, но и в точках зрения других персонажей).

Инверсируется значение архетипа дома и в оценке героиней ее нынешнего жилья. В письме от Июня 11 Варенька с радостью вспоминает вчерашнюю прогулку на острова, но завершает письмо жалобой на свою болезнь – открытое пространство островов противопоставляется пространству дома, где Варенька заболевает. В письме от Августа 14 героиня, расстроенная пьянством Макара, пишет: «Клянусь вам, что я перееду отсюда» (Достоевский, с.80), воспринимая свой дом как источник несчастий. Наконец, в финале романа негативно воспринимается Варенькой и новая квартира – квартира господина Быкова: «На новой квартире у нас так холодно и беспорядки ужасные... В доме у нас беспорядки ужасные» (Достоевский, с.103). Все петербургские дома, таким образом, в точке зрения героини предстают с отрицательным значением, т.е. происходит инверсия архетипического значения мотива дома.

Оппозиция «деревня / Петербург», кроме того, является для героини выражением противопоставления прошлого и настоящего: «Я так живо,

так живо все припомнила, так ярко стало передо мною все прошедшее, а настоящее так тускло, так темно!..» (Достоевский, с.84).

Подводя некоторый итог, можно сказать, что в романе Достоевского «Бедные люди» сохранение архетипического значения мотива дома характеризует, что уже отмечалось, и Вареньку и Макара как носителей универсального. Тем печальнее наблюдать инверсию этого значения в их точках зрения по отношению к домам Петербурга. Следовательно, помимо отмеченного нами и в повести Тургенева «Муму» противопоставления городского дома сельскому, в романе Достоевского возникает и еще один важный смысл – отрицательное значение именно петербургского дома, который одним своим существованием разрушает общечеловеческие представления о пространстве и о месте человека в нем, ставшие данностью для мифа. Это еще более усугубляет античеловечность Петербурга Достоевского.

Подобным образом инверсируются и архетипические значения мотивов тематической группы «жизнь человека» *вдовство* и *сиротство*. В повести «Муму» вдовой является одна из центральных героинь – барыня. Сема беззащитности вдовы актуализируется в повести в ее точке зрения. Барыня полагает себя обиженной и несчастной, прося помощи у других: приняв капли барыня «тотчас же слезливым голосом стала опять жаловаться на собаку, на Гаврилу, на свою участь, на то, что ее, бедную, старую женщину, все бросили, что никто о ней не сожалеет, что все хотят ее смерти» (Тургенев, с.265); «она иногда любила прикинуться загнанной и сиротливой страдальцей; нечего и говорить, что всем людям в доме становилось тогда очень неловко» (Тургенев, с.266). Здесь архетипическая сема мотива вдовы, как существа, нуждающегося в помощи, существа, которое может обидеть каждый, казалось бы сохраняется в полной мере. Но важно то, что это сохранение архетипического значения есть для героини лишь игра. Истинный облик вдовы-барыни предстает не в ее самооценке, а в ее поступках: она выдает замуж Татьяну, нисколько не задумываясь о ее судьбе; она приказывает избавиться от собачки, мешающей ей... Примечательно, что окружение барыни не воспринимает ее как несчастную вдову, нуждающуюся в помощи, а боится ее гнева, стараясь всячески угодить причудам госпожи. Но окружающие и подыгрывают барыне в ее игре в беззащитную вдову. Фактически, архетипическое значение не столько реализуется в повести, сколько обыгрывается. Такая игра с универсальными представлениями указывает на полную утрату общепринятых ценностей, на полную (до инверсии) их трансформацию, что демонстрирует (как и при интерпретации других мотивов повести с учетом их архетипического значения) деградацию мира, все представители которого отказались от универсальных ценностей, зафиксированных мифом, и способны лишь на игру в нравственность при полной своей безнравственности.

Может инверсироваться в литературном произведении и другая сема архетипического значения мотива вдовства – сема верности вдовы умершему мужу. Эта сема лишь на первый взгляд сохраняется в точке зрения вдовы солдата Авдеева Аксиньи в «Хаджи-Мурате» Л. Толстого, которая, на словах скорбя по убитому мужу, думает о том, что приказчик, у которого она жила, теперь возьмет ее замуж. Такие мысли противоречат словам героини, где актуализируется архетипическое значение мотива вдовства, и, следовательно, являются результатом разрушения архетипа, разрушения универсальных законов бытия<sup>26</sup>. Своим же поведением – игрой в архетип вдовы, как и в случае с барыней в «Муму» – Аксинья лишь усугубляет инверсию архетипического значения.

В ряде рассматриваемых произведений инверсируется архетипическое значение мотива сироты. Судьба Акулины в «Деревне» Григоровича предопределена ее сиротством: девушку выдают замуж не только помимо ее воли, но и помимо воли будущего мужа и его семьи. В доме Григория Акулина оказывается на положении сироты, всеми обижаемой и попрекаемой. После рождения дочери «жизнь Акулины стала еще хуже прежней» (Григорович, с.131). Женщина молчаливо протестует, не желая мириться со своей судьбой, но это ни к чему не приводит – Акулина заболевает и умирает. Сиротскую судьбу матери должна повторить Дуня – не случайно тяжело больная Акулина называет дочь, которую беззаветно любит, «моя сиротка». Даже смерть не снимает с Акулины знака сиротства: хмельной Григорий, несмотря на бушующую метель и бегущую вслед за санями Дуню, стремится как можно скорее и без чьей-либо помощи «спровадить покойницу». Таким образом, сиротство детерминирует судьбу героини, формирует отношение окружающих к ней и проецируется на дальнейшую судьбу ее дочери.

Архетипическая сема нужды сироты в помощи в повести сохраняется. Однако, и это очень важно для понимания «Деревни», помощи этой нет и быть не может. Такая инверсия архетипа указывает в первую очередь на то, что в повести практически нет какого бы то ни было позитивного начала и существование человека абсолютно беспросветно. В модели мира, которую создает Григорович, места добрым силам просто нет. Добро воплощено лишь в самой Акулине, противостоящей всему миру, и, что особенно важно, в точке зрения повествователя, который показывает, как нуждаются в помощи обиженные и обездоленные, как опошлится и деградировал мир, если даже общепринятым ценностям (помощь сиротам, зафиксированная мифом как необходимость существования мира) в нем не осталось места. В мире Григоровича нарушилась та изначальная гармония, которая была данностью для мифа; поэтому и повесть «Деревня» оказывается эсхатологической – нарушение установленного порядка, примат сил зла ведут мир к гибели. Благодаря архетипическому значению ключевого для «Деревни» мотива сиротства модель мира повести обретает, помимо «частных» смы-

слов, связанных с воссозданием русской деревни середины XIX в., смысл универсальный, впервые зафиксированный мифом как одна из основ существования мира и нарушенный реальным ходом вещей в новое время<sup>27</sup>.

Архетипическое значение мотива сироты инверсируется в «Муму»: сироту Татьяну выдают замуж за никчемного башмачника, который впоследствии совсем спивается и вместе с женой уезжает в деревню. Социальные обстоятельства (диктат барыни) редуцируют архетипическое значение.

Диктат барыни не дает возможности для реализации нравственности Герасима и в его отношении к сироте-собачке. Более того, происходит полная инверсия архетипического смысла: дворник, будучи носителем универсальных представлений о человеческом бытии, сам уничтожает сироту-собачку – топит ее. Такая инверсия однозначно указывает на то, что мир, в котором живет Герасим деградировал окончательно – ведь все окружающие, начиная с барыни и кончая слугами, способствуют гибели Муму. Герасим одинок в этом мире, он подавляет в себе архетип, но нравственность глухонемого настолько сильна, что вынуждает его покинуть этот «плохой» мир и удалиться в деревню. Однако деградировавший мир и там не оставляет Герасима, его нравственность уходит далеко внутрь, герой теперь даже не стремится реализовать свои представления о мире: «соседи заметили, что со времени своего возвращения из Москвы он совсем перестал водиться с женщинами, даже не глядит на них, и ни одной собаки у себя не держит» (Тургенев, с.272).

Итак, в повести «Муму» главный герой дважды пытается реализовать свои представления о мире, дважды он берет на себя миссию помощи сиротам. Но оба раза этому мешают обстоятельства. Это не только указывает на отрицательную сущность того мира, в котором живет Герасим, но и изменяет его собственные представления о бытии, что еще более подчеркивает идею о деградации человечества, в котором универсальными ценностям не остается места, в котором эти ценности не могут существовать и самими же людьми искореняются.

Инверсируется архетипическое значение мотива сироты и в романе «Бедные люди». В письме от Сентября 5 Макар пишет о встрече с мальчиком, собирающим милостыню, у которого умирает мать. Макар сожалеет, что не смог ничего дать этому мальчику потенциальному сироте, хотя не исключено, что мать его «просто мошенница, нарочно голодного и чахлого ребенка обманывать народ посылает, на болезнь наводит» (Достоевский, с.87). Более же всего смущает Макара следующее: «Ох, Варенька, мучительно слышать Христа ради, и мимо пройти, и не дать ничего, сказать ему «Бог подаст»» (Достоевский, с.88). Благодеяние может позволить себе лишь «его превосходительство», в семье которого «сирота одна воспитывалась», да «сына одной вдовы в какую-то канцелярию пристроили и много еще благодеяний разных оказали» (Достоевский, с.95). Это и восхищает

Макара, и, вместе с тем, принижает героя в его же собственных глазах. Переживает Макар и за судьбу детей умершего соседа Горшкова, но предпринять ничего не может.

Таким образом, архетип порождает у Макара чувство вины в том, что он не может реализовать себя, причиной чего является его низкое социальное положение. Возникает противоречие между архетипом (в данном случае, как синонимом общечеловеческой ценности) и реальным положением вещей в Петербурге середины XIX в.

Наконец, окончательно нарушает представление Макара о своем месте в мире финальное событие повести: функцию защитника Вареньки-сироты берет на себя «безнравственный» Быков. И Варенька принимает его помощь. Последнее письмо героя указывает на полную безысходность, на невозможность существования в этом мире настоящей нравственности. И хотя архетипическое значение мотива сиротства казалось бы реализуется в сюжете романа (сирота Варенька обретает в конечном итоге благополучие, пройдя через мучения, обусловленные ее сиротством), можно тем не менее утверждать, что архетип инверсируется, поскольку не может реализоваться в поступках «положительного» героя (Макара Девушкина), а реализуется лишь в поступках людей, имеющих высокий социальный статус (наличие нравственности оказывается совсем не обязательным). Причина этого – «безнравственность» Петербурга Достоевского, в котором только люди с высоким доходом могут позволить себе реализацию позитивного архетипа, другие же остаются за бортом жизни, несмотря на высокие душевные качества.

