

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА  
(МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ)

На тему: Принципы мифологизации действительности в художественной литературе  
(на примере русской прозы XX в)

Исполнитель Белая Серафима Дмитриевна  
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат филологических наук  
(ученая степень, ученое звание)  
Чевтаев Аркадий Александрович  
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»  
Заведующий кафедрой



(подпись)  
кандидат педагогических наук, доцент  
(ученая степень, ученое звание)  
Кипнес Людмила Владимировна  
(фамилия, имя, отчество)

«25» мая 2017 г.



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА  
(МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ)

На тему: Принципы мифологизации действительности в художественной литературе  
(на примере русской прозы XX в)

Исполнитель Белая Серафима Дмитриевна  
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат филологических наук  
(ученая степень, ученое звание)  
Чевтаев Аркадий Александрович  
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»  
Заведующий кафедрой

\_\_\_\_\_  
(подпись)  
кандидат педагогических наук, доцент  
(ученая степень, ученое звание)  
Кипнес Людмила Владимировна  
(фамилия, имя, отчество)

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2017 г.

## АННОТАЦИЯ

Диссертационное исследование на тему: «Принципы мифологизации в художественном тексте на материале русской прозы 20 века» состоит из введения, 3-х Глав с выводами, Заключением, Списком литературы и Приложения.

В Главе 1 «Мифологизация как предмет научного исследования» мы анализируем теоретические основы мифологизации, как она рассматривалась у различных исследователей с точки зрения антропологии, когнитивистики, психоаналитики, и философии и находим общие черты и различия.

В параграфе 1.1 рассматриваются анатропологические исследования Л. Леви-Брюля.

В параграфе 1.2. рассматриваются работы Э. Кассирера о способах мифологизации выражения в языковой системе.

В параграфе 1.3. рассматривается концепция коллективного бессознательного К.Г. Юнга;

В параграфе 1.4. анализируется работа Р. Барта «Мифологии» как центральная в осмыслении мифологизации действительности.

В параграфе 1.5. выявляются принципы мифологизации действительности.

В Главе 2 «Принципы мифологизации действительности в художественном произведении» осуществляется комплексный анализ русских художественных произведений 20 века на предмет выявления типологических черт в мифологизации, используемой авторами при осмыслении конкретно-исторических фактов.

В параграфе 2.1. рассматривается принцип мифологический координат, реализуемый на уровне мифологем, организующих пространственно-временные параметры действительности;

В параграфе 2.2. анализируется принцип предписательности, который основывается на описании действительности как распада и созидания

аксиологических ценностей, заключающих нормативно-императивное представление о жизни человека;

В параграфе 2.3. анализируется реализация принципа закономерности. в бинарных оппозициях и категориях, парности мотивов, способе построения композиции произведения, заключающим представление о причинно-следственной обусловленности и сопричастности всех событий действительности;

В параграфе 2.4. анализируется принцип двойственности и его психотерапевтическая функция, организация события профанного мира как отражения событий сакрального, сверх-опытного мира;

В параграфе 2.5. мы рассматриваем мнемонический способ актуализации известных читателю мифов, с которыми ассоциируются события конкретной исторической действительности.

В заключении сделаны основные выводы и подведены итоги исследования. Во всех произведениях принципы мифологизации являются одинаковыми и для выполнения перечисленных функций используются одни и те же мифологемы, архетипы, бинарные оппозиции, представления о сверхчеловеческом существовании общества и мира. Каждое произведение стремится стать не просто отражением действительности, а его подлинным альтер-эго, что обеспечивает более эффективное восприятие человеком заложенных идей, сама структура произведения становится средством мифологизации.

Список литературы включает труды философов, антропологов, психологов, лингвистов, литературоведов и состоит из 111 наименований.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
ГЛАВА 1. МИФОЛОГИЗАЦИЯ КАК ПРЕДМЕТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ.....	10
1.1. Когнитивные основы мифологического мышления в концепции Л. Леви-Брюля.....	10
1.2. Критика мифологического мышления в неокантианском представлении Э. Кассирера.....	16
1.3. Мифологизация в психоаналитической концепции К.Г. Юнга.....	26
1.4. «Мифологии» Р. Барта.....	30
1.5. Принципы мифологизации действительности.....	33
Выводы.....	36
ГЛАВА 2. ПРИНЦИПЫ МИФОЛОГИЗАЦИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ XX ВЕКА .....	39
2.1. Принцип мифологических координат.....	42
2.2. Принцип предписательности.....	55
2.3. Принцип закономерности.....	60
2.4. Принцип двойственности.....	69
2.5. Принцип реминисценции.....	78
Выводы.....	82
ГЛАВА 3. АВТОРСКОЕ СОЗНАТЕЛЬНОЕ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ В МИФОЛОГИЗАЦИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА.....	85
3.1. Сознательная мифологизация.....	87
3.2. Бессознательная мифологизация.....	89
Выводы.....	98
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	101
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	103
ПРИЛОЖЕНИЕ А. Поуровневая реализация принципов мифологизации в художественном произведении.....	111