Итак, в романе «Бедные люди» инверсия архетипического значения в точке зрения главного героя позволяет сделать вывод о том, что социальное в его сознании вытесняет архетипическое, и этот социальный фактор носит ярко выраженный отрицательный характер, поскольку не дает возможности осуществиться положительному архетипу.

Мотив сироты встречается и в точке зрения Вареньки: она вспоминает, что в доме Анны Федоровны воспитывалась Саша – «ребенок, сиротка, без отца и матери» (Достоевский, с.30). Это опять-таки подтверждает уже высказанную мысль о том, что реализацию положительного архетипа в мире Достоевского могут себе позволить лишь люди обладающие материальным достатком, пусть и лишенные нравственных качеств (к таковым относится и Анна Федоровна).

Таким образом, в модели бытия, которая создается в романе Достоевского, архетипические значения (как нравственные универсалии) оказываются в прямой зависимости от материального и социального факторов, что приводит к мысли о порочности Петербурга «Бедных людей», как места, где реализация универсального доступна далеко не многим и не всегда достойным этого людям. Достойные же остаются в этом городе неостребованными в силу социальных причин.

Во всех рассмотренных случаях инверсия архетипического значения мотива сироты выступает показателем разрушения универсальных законов существования, причиной чего являются факторы социального порядка.

Итак, архетипические значения проявляются в группах мотивов, связанных с изображением человека, природой и пространством. Сохранение тех или иных сем архетипических значений указывает на близость персонажей к универсальным моделям, зафиксированным мифом; инверсия – либо на неординарность персонажа, либо на отступление от универсальных законов человеческого бытия. Здесь важно оговорить, что оба значения инверсии связаны между собой – выход героя за пределы «архетипических параметров» свидетельствует о гипертрофии его «сознания», его крайнем индивидуализме, что в сущности может быть рассмотрено, как разрушение заложенных в архетипе нравственных норм.

Как показал рассмотренный материал, архетипические значения ряда мотивов потенциально присутствуют в тексте независимо от творческой индивидуальности писателя. Это позволяет утверждать, что архетипы поддаются строгой типологизации, что мы и попытались показать.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1981. Т.5. С.59 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием автора, тома и страницы).

2 Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972. Т.1. С.14 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием автора и страницы).

3 Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1980. Т.4. С.246 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием автора и страницы).

4 Григорович Д.В. Сочинения: В 3 т. М., 1988. Т.1. С.87-88 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием автора и страницы).

5 Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1985. Т.6. С.425 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием автора, тома и страницы).

6 Топорков А.Л. Дом // Славянская мифология. М., 1995. С.168. А.К. Байбурин пишет: «Стратегия поведения строилась принципиально различно в зависимости от того, находился человек дома или вне его пределов» (Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983. С.3); «Судя по фольклорным источникам, дом оказал существенное влияние на формирование оппозиции “внутренний – внешний”» (Там же. С.11); «Содержание, приписываемое освоенному пространству, и в частности дому, наиболее адекватно описывается с помощью таких категорий, как свое, близкое; принадлежащее человеку; связанное с понятием доли, судьбы...» (Там же. С.19); «Границы дома призваны защитить его обитателей, изолировать от внешнего мира», благодаря границам «оказывается возможным существование глобального пространственного противопоставления дом – окружающий мир» (Там же. С.134); «Жилое пространство было не только сопоставимо с внешним, но и противопоставлено ему, поскольку

важнейшей характеристикой дома является его ограниченность от остального мира» (Там же. С.184).

7 Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1994. Т.3. С.10.

8 Там же. Т.1. С.330.

9 Там же. Т.3. С.10.

10 Там же. Т.1. С.330.

11 Там же. С.329.

12 Оговоримся, что семы архетипического значения сохраняются и в русском фольклоре, где сирота – существо изначально несчастное, помыкаемое всеми и в первую очередь мачехой. Горькая судьба сироты особенно ярко проявилась в русских народных песнях, тогда как в большинстве сказок сирота в конце концов обретает благополучие – богатство, счастливый брак, причем благополучие это обретается как с помощью внешнего вмешательства, так и исходя из личных положительных качеств сироты. Сюжеты русских сказок, связанных с мотивом сироты, Н.П. Андреев объединил под названием «Мачеха и падчерица»; он выделил 6 таких сюжетов (См.: Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929. С.37. №480, А – F), в каждом из которых сирота награждается, а мачеха и родная дочь наказываются или погибают. Тематически Андреев отнес сюжет «Мачеха и падчерица» к группе «Чудесная задача». В настоящее время исследователи относят этот сюжет к сказкам о невинно гонимых. Отмечается, что образы «невинно гонимых – Золушки, Безручки, Спящей красавицы и т.п. – принадлежат к числу популярнейших в фольклоре европейских народов. В сказках о них наиболее полно раскрылись нравственные идеалы народа, гуманистическая мораль, идея милосердия и сострадания обиженному» (Корепова К.Е. Комментарий // Русская волшебная сказка. М., 1992. С.494). В сюжетах русских и европейских народных сказок о невинно гонимых (в том числе и сиротах) «обычно используется прием контраста: падчерица противопоставлена родным дочерям мачехи... В результате падчерица всегда награждается, а мачехины дочери, не пройдя испытания, гибнут или оказываются осмеяны» (Корепова К.Е. Указ. соч. С.494-495).

13 «Писатели натуральной школы стремились быть верными “натуре”, стремились к “натуральному”, т.е. безыскусственному, строго правдивому изображению действительности» (Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С.238).

14 Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М., 1950. Т.35. С.145 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием автора и страницы).

15 Славянская мифология. М., 1995. С.243.

16 Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т.II. С.279.

17 Там же. Т.IV. С.77.

18 Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1995. С.317.

19 Там же. С.675.

20 Оговорим, что в «Ведьме» и архетипическое значение мотива зимней вьюги трансформируется в первую очередь в точке зрения автора. Он симпатизирует своей героине, которая вынуждена страдать с нелюбимым мужем, и потому в



рассказе возникает еще одно, отличное от мифологического значение мотива метели: метель – награда дьячихе за ее мучения.

21 Синдаловский Н.А. Легенды и мифы Санкт-Петербурга. Л., 1994. С.183.

22 Свет и тьма // Мифологический словарь. М., 1991. С.669.

23 Примечательно, что похожую инверсию оппозиции «дом / вне дома» исследователи отмечают в прозе А.П. Платонова: «Дом в «Чевенгуре» – это не гнездо и не крепость, и в нем не пахнет антоновскими яблоками. Это бедное жилище бедного человека... Человек в платоновском романе не знает тепла и уюта. Дом всегда холодный, даже если обитаемый... Дом в романе Платонова не удерживает и не укрывает человека. Человек живет в нем как бы на пороге, готовый в любой момент уйти» (Фоменко Л.П. «Дом» и «дорога» в романе Андрея Платонова «Чевенгур» // Андрей Платонов: Проблемы интерпретации. Воронеж, 1995. С.97-98).

24 Похожим образом решается для Акулины и другая важная пространственная оппозиция – «дом/дорога»: после появления в деревне калик-старушек «Акуле уже не сиделось на месте, так ее и подмывало. Всегда почти находила она случай выбежать вон из избы... Осмотревшись кругом и убедившись, что никто не следит за нею, решалась она присоединиться к ним... Сиротка вспоминала, наконец, что зашла далеко; села не было видно; побои и ругательства тотчас же мелькали в голове ее. Скрепив сердце, она просталась со своими спутницами и снова пускалась во всю прыть по дороге» (Григорович, с.93). Дорога в сознании героини выступает как элемент пространства вне дома, поэтому Акуля тянется к убегающей в даль дороге и «скрепив сердце» вынуждена покидать ее для возвращения домой.

25 Это дает интересный материал для реконструкции мироощущения автора, его концепции бытия, в которой, как видно из анализа мотива дома с учетом его архетипического значения, Москва и ее обитатели оцениваются негативно.

26 О том, что это явление носит не единичный, а всеобщий характер указывает и инверсия архетипа матери: мать Петра, получив известие о смерти сына, «повыла, покуда было время, а потом взялась за работу».

27 С мотивом сироты соотносится в повести Григоровича мотив мачехи. Этот мотив реализуется в образе Домны и косвенно в образах свекрови Акулины и теток Григория. Архетипическое значение мотива мачехи являет собой злое по отношению к сироте-падчерице начало: у Хэ Сяньгу – одной из восьми бессмертных в китайской даосской мифологии – была злая мачеха, заставлявшая ее работать целыми днями; греческих Геллу и Фрикса хотела погубить их злая мачеха Ино; индуистский Дхрува был изгнан мачехой, желавшей, чтоб наследником царства стал ее родной сын; кроме того, в целом ряде сказочных сюжетов распространен мотив преследования девушки злой мачехой (русский сюжет о Финисте Ясном Соколе или сюжет, связанный с хозяйкой ветров Чассажи у лакцев). Архетипический смысл мотива мачехи полностью сохраняется в «Деревне»: «злые мачехи» ненавидят сироту Акулину и всячески стремятся извести ее. Таким образом, отрицательный по значению архетип в модели бытия «Деревни» присутствует в своем первоначальном виде.

## Глава 4

### Ситуативная актуализация архетипического значения: мотив бороды в прозе А.С. Пушкина

В литературе есть мотивы, в которых архетипическое значение актуализируется не всегда, а в зависимости от ситуации. Дело в том, что мотивы, как уже отмечалось, поддаются функциональной типологии. Исходя из нее, целая группа мотивов, тематически соотносимых с универсальными категориями человеческого бытия вне какой бы то ни было временной закреплённости в силу как раз своей универсальности практически всегда может быть соотнесена с архетипом, что мы и показали в предыдущей главе. Но есть мотивы, которые с течением времени обретают иную, подчас отличную от архетипической семантику, что связано с природой этих мотивов, отнюдь не претендующих на универсальный смысл. К таковым относятся, в частности, мотивы, связанные с портретными характеристиками.

Для анализа мы избрали мотив бороды. Рассмотрим его функционирование в пределах группы произведений одного автора – прозы Пушкина.

Как показал анализ, у Пушкина в наиболее «авторских» типах повествования (публицистика, эпистолярный, неоконченный исторический роман) за мотивом бороды закрепляется функция эмблемы русского народного образа жизни («Народ, упорным постоянством удержав бороду и русский кафтан, доволен был своею победою и смотрел уже равнодушно на немецкий образ жизни обритых своих бояр» /«Заметки по русской истории XVIII века»/ (Пушкин, т.7, с.273); «Дернуть ляха или казака за усы все равно было, что схватить россиянина за бороду» /«Опровержение на критики»/ (Пушкин, т.6, с.132); «...отпустил я себе бороду; ус да борода молодцу похвала; выду на улицу, дядюшкой зовут» /Из письма Пушкина Н.Н.Пушкиной из Болдина 30 октября 1833 года/ (Пушкин, т.10, с.105); «Ты слышала, < – говорит Полина подруге о m-me de Stael. – Ю.Д. – > что сказала она этому старому, несносному шуту, который из угождения к иностранке вздумал было смеяться над русскими бородами: “Народ, который, тому сто лет, отстоял свою бороду, отстоит в наше время и свою голову”» /«Рославлев»/ (Пушкин, т.5, с.330)). Таким образом, функцию мотива бороды как эмблемы русского народного образа жизни можно считать устоявшейся для самого Пушкина.

Функцию реалистической детали мотив бороды как правило выполняет в реалистическом романе. В романе «Дубровский» борода фигурирует в списке примет разыскиваемого разбойника Дубровского: «От роду 23 года, роста среднего, лицом чист, бороду бреет, глаза имеет карие, волосы русые, нос прямой. Приметы особые: таковых не оказалось» (Пушкин, т.5, с.174). В этом фрагменте мотив бороды (отсутствия бороды) обретает в сис-

теме прочих мотивов ироничную окраску – Кирила Петрович иронизирует после чтения примет: «Ай да бумага! По этим приметам немудрено вам будет отыскать Дубровского. Да кто ж не среднего роста, у кого не русые волосы, не прямой нос, да не карие глаза!» (Пушкин, т.5, с.174). Можно добавить: да кто же из дворян не бреет бороду!

Предметный мотив в повествовании может нести и важную социальную нагрузку. Так, в «Капитанской дочке»: дворянин Швабрин бреет бороду, но, перейдя в стан Пугачева, он «отрастил себе бороду» (Пушкин, т.5, с.328). Эта деталь как бы маркирует его перемещение из одного мира в другой, позволяет сделать вывод о сознательном переходе дворянина на сторону крестьян. Швабрин, судя по его внешности, не отрекся от своих новых идеалов и в казанской тюрьме: «Он был ужасно худ и бледен. Волоса его, недавно черные как смоль, совершенно поседели; длинная борода была включена. Он повторил обвинения свои слабым, но смелым голосом» (Пушкин, т.5, с.342). Оговариваются длинна и «состояние» бороды Швабрина.

То же и в «Гробовщике»: во фразе «мертвецы чиновные в мундирах, но с бородами небритыми» союзом «но» подчеркивается аномальность появления бородатого чиновника в России начала XIX века, а, значит, и аномальность новоселия Адряна Прохорова.

Итак, в прозе Пушкина предметный мотив бороды выступает как эмблема русского народного образа жизни и/или реалистическая деталь. При этом мотив бороды может обретать и «неомифологический» смысл в точке зрения персонажа. Когда Анна Савишна Глобова рассказывает о якобы обедавшем у нее Дубровском, тот предстает не менее как генерал: «Какой-то генерал просит со мною увидеться: милости просим; входит ко мне человек лет 35-ти, смуглый, черноволосый, в усах, в бороде, суший портрет Кульнева, рекомендуется мне как друг и сослуживец покойного мужа» (Пушкин, т.5, с.173-174). Здесь вся система мотивов может быть проинтерпретирована как «неомифологема» генерала, неизменными атрибутами которого в обывательском сознании являются черные волосы, смуглое лицо, усы и борода. Такой «неомиф» возник среди обывателей благодаря картинкам, изображающим героя войны 1812 года (кстати, бородатого) генерала Кульнева. Таким образом, мотив бороды в этом фрагменте может быть осмыслен как «неомифологема», формирующая в системе с другими «неомифологемами» «неомиф», а, точнее, один из стереотипов обыденного сознания; в данном случае – «сознания» пушкинского персонажа Анны Савишны Глобовой.

Так в относительно объективную модель бытия, создаваемую в реалистическом романе, вторгаются элементы картин мира, носителями которых являются персонажи. Поэтому один и тот же предметный мотив выступает в разных функциях.

Изученный материал позволяет сделать вывод о том, что предметные мотивы могут реализовывать и архетипическое значение. Это происходит прежде всего в таких типах повествования, где рассказ ведется от лица персонажа.

Модель обыденного сознания пушкинских персонажей-повествователей по многим критериям близка сознанию мифологическому. В повествовании, независимо от социального статуса рассказчика, создается его миф – миф о жизни. Следовательно и предметные мотивы, составляющие этот миф, могут быть рассмотрены как мифологемы и даже как архетипы, лежащие в основе этих мифологем. Такой подход значительно расширяет представление о смысле произведения.

Глубинные смысловые пласты романа «Капитанская дочка», которые могут быть соотнесены с мифологией, рассматриваются не часто, хотя интерпретация их позволяет выявить смыслы, скрытые при ином подходе. Доказательством может служить все тот же мотив бороды.

В «Истории Пугачева», своеобразном документальном источнике «Капитанской дочки», упоминается три различных цвета пугачевской бороды: «черная борода его начинала седеть» (Пушкин, т.7, с.14); «имел бороду черную» (Пушкин, т.7, с.42) (ср.: из показаний жены Пугачева Софьи Дмитриевой: «борода была клином черная» (Пушкин, т.7, с.105)); «борода у того человека русая» (Пушкин, т.7, с.17), свидетельствует киргизкайсакский хан Нурали.

В романе Пушкин останавливается на варианте «черная с проседью». Такой выбор вряд ли можно считать случайным: у Пушкина «безукоризненный такт действительности... сочетается с такими формами ее отражения, при которых возрастает многозначность сюжетных ситуаций, образов и описаний; простое отражает сложное; в частном угадывается всеобщее; явления природы и человеческой жизни обретают исключительную смысловую насыщенность и символическую выразительность»<sup>1</sup>.

С учетом того, что повествование «Капитанской дочки» ведется от лица персонажа и следовательно модель бытия, создаваемая обыденным сознанием, близка к модели мира, впервые заявившей себя в мифе, борода Пугачева в «Капитанской дочке» может быть рассмотрена не только как портретная деталь, но и как архетип. Архетипическое значение в данном случае выявляется прежде всего через цвет бороды.

В мифе обладателями бород черного цвета в основном являются персонажи отрицательные – это славянский злой дух Водяной; враждебные людям персонажи европейской мифологии гномы; главнейший демон западно-европейской традиции Леонард; монгольский демон-губитель, кровожадный владыка царства мертвых Эрлик. Все они соотносятся с черным цветом и имеют бороду. Противоположное значение имеет в мифе мотив седой (белой) бороды. Такие бороды имеют положительные или амбивалентные персонажи: славянский Мороз; одно из основных шаманских бо-

жеств в монгольской мифологии Даин-Дерхе; добрый и злой дух лакцев и аварцев Кяла-Чири, награждающий благополучием тех, кто его кормит; монгольское божество огня Отхан-Галахан, отвечающее добром на добро и злом на зло; адыгейский бог плодородия и земледелия Тхагаледж... Следовательно, архетип черной бороды несет в себе отрицательные характеристики, а архетип бороды седой (белой) – положительные или амбивалентные.

Примечательно, что и в картине мира самого Пушкина за мотивом седой бороды закрепилось положительное значение. В «Путешествии в Арзрум...» в гареме пленного Османа-Паши «старик с белой почтенной бородой, отец Османа-Паши, пришел от имени жен благодарить графа Паскевича» (Пушкин, т.7, с.334). Отсутствие какого-нибудь (пунктуационного, союзного) разделения между эпитетами «белая» (цветовое значение) и «почтенная» (значение оценочное) позволяет сделать вывод об устойчивости для автора сочетания «белая почтенная борода».

В романе «Капитанская дочка» образ Пугачева возникает и формируется в восприятии повествователя. Вначале «мужик с черной бородою» появляется в кошмарном сне Гринева, затем, уже наяву, с полатай выглядывают «черная борода» и два сверкающие глаза. Уже это способно вселить ужас в человека конца XVIII столетия: как осознанный, детерминированный реальностью – перед ним разбойник, так и подсознательный, «архетипический». Однако следует учитывать и то, что «черная борода» в «Капитанской дочке» включается в систему мотивов, которые могут быть рассмотрены как архетипы: во фрагменте знакомства Гринева с Пугачевым ключевые позиции занимают архетипические мотивы дурного сна и метели, несущие в себе, как и мотив черной бороды, отрицательное значение. Итак, у Гринева складывается отрицательный образ «вожатого». Однако дальнейшее восприятие Петрушей своего спасителя формирует у повествователя (и читателя) иной – амбивалентный – образ Пугачева: «Мужик слез с полатай <...> В черной бороде его показывалась проседь» (Пушкин, т.5, с.263). В мифологическом сознании архетипический мотив седины (проседи) несет в себе доброе, положительное начало. Как положительный мотив он срабатывает и в восприятии повествователя Гринева. Это подтверждается дальнейшим описанием внешности «вожатого»: «живые большие глаза так и бегали. Лицо его имело выражение довольно приятное, но плутовское. Волоса были острижены в кружок» (Пушкин, т.5, с.263). В этом фрагменте отчетливо прослеживается связь архетипического пласта текста с пластом вербальным. Как на описательном уровне, так и на архетипическом, образ Пугачева в «Капитанской дочке» может быть проинтерпретирован как неоднозначный, амбивалентный, сочетающий в себе проявления и добра и зла.