## ВВЕДЕНИЕ

Анализ работ, посвященных мифологизации как элементу художественного произведения, используемого автором с какой-либо целью, убедительно доказывает то, что на данный момент мифологизация начинает восприниматься как имманентно присущий литературному произведению признак, как нечто, что обязательно присутствует в его структуре в каком-либо виде. Однако наряду с этим выводом можно прийти и к ряду других: например, изучение мифологизации чаще всего связано с выявлением в произведении аллюзий на древние мифологические сюжеты, исследованием категории фантастического в мифе и современных жанрах, мифологизации образа автора и произведения в средствах массовой коммуникации, обывательском и научном дискурсе и так далее. Чаще всего анализ такого типа сопряжен с изучением мемуарной и фантастической литературы, и больше похож на литературную критику, чем на собственно литературоведение.

Когда же мифологизация рассматривается как способ создания особого художественного мира, то исследователями берется отдельный фрагмент этого мира с ссылкой на то, что полноценное описание является слишком масштабным. В результате этого на данный момент в литературоведении не сформирована типологизация основных принципов мифологизации действительности в произведениях, которая могла бы быть использована применительно к любому тексту. С нашей точки зрения, на современном этапе, когда освоен инструментарий выявления и описания мифологизации, следует большее внимание уделить реалистическим произведениям, в основе которых лежит авторская рефлексия действительности, и тому, как используемая автором мифологизация влияет на читателя, определяя для него значимость произведения, его потенцию «отражения» фрагмента реальности, его восприятия как источника глубинного аксиологического знания. Следует рассматривать мифологизацию как специфическое «означивание», проникающее на все уровни художественного текста и

выполняющее ровно те же функции, что описаны философами и антропологами применительно к первичной – самоорганизующейся мифологизации – как одного из способов нашего мышления.

На данный момент не существует работ, посвященных различению сознательной и бессознательной мифологизации действительности в художественном произведении, критериям подобного различения, не выдвинута ни одна гипотеза по поводу возможности введения этого объекта в исследовательский дискурс. Ограничение распространенными представлениями о том, что «каждый автор создает миф, создавая произведение», «любое художественное произведение – миф» и так далее кажется нам неудовлетворительным. Если неоспоримым является факт того, что в акте творческой деятельности соединяются сознательные волевые усилия и бессознательные действия, то и в процессе мифологизации действительности автор будет действовать подобным же образом.

Таким образом, отсутствием развитой типологизации принципов мифологизации художественной действительности обусловлена **актуальность** исследования. Нами была сделана попытка рассмотреть работы выдающихся аналитиков мифа в аспекте выявления основных средств первичной мифологизации, присущей человеческому обществу, и рассмотрение их применительно к вторичному типу, инструменту творческого созидания модели действительности в произведении искусства. Логика аналитического описания авторского обращения к мифу в процессе конструирования литературно-художественного произведения в нашей работе обуславливается также большим количеством разночтений и разногласий в современной науке касательно мифа, мифологизации, их основных механизмов, необходимостью новой критики касательно основополагающих трудов по мифологии с целью выявления общих закономерностей и положений, выделенных авторами.

**Научная новизна исследования** заключается в новом способе осмысления места и роли мифологизации в авторской рефлексии

конкретной-исторических фактов, характерной для русской художественной прозы XX века. Данный способ позволяет эффективно выявить принципы, по которым строится авторское осмысление реальности в художественном произведении, а также восполнить существующий пробел в исследовании корреляции сознательного и бессознательного в мифологизации и создать классификацию ее способов.

**Объектом исследования** являются принципы мифологизации, **предметом исследования** являются принципы мифологизации действительности в художественном произведении.

**Материал исследования** – произведения русской прозы XX века: повесть Л.Н. Андреева «Рассказ о Сергее Петровиче», роман А. Белого «Серебряный голубь», роман А.С. Серафимовича «Железный поток», повести В.П. Астафьева «Царь-рыба», повести В.Г. Распутина «Прощание с Матёрой». В основе художественной реальности всех названных произведений лежит осмысление авторами конкретно-исторических фактов и действительности в целом, поэтому при обращении к ним мы исходим из их репрезентативности для исследования.