В «Истории Пугачева» предводитель мятежа выступает как отрицательный персонаж русской истории. Это – точка зрения Пушкина-историка, а модель бытия, создаваемая в «Капитанской дочке», принадлежит герою-

повествователю Гриневу, в восприятии которого черная борода «вожатого» несет в себе злое начало, а проседь в бороде – начало доброе. Таким Пугачев и остается для Гринева на протяжении всего романа – соединяющим в себе крайнее зло с крайним добром.

Как архетип может быть рассмотрена и борода рыжего цвета. В романе Пушкина обладателем «густой рыжей бороды» является Хлопуша. В мифе носители рыжей (красной, огненной) бороды – персонажи, по преимуществу, амбивалентные (индуистский создатель вселенной Брахма, одновременно противостоящий созидателю Вишну и разрушителю Шиве; корейский представитель нечистой силы Токкэби, дружный с людьми, но любящий шутить над ними, появляясь в сумерки; китайские божества огня Ло Сюань и Чи-цзинцзы...) или положительные (армянский Вахагн; индийский бог огня, жертвенного костра и домашнего очага, посредник между людьми и богами Агни...). Таким образом, архетип рыжей бороды несет в себе амбивалентное или положительное значение. С учетом архетипических функций мотива рыжей бороды может быть проинтерпретирован образ Хлопуши. В «Капитанской дочке» Хлопуша вступает за дворянина Гринева, споря при этом со своим соратником Белобородовым. Оппозиция «Хлопуша / Белобородов» выявляется через мотив бороды даже на уровне словообразования: «густая рыжая борода Хлопуши» и «бородка», даже «бородишка» Белобородова.

Как и в романе, в «Истории Пугачева» Хлопуша амбивалентен (кстати, это его отличие от прочих, однозначно отрицательных, сподвижников Пугачева): «Пугачев бежал с десятью пушками, с заграбленною добычею и с двумя тысячами остальной сволочи. Хлопуша прискакал в Каргале с намерением спасти жену и сына. Татары связали его и послали уведомить о том губернатора. Славный каторжник был привезен в Оренбург, где наконец отсекли ему голову в июне 1774 года» (Пушкин, т.7, с.49). В этом фрагменте Хлопуша не только показан любящим мужем и отцом, но и противопоставлен Пугачеву и «остальной сволочи». Амбивалентен Хлопуша и в романе (в восприятии героя-повествователя). В «Капитанской дочке» амбивалентность образа Хлопуши выявляется не только через анализ его поведения, но и через архетипическое значение мотива рыжей бороды.

Как архетип может быть рассмотрено и просто наличие бороды, когда цвет ее не оговаривается. В повести «Выстрел» предметный мотив бороды возникает в рассказе графа Б\*\*\* о своей последней встрече с Сильвио, приехавшем реализовать право на выстрел: «Я вошел в эту комнату и увидел в темноте человека, запыленного и обросшего бородой» (Пушкин, т.5, с.63). Система мотивов в данной фразе (комната-темнота-запыленность-борода) формирует как для рассказчика (графа Б\*\*\*), так и для слушателя (читателя) «демоничность» образа Сильвио, делает этот персонаж еще более «таинственным и мрачным» (Пушкин, т.5, с.243) в сравнении с его предыдущими характеристиками.

С похожей системой мотивов читатель сталкивается в «Путешествии в Арзрум...». Путешественник (Пушкин) по прибытии в войско встречает своего старого товарища: «Здесь увидел я нашего Вольховского, запыленного с ног до головы, обросшего бородой, изнуренного заботами. Он нашел однако время побеседовать со мною как старый товарищ» (Пушкин, т.7, с.321). В этом фрагменте особую роль играет не только иное разрешение ситуации (дружеская беседа вместо свершения мести), но и принципиально невозможный в рассмотренном выше фрагменте рассказа графа Б\*\*\* мотив, передающий внутреннее состояние персонажа – «изнуренный заботами»<sup>2</sup>. Система мотивов, таким образом, сразу обретает иной смысл, а мотив бороды выполняет функцию реалистической детали. Как видим, и в документальное повествование проникают архетипические мотивы (вспомним «белую почтенную бороду» отца Османа-Паши из того же «Путешествия в Арзрум...»). О том, что рассматриваемая система мотивов (запыленность – борода...) имеет для Пушкина «отрицательное» значение (возможно, на подсознательном, архетипическом уровне) говорит в приведенном выше фрагменте союз «однако», употребленный автором при описании его встречи с Вольховским.

В «Гробовщике» в числе «гостей» Адрияна были «мертвецы чиновные в мундирах, но с бородами небритыми» (Пушкин, Т.5, с.81). Здесь мотив бороды может быть проинтерпретирован как осознанно вводимая автором мифологема: у многих народов существует поверие о том, что у мертвецов отрастают волосы, усы, борода, ногти. Реализацию этой мифологемы находим в ряде стихотворений Пушкина, что позволяет сделать вывод об осознанности введения мифологического мотива бороды в повесть «Гробовщик»:

Вся деревня за старцем калуером  
Отправилась тотчас на кладбище;  
Там могилу прохожего разрыли,  
Видят, – труп румяный и свежий, –  
Ногти выросли, как вороньи когти,  
А лицо обросло бородою...

/«Марко Якубович» из «Песен западных славян»/ (Пушкин, т.2, с.252)

Что же? голый перед ним:  
С бороды вода струится,  
Взор открыт и недвижим...

/«Утопленник»/ (Пушкин, т.2, с.132)

Монаха не нашли нигде,  
И только бороду седую  
Мальчишки видели в воде.

/стихотворение «Русалка»/ (Пушкин, т.1, с.217)

Вместе с мотивами опьянения и сна мифологический мотив бороды в «Гробовщике» указывает на ирреальность происходящего, на вторжение в жизнь

обыкновенного человека потустороннего мира со всеми его атрибутами. Модель бытия, создаваемая в повести «Гробовщик», восходит к мифологической модели мира, где мертвые могли изъявлять свою волю, помогать / вредить живым, являясь им во сне (ср. «вещий» сон Германна в «Пиковой даме»). В.С.Узин отмечает: «...сновидение Прохорова... синтез его собственного самосознания. Оно – фокус, в котором сосредоточились все дневные сознания его»<sup>3</sup>. Но сон Адриана можно интерпретировать не только как проявление его дневных впечатлений, а и как реализацию архетипов, таящихся в подсознании человека и являющихся постобразами древнейших мифологических представлений. Тогда мотив бороды может быть рассмотрен как архетип. Тем самым дается возможность интерпретации «Гробовщика» не только в контексте славянских суеверий, но и с привлечением мифологий других народов.

Архетипический предметный мотив может быть еще и носителем оценки. Это видно на примере мотива бороды в «Египетских ночах». Композиционный стержень произведения – отношение Чарского к итальянцу-импровизатору. Подобно маятнику оно меняется с крайне плохого на крайне хорошее и наоборот. Мотив бороды присутствует в тех эпизодах, где Чарский к импровизатору относится отрицательно. При первой встрече Чарский видит человека, который «был высокого росту, худощав и казался лет тридцати. Черты смуглого его лица были выразительны: бледный высокий лоб, осененный черными клоками волос, черные сверкающие глаза, орлиный нос и густая борода, окружающая впалые желто-смуглые щеки, обличали в нем иностранца... Встретясь с этим человеком в лесу, вы приняли бы его за разбойника; в обществе – за политического заговорщика; в передней – за шарлатана, торгующего эликсирами и мышьяком» (Пушкин, т.5, с.240). И второй эпизод – уже на концерте импровизатора: «Итальянец одет был театрально; он был в черном с ног до головы; кружевной воротник его рубашки был откинут, голая шея своею странной белизною ярко отделялась от густой и черной бороды, волоса опущенными клоками осеняли ему лоб и брови. Все это очень не понравилось Чарскому, которому неприятно было видеть поэта в одежде заезжего фигляра» (Пушкин, т.5, с.246). Мотив «густой и черной бороды» в восприятии Чарского обретает архетипический смысл, т.е. может быть проинтерпретирован как архетип, который в системе других архетипических мотивов несет в себе отрицательное (для носителя мифологического сознания) значение. Смысл выявляется не только в сюжете (поэт Чарский не приемлет меркантилизма итальянца), но и через систему архетипических мотивов. В эпизодах повести, где Чарский восхищается импровизатором, «отрицательный» архетипический мотив черной бороды отсутствует; появляются «положительные» как характеристики итальянца, так и архетипические мотивы.

Мотив не может выступать в одиночку. Он проявляется только в системе мотивов. Так, в повести «Метель» возникает такая система предмет-



ных мотивов, в которой каждый компонент может быть рассмотрен как архетип: Владимир сначала въезжает в лес, который укрывает его от метели, затем в деревню, «у первой избушки он выпрыгнул из саней, подбежал к окну и стал стучаться. Через несколько минут деревянный ставень поднялся, и старик высунул свою седую бороду... Владимир стал дожидаться. Не прошло минуты, он опять начал стучаться. Ставень поднялся, борода показалась... Ворота заскрипели; парень вышел с дубиной и пошел вперед, то указывая, то отыскивая дорогу, занесенную снеговыми сугробами» (Пушкин, т.5, с.69-70). Архетипический мотив метели, связанный в мифе с действием сил зла, сменяется архетипическими мотивами дубины и седой бороды, которые для носителя мифологического сознания соотносятся с добром. Важную смыслообразующую роль выполняют в этом фрагменте и архетипические мотивы ворот и окна. В мифе эти мотивы знаменуют переход в иное, часто противоположное состояние. Так на архетипическом уровне смыслообразования в повести «Метель» создается, что уже отмечалось, модель бытия, впервые заявившая себя в мифе: силы зла (метель) наказывают человека, добрые силы (дубина, седая борода) пытаются человека спасти, вывести его на дорогу. Человек же абсолютно пассивен перед высшими силами. Даже счастливый финал повести – не победа человека, а результат некоего высшего вмешательства.

Система предметных мотивов может быть проинтерпретирована как система мотивов-мифологем, «срабатывающая» в определенном национальном типе читательского сознания; мотив бороды, в таком случае, может быть истолкован не только как архетип, но и как конкретная мифологема. Так с учетом армянской мифологии может быть рассмотрен эпизод первого появления Пугачева в романе «Капитанская дочка». Бородатый армянский бог грозы и молнии Вахагн рожден небом и землей. Брак неба и земли присутствует, как отмечалось, во многих мифологиях. Разъединением этого священного брака создается пространство для жизни людей. В романе во время снежного бурана «темное небо смешалось со снежным морем» (напомним, в повести «Метель»: «небо слилось с землею»). Носитель мифологического сознания может истолковать этот момент как повторное слияние в браке неба и земли (в эсхатологических мифах это событие знаменует собою конец мира). Из метели и появляется «вожатый». Носитель мифологического сознания армянин вполне может предположить, что небо и земля слились в священном браке вновь, чтобы породить Вахагна-Пугачева. Следовательно, все дальнейшее поведение пушкинского Пугачева читатель-армянин воспримет с учетом известного ему поведения мифологического Вахагна. Это еще один пласт смыслообразования, интерпретация которого позволяет говорить о том, что один и тот же мотив может порождать различные толкования. Бог Вахагн в борьбе побеждает вишапов – персонификацию бури. Противостояние вишапов и Вахагна является олицетворением борьбы хаоса и космоса. «Вожатый» также «побеждает» снежный буран.

Дальнейшее его предназначение – борьба. Поражение Пугачева – победа сил хаоса. Пугачев становится олицетворением космических сил, а его противники – сил хаоса.

Таким образом, анализ одного из рядовых мотивов прозы Пушкина – мотива бороды – показал, что этот мотив в определенных ситуациях помимо прямого значения имеет и значение архетипическое. Это черная с проседью борода Пугачева и рыжая борода Хлопуши («Капитанская дочка»), седая борода старика («Метель»), «запыленный и обросший бородой» Сильвио («Выстрел»), «мертвецы... с бородами небритыми» («Гробовщик»), «густая и черная борода» итальянца-импровизатора («Египетские ночи»). В каждом конкретном случае «борода» – предметная деталь, портретная характеристика. Но если учитывать архетипическое значение мотива бороды, то этот мотив становится знаком амбивалентности Пугачева и Хлопуши в восприятии Гринева, носителем оценки в «Египетских ночах», формирует в системе с другими мотивами модель бытия, тяготеющую по своей сути к мифологической картине мира («Метель»), наконец, выступает как сознательно вводимая мифологема («Гробовщик»).

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Л., 1987. С.241.

2 В этой связи примечательно, что в списке пушкинского выпуска Лицея по соседству стоят два имени: под вторым номером Броглио Сильверий, а под третьим Вольховский Владимир. Подробнее см. нашу работу: О возможном прототипе Сильвио (Повесть А.С. Пушкина «Выстрел») // Русская словесность. 1998. №3.

3 Узин В.С. О повестях Белкина. Из комментариев читателя. Пб., 1924. С.38.

## Глава 5

### Система архетипических мотивов: рассказ А.П. Чехова «Гусев»

Значение мотива раскрывается полностью лишь во взаимодействии с другими мотивами текста. Это определяет и задачу данной главы – рассмотрение группы мотивов с учетом их архетипического значения в пределах одного произведения. Объектом анализа стал рассказ А.П. Чехова «Гусев».

Сюжетно рассказ представляет собой возвращение на родину на пароходе больных солдат и случайных пассажиров, трое из которых в дороге умирают; их хоронят, по морскому обычаю сбрасывая в воду. Содержание рассказа: страдания, бред и мысли умирающего солдата по фамилии Гусев. Все это дает право интерпретировать рассказ, как историю жизни маленького человека, непонятно для чего живущего и незаметно умершего, как «мимолетное впечатление, навеянное мыслями о неустроенности человеческих отношений, которые единственно и волнуют Чехова»<sup>1</sup>.

Все это так, однако главный герой чеховского рассказа по своему мироощущению близок традиционным носителям мифологического сознания. Он безоговорочно верит в то, что «рыбина» может проломить днище судна, а ветер срывается с цепи: «Что странного или мудреного, например, хоть в рыбе или в ветре, который срывается с цепи? Положим, что рыба величиной с гору и что спина у нее твердая, как у осетра; также положим, что там, где конец света, стоят толстые каменные стены, а к стенам прикованы злые ветры... Если они не сорвались с цепи, то почему же они мечутся по всему морю, как угорелые, и рвутся, словно собаки? Если их не приковывают, то куда же они деваются, когда бывает тихо?» (Чехов, т.7, с.327-328). Картина мира Гусева по сути тождественна мифологической, где явления природы одушевляются (анимизм), а стихийные бедствия объясняются вмешательством высших сил (фатализм), часто персонифицированных в образах чудовищ. Заявленная в самом начале рассказа картина мира, определяет не только поведение и характер Гусева, но и всю модель бытия, которая создается по тому же принципу, что и мифологическая картина мира.

Мы обратимся к той группе мотивов, которые формируют художественное пространство чеховского рассказа, проанализировав их с учетом архетипических значений.

В основе пространства «Гусева» лежит одна из основных мифологических оппозиций – противопоставление «верха» и «низа». Мотив «низа» реализуется в предметных мотивах трюма и моря, а мотив «верха» – в предметных мотивах палубы и неба. В трюме («низ») жарко и душно. Гусев боится задохнуться, и тогда солдат «обхватывает его здоровою рукою

и несет наверх» (Чехов, т.7, с.336). Архетип «низа» соотносится с хаосом, тьмой, т.е. несет в себе отрицательное значение, «верха» – положительное. Аналогичным образом мотивы трюма и палубы «срабатывают» в художественном пространстве рассказа – на палубе («наверху») Гусев чувствует себя лучше, чем в трюме («внизу»).

Одновременно и сам пароход, находящийся между «традиционными», устойчиво архетипическими «верхом» и «низом» – небом и морем, становится как бы моделью мира людей со своими «верхом» (палуба) и «низом» (трюм). Пространство парохода моделирует «средний» мир, постигаемый человеческим опытом. И поэтому Гусев занимает в пространстве вообще промежуточное положение: «Оба, он и солдат, тихо пробираются к носу, потом становятся у борта и молча глядят то вверх, то вниз. Наверху глубокое небо, ясные звезды, покой и тишина – точь-в-точь как дома в деревне, внизу же – темнота и беспорядок. Неизвестно для чего, шумят высокие волны. На какую волну ни посмотришь, всякая старается подняться выше всех, и давит, и гонит другую; на нее с шумом, отсвечивая своей белой гривой, налетает третья, такая же свирепая и безобразная» (Чехов, т.7, с.337). В этом фрагменте отчетливо прослеживается мифологическое понимание мотивов «верха» и «низа»: мир людей по отношению к небу занимает нижнее положение, а по отношению к водному миру – верхнее (у айнов преисподняя, находящаяся под землей, связана с водной стихией. Керлот отмечает, что «“нижние воды” означают первичный хаос»<sup>2</sup>).

В «Гусеве» небо-«верх» и море-«низ» не просто противопоставлены друг другу, но и находятся в состоянии постоянной борьбы. Небо при этом может быть проинтерпретировано как космос («покой и тишина»), а море как хаос («внизу же темнота и беспорядок»). Сопутствующими мотивами, усугубляющими противопоставление моря и неба, выступают в рассказе и архетипически оппозиционные мотивы темноты и света. Борьба «верха» и «низа» в «Гусеве» идет с переменным успехом – море то буйствует, то под влиянием «верха» принимает цвета неба и успокаивается.

Особую роль в пространственной картине рассказа играет предметный мотив «окошка». Этот мотив выполняет одновременно и функцию границы между «низом» (трюмом) и «верхом» (небом и поверхностью моря), и функцию соединительного звена между «внешним» и «внутренним» пространствами: благодаря окошку «верхний мир» иногда проникает в «нижний», внося тем самым гармонию в хаос – «Круглое окошечко открыто и на Павла Ивановича дует мягкий ветерок» (Чехов, т.7, с.332). Причем архетипическое значение мотива окна (рубеж и соединенье одновременно) сохраняется не только в авторской точке зрения, но и в позиции персонажа, для которого окошко является отдушиной и в прямом и в переносном смысле, единственным предметом, связующим «низ», в котором Гусев находится, с «верхом», к которому он стремится, и вместе с тем предметом, отграничивающим трюм от неба: «Гусев не слушает и смотрит в окошечко.

На прозрачной, нежно-бирюзовой воде, вся залитая ослепительным, горячим солнцем, качается лодка» (Чехов, т.7, с.334).

Как архетипические могут быть рассмотрены и некоторые другие мотивы рассказа, не имеющие ярко выраженной пространственной закреплённости, но являющиеся ключевыми для понимания художественного мира «Гусева». В их число может быть включен мотив «жертвоприношения» – состояние моря зависит от приносимых ему «жертв». Похороны на корабле напоминают языческий обряд жертвоприношения морскому богу: человека бросают в пучину, чтобы умиловить море и прекратить шторм. Но море в «Гусеве» принимает не все жертвы ему приносимые. Успокаивается оно лишь в двух случаях из трех: после похорон солдата и после похорон Гусева. После похорон солдата «на прозрачной, нежно-бирюзовой воде, вся залитая ослепительным, горячим солнцем, качается лодка... Лениво колыхается вода, лениво носятся над нею белые чайки» (Чехов, т.7, с.334); после похорон Гусева море успокаивается на глазах читателя. Вероятно, подсознательно автору здесь важен сам процесс, успокаивающееся после «жертвоприношения» море: «А наверху в это время, в той стороне, где заходит солнце, сгущаются облака... Из-за облаков выходит широкий зеленый луч и протягивается до самой середины неба; немного погодя рядом с этим ложится фиолетовый, рядом с ним золотой, потом розовый... Небо становится нежно-сиреневым. Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно» (Чехов, т.7, с.339).

После похорон Павла Ивановича – «воплощенного протеста» и критика престопа народных суеверий (мифов?) – на море царят «темнота и беспорядок». Эту жертву море не принимает и требует следующей.

Одним из атрибутов «низа» (моря) является акула, принимающая Гусева «внутри» водной стихии в финале произведения (напомним, что в начале рассказа фигурирует рыба, потопившая корабль). Архетип акулы, если исходить из ее мифологических характеристик, несет в себе отрицательный для человека смысл: это либо одно из воплощений хтонических существ (океанийские Аниту, гавайский Тангароа), либо морское чудовище, приносящее людям несчастья (японский Вани, индийский Макара). Архетипическое значение мотива акулы связано с «низом» и в прямом и в переносном смысле.