**Цель** исследования – выявление принципов мифологизации действительности.

Достижение поставленной цели может быть осуществлено в результате выполнения следующих исследовательских **задач**:

1. Проанализировать теоретические работы, посвященные мифу, мифологическому мышлению и принципам мифологизации.
2. Определить терминологический аппарат исследования: мифологическое мышление, миф, мифологизация, вторичная мифологизация.
3. Выявить основные принципы мифологизации действительности в художественном произведении.
4. Проанализировать средства мифологизации и уровни поэтики художественного произведения, на которых реализуются выделенные

принципы мифологического осмысления действительности в прозаических произведениях русской литературы XX века. Принципы мифологизации, выявляемые в художественных произведениях по итогам исследования, должны быть универсальны и включать в себя все используемые авторами способы.

5. Рассмотреть сознательную и бессознательную мифологизацию действительности в художественном произведении.

**Методы научного исследования:**

- 1) общенаучные методы (анализ, синтез, дедукция, обобщение, классификация);
- 2) метод сравнительного анализа;
- 3) литературоведческий анализ и элементы лингвистического анализа художественного произведения;
- 4) психоаналитический метод анализа;
- 5) мифопоэтический метод анализа.

**Методологической базой** исследования послужили антропологические работы о мифологизации как категории первобытного мышления Л. Леви-Брюля и К. Леви-Стросса, психоаналитические труды К.Г. Юнга, в которых раскрывается концепция бессознательного и архетипического, мифологизации как одного из явлений коллективного бессознательного, философские исследования Э. Кассирера и А.Ф. Лосева, рассматривающие миф в диалектическом свете. Также мы обращаемся к работам М. Элиаде и К. Хюбнера. В центре нашей работы – семиотический труд Р. Барта «Мифологии», посвященный структуралистскому описанию как первичной, так и вторичной мифологизации.

**Теоретическая значимость** исследования определяется тем, что мы рассмотрели значительнейшие труды прошлого века на предмет выявления общих черт в антропологических, философских и структуралистских осмыслениях мифологизации действительности, рассмотрели мифологизацию как одну из важнейших категорий сознания, выявили в ходе

анализа и дескрипции мифов в произведениях литературы принципы, по которым осуществляется вторичная мифологизация и как она влияет на читателя, наметили перспективные направления в дальнейших научных исследованиях по теме.

**Практическая ценность** определяется тем, что достижения литературоведческого анализа произведений русской литературы в аспекте принципов мифологизации могут быть использованы при разработке учебных пособий и курсов, для иллюстрации внутренних механизмов создания текста.

**Апробация результатов исследования:**

Основные результаты диссертационного исследования были представлены на следующих научно-практических конференциях:

1. III Маранцмановские чтения (Санкт-Петербург, 2015)
2. Всероссийская научно-практическая конференция «Адмирал Крюйс на службе Государства Российского» (Санкт-Петербург, 2015)
3. III Международный научный форум «Междисциплинарные аспекты диалога культур» (Санкт-Петербург, 2016)
4. XXIII Международная конференция «Ребенок в современном мире. Дети и информационное пространство» (Санкт-Петербург, 2016)
5. IX Международная научная конференция «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков» (Санкт-Петербург, 2017)

## ГЛАВА 1. МИФОЛОГИЗАЦИЯ КАК ПРЕДМЕТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

### 1.1. Когнитивные основы мифологического мышления в концепции Л. Леви-Брюля

Леви-Брюль считает, что мышление человека, даже современного, вмещает в себя две структуры, которые тесно переплетены – пралогические и логические, что доказывает наше представление о том, что мифологическое мышление обладает когнитивно-биологической природой и остается значимым психическим компонентом интеллектуальной деятельности и по сей день. «Не существует двух форм мышления у человечества, одной пралогической, другой логической, отделенных одна от другой глухой стеной, а есть различные мыслительные структуры, которые существуют в одном и том же обществе и часто, – быть может, всегда – в одном и том же сознании» [Леви-Брюль 1980: 24]. Пралогическое мышление характеризуется не отсутствием логики или дедукции, однако мистической сопричастностью, партиципацией, которые предполагают поиск «мистических» и «сверхъестественных» причин любого действия.

Следует назвать это «причинно-следственными ассоциациями», поскольку в коллективном опыте сохраняются одни и совершенно отрицаются другие логические основания каких-либо явлений: например, носители такого мышления не свяжут «очевидную» вещь как-то исход солнечного света от солнца, однако будут связывать крик ворон со смертью своих родственников. Пралогическое мышление – это абсолютно общественное, коллективное сознание (Леви-Брюль отказывается от существовавшего термина «коллективные представления», поскольку интеллектуальное и эмоциональное действие у носителя такого мышления недифференцированы), которое абсолютно не зависит от личного индивидуального опыта.