Значение, тождественное архетипическому, имеет мотив акулы (гигантской рыбы) и в чеховском рассказе: Гусев верит в легенду о том, что некое судно «на рыбину наехало и днище себе проломило» (Чехов, т.7, с.327). Таким образом, рыба в «Гусеве» – представитель «низа», противостоящий человеку. И, согласно вере своей, Гусев, приносимый в жертву, принимает «вторую смерть» в зубах реальной акулы, «сверху» падает

«вниз» и тем самым умиротворяет на какое-то время «низ»-море и его во-  
площение – рыбу-акулу.

Но путь Гусева в пасть морского чудовища это путь не совсем «вниз»: «Он быстро идет ко дну. Дойдет ли? До дна, говорят, четыре вер-  
сты. Пройдя сажен восемь-десять, он начинает идти тише и тише, мерно  
покачивается, точно раздумывает, и, увлекаемый течением, уже несется в  
сторону быстрее, чем вниз» (Чехов, т.7, с.338). Анализ этого фрагмента по-  
зволяет предположить, что Гусев, не являясь носителем конкретно-  
исторической морали, выступает тем не менее как носитель нравственно-  
сти вообще, некоей общечеловеческой категории, существующей вне зави-  
симости от национальной, культурной, исторической и т.п. закреплённости  
человека; и потому он не достигает дна «низа» (того абсолютного низа, где  
должно быть сосредоточено не менее абсолютное зло) и «несется в сторо-  
ну быстрее, чем вниз». Уже это дает возможность увидеть в рассказе не  
только размышления о месте человека в мире-пространстве, но и более  
глубинный смысл, связанный с этическим аспектом, когда пространствен-  
ная закреплённость предполагает закреплённость этического порядка.

Реальному «низу» (трюму, находящемуся «внутри» моря, ниже ва-  
терлинии), в котором находится Гусев, противопоставлен в сознании героя  
некий, условно говоря, идеальный «верх» (или, в горизонтальном плане,  
«параллельный мир»), существующий в видениях персонажа и основанный  
на его воспоминаниях о родной деревне. О том, что трюм и деревня в точ-  
ке зрения персонажа противопоставлены друг другу говорит оппозиция  
«духота, жара / мороз, холод», где первые компоненты соотносятся с ре-  
альным трюмом и выступают со знаком «минус», а вторые – со знаком  
«плюс» – суть характеристики идеальной, ирреально-реальной деревни.  
Когда Гусеву совсем плохо, он совершает мысленное путешествие из «ни-  
за» (трюма) «наверх» (в деревню).

Одним из основных предметных мотивов гусевских видений, компо-  
нентом «идеальной» модели бытия персонажа нам представляется возни-  
кающий неоднократно в видении Гусева мотив «бычьей головы без глаз».  
Этот мотив, как кажется на первый взгляд, в какой-то мере разрушает иде-  
альный мир («верх»). Чтобы проинтерпретировать это необходимо вы-  
явить архетипическое значение данного мотива. В древности бык толко-  
вался одновременно как символ земли и как символ неба. Бык, по мнению  
Х.Керлота, «чрезвычайно сложный образ как с исторической, так и с пси-  
хологической точки зрения»<sup>3</sup>. Ариэль Голан полагает, что «голова быка  
имела сакральное значение в славянском язычестве»<sup>4</sup>; и в то же время –  
«бык имеет отношение к “нижнему миру”»<sup>5</sup> или «луна обожествлялась в  
связи с тем, что серп полумесяца ассоциировался с рогами быка <...> В не-  
которых мифологиях полумесяц считался символом моря, но море – сфера  
бога “низа” вселенной»<sup>6</sup>. Таким образом, исходя из архетипического зна-  
чения мотива быка как персонажа нижнего мира, мотив «бычьей головы

без глаз» в «Гусеве» можно интерпретировать как вторжение компонентов «низа» в идеальный «верх» и внесение тем самым дисгармонии (хаоса) в космос. Но голова быка отделена от тела и не имеет глаз – бык мертв и слеп. Следовательно, соприкоснувшись с космосом («верхом») хаос («низ») погибает. Таким образом, мотив «бычьей головы без глаз» в рассказе Чехова можно истолковать как победу «верха» над «низом».

Такое толкование подтверждается и архетипической интерпретацией еще одного предметного мотива гусевского «идеального верха» – мотива «убитого зайца». У славян заяц связан с нечистой силой, т.е. с «нижним миром» (таков в основном и архетип зайца). Убитый заяц, таким образом, в своем архетипическом значении – эмблема победы «верхнего мира» над «нижним». Однако эта победа одерживается лишь в воображении Гусева, реально находящегося «внизу» и лишь мечтающего о соприкосновении с идеальным для него «верхом» – родной деревней.

Правда, возможна и иная интерпретация архетипического мотива «бычьей головы без глаз». Если исходить из утверждения Голана, что «сочетание головы быка с тем или иным символом выражало, в разных вариантах, присущую неолитическим верованиям идею связи бога земли и богини неба»<sup>7</sup>, то функцию мотива «бычьей головы без глаз» в «Гусеве» можно определить и как предвестие гармонии неба и моря в финале рассказа. Но такая интерпретация находится вне сознания героя, т.к. «бык» в восприятии Гусева страшен.

Идеальный «верх» (космос), создаваемый в сознании Гусева, не до конца «идеален»: наряду с положительными для персонажа компонентами в его видении можно вычленить целый ряд мотивов, имеющих «отрицательное» архетипическое значение. Это не только мотивы «бычьей головы» и «зайца», но и – «черного дыма», «маленькой, но кусающейся лошади»... Все эти элементы, благодаря своему архетипическому смыслу, могут быть проинтерпретированы как компоненты «низа», вторгающиеся в идеальный «верх» и вносящие в него дисгармонию, хаос, разрушающие его. С архетипом быка связан и мотив жертвоприношения: бычьи головы принадлежали мифологическим чудовищам (Минотавр, Молох), которым приносились человеческие жертвы. С учетом этого значения архетипа «бычьей головы» к вышеприведенным толкованиям мотива «бычьей головы без глаз» в «Гусеве» добавляется еще одно – Гусев ради торжества «верха» должен быть принесен в жертву «низу».

Итак, архетипический мотив «бычьей головы без глаз» в модели бытия рассказа «Гусев» выполняет функцию элемента «нижнего мира» (хаоса), вторгшегося в идеальный «верхний мир» (космос) героя и предвещающего Гусеву скорое его слияние с «низом» (морем, акулой...) ради хотя бы временной победы «верха», хотя бы временного успокоения «низа».

Да и сам Гусев не принадлежит ни «верхнему», ни «нижнему» миру. Подобно героям мифологических сюжетов он все время перемещается из

одного мира в другой: тяжело больной он поднимается на палубу, потом спускается в трюм, где умирает; мертвого Гусева поднимают наверх для отпевания, чтобы потом сбросить в море – вниз.

Такая «реставрация» мифологического (архетипического) сюжета позволяет интерпретировать модель бытия чеховского рассказа как универсальную картину миру. Поэтому и сюжет рассказа – движение героя между «верхом» (как идеальным, вымышленным – деревня, так и реальным – палуба) и «низом» (трюм, море) – есть, в сущности, «реставрация» архетипического сюжета (по терминологии Мелетинского – «сюжетного архетипа»), показывающего, что человек лишь игрушка в руках всемогущих «верха» и «низа», лишь орудие в борьбе между «космосом» и «хаосом», причем независимо от того активную или пассивную позицию он занимает, верит ли в высшие, иррациональные силы или отрицает их существование, полагая себя всемогущим и всемогущим. Но человек, вместе с тем, необходим космосу в его хотя бы временной победе над хаосом, необходим в качестве жертвы. Таким образом, роль человека, роль его активности, его характера, сведена в борьбе высших начал к минимуму. Это лишь роль жертвы.

Все это дает право говорить о том, что возможности рассказа как особой эпической формы значительно шире чем представляется. На событийном уровне рассказ действительно построен на любом частном случае, это «небольшое по объему изображенных явлений жизни... прозаическое произведение»<sup>8</sup>, которое воплощает преимущественно одну из сущностных черт персонажа. Но независимо от воли автора в любом рассказе через мифологемы и архетипические мотивы реализуется сущностная модель бытия, определяющая положение человека в мире-пространстве и, как следствие этого, представления о человеке как носителе универсальных положений, зафиксированных мифом.

Таким образом, литературный текст может быть проинтерпретирован через систему мотивов, которую, помимо всего прочего, можно рассматривать с учетом архетипических значений.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 Бердников Г.П. А.П. Чехов. Идеи и творческие искания. М., 1984. С.247.

2 Керлот Х. Словарь символов. М., 1994. С.358.

3 Там же. С.102.

4 Голан А. Миф и символ. М., 1992. С.52.

5 Там же.

6 Там же. С.56.

7 Там же. С.58-59.

8 Пospelов Г.Н. Рассказ // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С.318.



## Заключение

Введенное Юнгом понятие «архетип» прочно вошло в научный обиход. Между тем, существование архетипов может быть доказано лишь косвенно, поэтому теория Юнга по сей день остается одной из самых дискуссионных. В современной науке отчетливо наметились две тенденции:

- 1) развитие и использование юнговской теории в применении к задачам и возможностям той или иной научной отрасли;
- 2) сомнение в правомерности основополагающего тезиса об архетипах как научно недоказуемого.

Обе установки определяются тем, что юнговская теория строится на тезисе, который не может пока быть доказан академической наукой. Его можно принимать или не принимать. Мы, вслед за Е.М. Мелетинским, исходили из того, что архетипические значения могут актуализироваться в литературном тексте. Е.М. Мелетинский показал, что архетипические значения закреплены в таких элементах текста как сюжет и образ.

Мы показали, что архетипические значения могут актуализироваться и в предметном мотиве. Нами предложен способ реконструкции архетипических значений мотивов, который сводится к соотнесению между собой значений одинаковых мифологем из разных национальных мифологий и поиску общих сем.

Исследования показали, что архетипические значения актуализируются в группах мотивов, связанных с основополагающими концептами бытия – человеком, природой и пространством: сиротство, вдовство, времена года, метель, лес, дом. Причем особенности смыслообразования зависят от того, сохраняется ли архетипическое значение, деформируется или даже инверсируется под воздействием значений иного (культурного, религиозного и т.п.) порядка. Как показало исследование прозаических произведений Пушкина, Григоровича, Достоевского, Тургенева, Льва Толстого и Чехова сохранение тех или иных сем архетипических значений в этих мотивах указывает на близость «мышления персонажей» к универсальным моделям, зафиксированным мифом; инверсия – либо на неординарность персонажа, либо на отступление от универсальных законов человеческого бытия, от общечеловеческих ценностей.

В мотивах, несоотносимых с основополагающими концептами, архетипическое значение воплощается в зависимости от ситуации. Рассмотренный материал дает право утверждать, что архетипическое значение мотива может актуализироваться в определенных типах повествования и в точках зрения персонажей и повествователей – носителей так называемого «обыденного» сознания. Как пример такого рода мотива мы рассмотрели мотив бороды в прозе А.С. Пушкина: черная с проседью борода Пугачева и рыжая борода Хлопуши («Капитанская дочка»), седая борода старика («Метель»), «запыленный и обросший бородой» Сильвио («Выстрел»),

«мертвецы чиновные, но с бородами небритыми» («Гробовщик»), «густая и черная борода» итальянца-импровизатора («Египетские ночи»). В рассмотренных текстах борода становится знаком амбивалентности Пугачева и Хлопуши в восприятии Гринева, носителем оценки в «Египетских ночах», формирует в системе с другими мотивами модель бытия, тяготеющую по своей сути к мифологической картине мира («Метель», «Гробовщик»). Во всех иных случаях борода в прозе Пушкина это только предметная деталь или эмблема русского народного образа жизни.

Однако в литературном тексте архетипические значения мотивов, связанных с основополагающими концептами бытия, и мотивов «ситуативных», взаимодействуя между собой, становятся основой сложной системы смыслов. Анализ рассказа А.П. Чехова «Гусев», на событийном уровне являющегося лишь описанием частного случая, воплощающего одну из сущностных черт персонажа, показал, что в этом рассказе, благодаря актуализации архетипических значений, преодолевается бытовая ситуация и повествование переводится в концептуально-философский план, т.е. воссоздается сущностная модель бытия, определяющая положение человека в мире.

Таким образом, архетипические значения могут закрепляться не только в сюжетах или образах, но и в мотивах. Это не значит, что архетипические значения актуализируются только в трех элементах текста: сюжете, образе и мотиве. Важной задачей остается проверить, в каких еще элементах текста архетипическое значение может актуализироваться. Кроме того, материалом этой работы была русская проза XIX в., поэтому актуальной остается диахрония: анализ возможностей и особенностей актуализации архетипа не только в девятнадцатом веке, но и в другие литературные эпохи. Остается открытой и проблема особенностей актуализации архетипических значений в разных литературных родах, в прозе и поэзии.

Но если понимать «текст» не только как основу литературно-художественного произведения, а и как «любую семантически организованную последовательность знаков»<sup>1</sup>, то интерпретация компонентов текста с учетом их архетипических значений может распространяться не только на литературу, но на ряд других, часто далеких от искусства, явлений действительности. Здесь нужно оговориться, что знак может рассматриваться как эквивалент мифологемы, которая, по определению К. Леви-Стросса, является знаком литературного метаязыка. В этом случае из знака, как и из мифологемы, можно вычленить первичное архетипическое значение (например, значение цветовых сигналов светофора соответствует в общей сути архетипам красного, желтого и зеленого цветов). Следовательно, любая знаковая система может быть проинтерпретирована как система архетипов. Так, например, как система «архетипических знаков» может быть рассмотрено футбольное поле.

При взгляде сверху (с трибуны) футбольное поле – это прямоугольник (архетипическое значение прямоугольника сводится к следующему: форма, «с помощью которой человек приспособливает пространство или какой-либо предмет для непосредственного использования в своем быту»<sup>2</sup>), в центре которого находится точка, архетип точки означает «Единство, Происхождение и Центр»<sup>3</sup>; точка, в свою очередь, заключена в окружность («заключенные в окружность существа, предметы и фигуры имеют двойное значение: изнутри это представляется как ограничение или определение, а снаружи – как защита их физического и психологического мира от вторжения чужеродного духа»<sup>4</sup>); через точку проходит линия, разделяющая прямоугольник на две равные части, по краям которых – еще по два прямоугольника разных размеров (один заключен в другой), имеющих общую сторону не только друг с другом, но и с большим прямоугольником; на этой общей стороне (по ту сторону границы) расположена сетка, благодаря которой пространство из двухмерного делается трехмерным (архетип сети – «Запутанность и Поглощение»<sup>5</sup>). Кроме того, поле имеет зеленый цвет (архетипическое значение зеленого цвета из всей цветовой гаммы наиболее амбивалентно, однако в большинстве мифологий зеленый – «цвет земного осязаемого, доступного непосредственному восприятию растительного мира»<sup>6</sup>). Таким образом, интерпретация футбольного поля как знаковой системы через архетипические значения ее компонентов позволяет сделать вывод о том, что в восприятии носителя «домифологического» сознания эта система должна нести в себе смысл всеобщей гармонии, которая нарушается лишь за границей большого прямоугольника, что и происходит при попадании мяча в сетку (сеть).

Такое толкование может обрести иной смысл при выявлении архетипического значения футбольного матча вообще – «наполнении» поля игроками, одетыми в форму определенных цветов и занятыми борьбой за мяч (шар), который сочетает в себе два противоположных цвета (черный и белый) и перемещается внутри и за пределами поля-прямоугольника, и «наполнении» трибун зрителями, создающими «шум» на стадионе. Особое значение может приносить в систему наличие / отсутствие беговой дорожки между трибунами и полем или цветовые характеристики зимнего футбольного матча (белое поле и оранжевый матч).

Таким образом возможна интерпретация многих явлений действительности с учетом архетипических значений составных элементов этих явлений. Но работа с архетипом не ограничивается лишь возможностью углубления толкования тех или иных текстов. Можно использовать архетипы и как средство манипулирования человеческим сознанием. Возможность реконструкции архетипов через мифологемы может способствовать осознанному созданию знаков на основе архетипических значений и их введению в «тексты». В текстах художественных такое введение будет формировать особое читательское восприятие, из глубин сознания читате-

лей будут вызываться ассоциации и аллюзии, по природе своей также архетипические; наконец, все это будет влиять на психику воспринимающего текст. В наиболее «непосредственных» читательских умах восприятие знаковых систем, созданных на основе архетипов, может вызвать частичную или полную архетипизацию мышления, временный возврат сознания к домифологическому состоянию. Со стороны создателя текста процесс введения архетипических значений в повествование может быть условно назван игрой с архетипами.

Такая игра с архетипами может быть использована и в других сферах жизни: в политике, шоу-бизнесе или рекламе, например. Благодаря влиянию архетипических значений на психику человека, игра с архетипами позволит «игрокам» регулировать человеческое сознание в ту или иную сторону. Архетип может успокаивать – изображение ребенка или «доброе» животного (достаточно указать на широко известный факт, что использование в телерекламе животных или детей вызывает особые симпатии у потребителя), передача по радио мерного шума волн...

Архетип может возбуждать – изображение человека в лохмотьях (архетип лохмотьев означает «глубокие раны души»<sup>7</sup>). Архетип может устрашать – изображение хищного животного (леопарда, тигра, пантеры, волка, архетипы которых соотносятся с «качествами агрессивности и могущества»<sup>8</sup>, воронье карканье или шум бури... Архетип, в зависимости от своего значения, может руководить психикой и поведением человека.

Разумеется, нечто подобное игре с архетипами встречалось ранее и встречается теперь (достаточно вспомнить использование солнечных затмений или комет для запугивания людей или – более близкий нам факт – переход российской милиции с серого обмундирования к форме черного цвета; причем имеют место и факты обратного свойства – «эволюция» Фиделя Кастро из чернобородого революционера в седобородого либерала). Но прежде архетипические значения вводились неосознанно, а потому последствия порою были неожиданны – например, попытка сделать красный флаг эмблемой созидательного труда оказалась безуспешной, ибо архетипическое значение красного соотносится с кровью, войной, злом, таково было и восприятие красного флага, особенно за пределами СССР. Последствия же от осознанного введения в «тексты» архетипических моделей будут напрямую связаны с целями и желаниями «творца», а поэтому игра с архетипами опасна в первую очередь для тех, на кого эти архетипы будут оказывать влияние. Поэтому все более актуальными становятся предостережения К.Г. Юнга: «Одержимость архетипом делает человека чисто коллективной фигурой, своего рода маской, под которой собственно человеческое не только не может больше развиваться, но все сильнее хиреет»<sup>9</sup>, а «С точки зрения психологии вполне возможно, что бессознательное, т.е. какой-нибудь архетип, совершенно подчинит себе человека и будет детерминировать его судьбу даже в деталях»<sup>10</sup>. Более того: «Архетип, где бы он

ни появлялся, обладает неодолимой, принуждающей силой, идущей от бессознательного, и там, где действие архетипа осознается, его отличительной чертой является нуминозность»<sup>11</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. С.13.

2 Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994. С.422.

3 Там же. С.518.

4 Там же. С.359.

5 Там же. С.461.

6 Там же. С.550.

7 Там же. С.296.

8 Там же. С.289.

9 Юнг К.Г. Отношения между Я и бессознательным // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. М., 1994. С.307.

10 Юнг К.Г. Ответ Иову // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Ответ Иову. М., 1995. С.164-165.

11 Юнг К.Г. Попытка психологического истолкования догмата о Троице // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Ответ Иову. М., 1995. С.48.

## ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- 1) Агранович С.З., Рассовская Л.П. Историзм Пушкина и поэтика фольклора. Куйбышев, 1989.
- 2) Агранович С.З., Рассовская Л.П. Миф, фольклор, история в трагедии «Борис Годунов» и в прозе А.С. Пушкина. Самара, 1992.
- 3) Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929.
- 4) Андреев Ю.В. Поэзия мифа и проза истории. Л., 1990.
- 5) Антонов С.П. Я читаю рассказ. М., 1973.
- 6) Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1994. Т.1-3.
- 7) Афанасьев А.Н. Происхождение мифа. Статьи по фольклору, этнографии и мифологии. М., 1996.
- 8) Ахметшин Р. «Аналитическая психология» К.Г. Юнга и рассказы А.П. Чехова // Чехов и Германия. М., 1996.
- 9) Ахметшин Р.Б. Проблема мифа в прозе А.П. Чехова. Автореферат. дис.... канд. филол. наук. М., 1997. 18с.
- 10) Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.
- 11) Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е дополненное издание. Киев, 1994.
- 12) Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. М., 1956. Т.10
- 13) Бердников Г.П. А.П. Чехов. Идеи и творческие искания. М., 1984.
- 14) Бражников И.Л. Мифопоэтический аспект литературного произведения. Автореферат. дис... канд. филол. наук. М., 1997. 22с.
- 15) Ван дер Энг Я. Искусство новеллы: Образование вариационных рядов мотивов как фундаментальный принцип повествовательного произведения // Русская новелла: Проблемы теории и истории. СПб., 1993.
- 16) Вейман Р. История литературы и мифология. М., 1975.
- 17) Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
- 18) «Вечные» сюжеты русской литературы: («блудный сын» и другие) / Под ред. Е.К. Ромодановской, В.И. Тюпы. Новосибирск, 1996. 180 с.
- 19) Викторovich В.А. Понятие мотива в литературоведческих исследованиях // Русская литература XIX века: Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1973.
- 20) Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994.
- 21) Голан А. Миф и символ. М., 1992.
- 22) Горелик Л.Л. Пушкинский «миф о метели» в повести Б. Пастернака «Детство Люверс» // Русская филология. Ученые записки Смоленского гуманитарного университета. Т.1. Смоленск, 1994.

- 23) Григорович Д.В. Сочинения в трех томах. М., 1988. Т.1.
- 24) Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955.
- 25) Добин Е.С. Искусство детали. Л., 1975.
- 26) Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972. Т.1
- 27) Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада. М., 1990.
- 28) Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993.
- 29) Ермакова Л.М. Речи богов и песни людей. М., 1995.
- 30) Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: трактаты, статьи, эссе. М., 1987.
- 31) Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985.
- 32) Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994.
- 33) Историко-этнографические исследования по фольклору. М., 1994.
- 34) Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994.
- 35) Козлов А.С. Мифологическое направление в литературоведении США. М., 1984.
- 36) Козубовская Г.П. Поэзия А. Фета и мифология. Барнаул-М., 1991.
- 37) Корепова К.Е. Комментарий // Русская волшебная сказка. М., 1992.
- 38) Котляр Е.С. Миф и сказка Африки. М., 1975.
- 39) Краснов Г.В. Мотив в структуре прозаического произведения // Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1980.
- 40) Криничная Н.А. Указатель типов, мотивов и основных элементов преданий. Петрозаводск, 1990.
- 41) Кулешов В. Жизнь и творчество Пушкина. М., 1987.
- 42) Кулешов В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1982.
- 43) Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М., 1930.
- 44) Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М., 1994.
- 45) Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1983.
- 46) Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
- 47) Литература и мифология. Л., 1975.
- 48) Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
- 49) Литературоведение XXI века. Анализ текста: Метод и результат. СПб, 1996. С.183-188.
- 50) Лорд А.Б. Сказитель. М., 1994.
- 51) Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. М., 1993.
- 52) Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
- 53) Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993.
- 54) Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995.

- 55)Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
- 56)Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Успенский Б.А. Избранные труды. Т.1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994.
- 57)Магомедова Д.М. Блок и Волошин (Две интерпретации мифа о бесовстве) // Блоковский сборник XI. Тарту, 1990.
- 58)Маймин Е.А. Пушкин. Жизнь и творчество. М., 1981.
- 59)Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. М., 1996.
- 60)Макогоненко Г.П. Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1830-1833). Л., 1974.
- 61)Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока // Максимов Д.Е. Русские поэты начала века. Л., 1986.
- 62)Малые формы фольклора. М., 1995.
- 63)Марков В.А. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сборник. Четвертые тыняновские чтения. Рига, 1990. С.133-145.
- 64)Марков В.А. Феномен случайности: Методологический анализ. Рига, 1988.
- 65)Мароши В.В. Архетип Арахны: Мифологема и проблемы текстообразования. Автореферат дис... кандидата филологических наук. Екатеринбург, 1996. 22 с.
- 66)Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву / Под ред. В.И. Тюпы. Новосибирск, 1996. 192 с.
- 67)Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.
- 68)Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. М., 1958.
- 69)Мелетинский Е.М. Общее понятие мифа и мифологии // Мифологический словарь. М., 1991.
- 70)Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.
- 71)Мелетинский Е.М. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. М., 1979.
- 72)Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995.
- 73)Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник. 3. Тарту, 1979.
- 74)Минц З.Г., Лотман Ю.М. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин-Достоевский-Блок) // Типология литературных взаимодействий. Тарту, 1983. (Учен. зап. Тарт. гос. унив. Вып.602).
- 75)Миф – фольклор – литература. Л., 1978.
- 76)Мифологический словарь. М., 1991.



- 77) Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1991-1992.
- 78) Мюллер М. Сравнительная мифология. М., 1863.
- 79) Набоков В. Собрание сочинений в четырех томах. М., 1990. Т.1.
- 80) Нямцу А.Е. Миф и легенда в мировой литературе. М., 1992.
- 81) Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1995.
- 82) Осаченко Ю.С., Дмитриева Л.В. Введение в философию мифа. М., 1994.
- 83) От мифа к литературе. М., 1993.
- 84) Паперный З. Записные книжки Чехова. М., 1976.
- 85) Парамонов Б. Согласно Юнгу // Октябрь, 1993, N 5. С.155-164
- 86) Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Л., 1987.
- 87) Пляцковский М. Солнышко на память: Сказки. М., 1975. С.63-65.
- 88) Пospelов Г.Н. Номинативная и лексико-экспрессивная функции речи // Введение в литературоведение. М., 1988.
- 89) Потехня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии // Слово и миф. М., 1989.
- 90) Потехня А.А. Теоретическая поэтика. М., 1991.
- 91) Приходько И.С. Мифопоэтика Блока. Владимир, 1994.
- 92) Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки
- 93) Пропп В.Я. Морфология сказки. Л., 1928. Репринт.
- 94) Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. Л., 1963.
- 95) Психология. Словарь. М., 1990.
- 96) Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1981.
- 97) Пятигорский А.М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. М., 1996.
- 98) Синдаловский Н.А. Легенды и мифы Санкт-Петербурга. Л., 1994.
- 99) Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995.
- 100) Смирнов И.П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф – фольклор – литература. Л., 1978.
- 101) Смирнов И.П. Психодиахнологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.
- 102) Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1996.
- 103) Созина Е.К. Об одном символе в прозе А.П.Чехова // Филологические записки: Вып.6. Воронеж, 1996. С.198-205.
- 104) Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. Л., 1979.

- 105) Тамарченко Н.Д., Стрельцова Л.Е. Мотив // Тамарченко Н.Д., Стрельцова Л.Е. Путешествие в «чужую» страну. М., 1995. С.228-230.
- 106) Телегин С.М. Философия мифа. Введение в метод мифореставрации. М., 1994. 144 с.
- 107) Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М., 1950. Т.35.
- 108) Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
- 109) Топоров В.Н. О числовых моделях в архаических текстах // Структура текста. М., 1980.
- 110) Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983.
- 111) Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Структура текста-81. М., 1981.
- 112) Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В тридцати томах. М., 1980. Т.4.
- 113) Тэйлор Э.Б. Первобытная культура. М., 1939.
- 114) Тюленева Е.М. Творчество Б. Пастернака 1910-1920-х годов: мифо-мышление и поэтика текста. Автореферат... канд. филол. Наук. Иваново, 1997. 16с.
- 115) Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс, N2. Новосибирск, 1996.
- 116) Узин В.С. О повестях Белкина. Из комментариев читателя. Пб., 1924.
- 117) Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.
- 118) Файдыш Е.К. Измененные состояния сознания. (Краткий путеводитель по внутренним мирам). М., 1993. 136 с.
- 119) Философский словарь. М., 1991.
- 120) Фоменко И.В. Интерпретация // Художественное восприятие: Основные термины и понятия. Тверь, 1991.
- 121) Фоменко Л.П. «Дом» и «дорога» в романе Андрея Платонова «Чевенгур» // Андрей Платонов: Проблемы интерпретации. Воронеж, 1995.
- 122) Фрейдберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.
- 123) Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
- 124) Фрэзер Дж.Дж. Золотая ветвь. М., 1980.
- 125) Хализев В.Е. Литературно-художественная форма в ее соотносительности с содержанием // Введение в литературоведение. М., 1988.
- 126) Хализев В.Е. Особенности эпических произведений // Введение в литературоведение. М., 1988.

- 127) Хализев В.Е., Шешунова С.В. Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989.
- 128) Хьюбнер К. Истина мифа. М., 1996.
- 129) Цивин Р.Д. Роль художественной детали в изображении характера // Вопросы русской литературы. 1967. Вып.2(5).
- 130) Цивьян Т.В. К мифологеме сада // Текст: семантика и структура. М., 1983.
- 131) Чернов А.В. Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века // Евангельский текст в русской литературе XIX – XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1994.
- 132) Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 тт. Сочинения. Т.7. М., 1985.
- 133) Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969.
- 134) Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1995.
- 135) Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. М., 1996.
- 136) Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994.
- 137) Юнг К.Г. Аналитическая психология и воспитание // Юнг К.Г. Собрание сочинение. Конфликты детской души. М., 1995.
- 138) Юнг К.Г. Введение к книге Ф.Дж. Вика «Анализ детской души» // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Конфликты детской души. М., 1995.
- 139) Юнг К.Г. К пониманию архетипа младенца // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С.119.
- 140) Юнг К.Г. О психологии бессознательного // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. М., 1994.
- 141) Юнг К.Г. Ответ Иову // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Ответ Иову. М., 1995.
- 142) Юнг К.Г. Отношения между Я и бессознательным // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. М., 1994.
- 143) Юнг К.Г. Попытка психологического истолкования догмата о Троице // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Ответ Иову. М., 1995.
- 144) Bodkin M. Archetypal Pattern in Poetry. N.Y., 1934.
- 145) Campbell J. The Masks of God. N.Y., 1969-1970. Vol.I-IV.
- 146) Dictionnaire des mythes litteraires. P., 1994. – 1504p.
- 147) Frye N. Anatomy of Criticism. Princeton, 1957.
- 148) The Types of the Folktale: Antti Aarne's Verzeichnis der Maerchentypen / Transl. and enl. by S.Thompson. Helsinki, 1964.
- 149) Motif-Index of Folk Literature by Stith Thompson. Bloomington; L., 1966. Vol. I-VI.