Здесь следует остановиться, так как это один из важнейших моментов, который мы встречаем практически у всех мифологов: миф – это порождение

коллективного, социального, для Р. Барта – это слово, которое приобретает социальное назначение, для К. Леви-Стросса – это абсорбент, сюжет, мотив коллективного опыта, передаваемого через поколение [Леви-Стросс 2008: 421], для К.Г. Юнга – это структура коллективного бессознательного, которая также «основывается на опыте не конкретного человека, а общества в целом» [Юнг 1991: 32]. Индивидуальный опыт человека – носителя мифологического сознания отрицается, принижается в своей значимости, не анализируется в целом, так как это грозит его маргинализацией и исключением из общепринятого порядка.

Л. Леви-Брюль говорит в целом, что восприятие первобытного человека «состоит из ядра, окруженного более или менее толстым слоем представлений социального происхождения» [Леви-Брюль 1980: 62]. В результате того, что общество живет по мыслительным законам, которые деформируют объективную действительность, а все происходящее в ней события становятся мистическими и принципиально непознаваемым, то действительность воспринимается пассивно, без дифференциации составных компонентов. Носители мифологического мышления не расчленяют свое познание на привнесенное и объективное, личное и коллективное. Поэтому вся действительность человека сводится к некой сверхъестественной причине, которая стоит за ним, определяет его жизнь, объясняет ее, делает ее более полной и ощутимой, при этом она «неощутима для чувств, но тем не менее реальна» [Кайуа 2003: 15].

Именно поэтому нельзя сказать, что миф – это ложь, потому что он является лишь результатом определенного мышления со своеобразными акцентами, и воспринимается реальным и единственно верным для человека. Для носителя мифологического мышления миф не является «мифом», потому что это название означало бы дискредитацию его реальности, попытку расчленить его предельно чувствуемое и понимаемое существование на составные элементы. Следовательно, можно сказать о том, что для первобытного человека собственное мышление не отделимо от реальности,

осмысление – от предмета осмысления. Для человека, пользующегося логическим аппаратом, позволяющим дифференцировать эмоциональное и интеллектуальное, предмет от его рецепции, продукты и ассоциации мифологического мышления, несомненно, являются ложью или попыткой деформации действительности при помощи над-естественного языка, как у Р. Барта. Еще лучше сказать, по выражению О.Н. Стрельник, миф нелогичен «с точки зрения классической математической логики» [Стрельник 2004: 3].

Мифологическое мышление нельзя признать ложью также потому, что его носитель просто «безразлично относится к объективной связи явлений, но обнаруживает особую внимательность к очевидным или скрытым мистическим связям между этими явлениями» [Жаринов 2007: 53]. Современное мифологическое мышление, лишенное многих совершенно фантастических взаимосвязей, данный принцип внимательности к скрытому и игнорированию очевидного также проявляет в полной мере и им пользуются многие современные пропагандистские регуляторы, например, средства массовой коммуникации. Они активизируют поиск скрытого значения, который стоит за вполне очевидными событиями, и провоцируют деформацию восприятия действительности. В художественном произведении автор преследует цель создания особого представления о действительности, которое, тем не менее, не претендует на идеологически единственное и требующее следования (сатирические и публицистические тексты становятся уже более идеологизированными). Автор просто создает свою модель реальности, пользуясь разнообразными средствами создания «когнитивной интриги», провоцируя поиск за описываемыми событиями универсального представления о человеческом существовании.

Конечно, у современного мифологического мышления отсутствует ряд черт, которые были устранены в результате развития цивилизации, усиления рационального составляющего в цивилизационном процессе, однако внутренняя основная логика остается неизменной: Л. Леви-Брюль считает, что его механизмом является «распространенная ошибка в рассуждении, которой

присвоено название софизма *Post hoc, ergo propter hoc* (после этого, значит, вследствие этого)» [Леви-Брюль 1980: 124]. Но при этом он оговаривает, что взаимосвязь явлений по логике первобытного мышления происходит не по хронологическому принципу, но более усложненному, ассоциативному, который не поддается рационализации.

Этот принцип, по нашему мнению, является вторым самым значительным принципом, структурирующим мифологизацию. Он формирует ощущение причинно-следственной связности всех явлений на свете, причем основанной на ассоциативной связи, служащей для удовлетворения эмоциональных потребностей. Автор приводит пример, что если туземец увидит, как на него падает змея, а на следующей неделе умрет его сын, то он обязательно свяжет эти два факта. Здесь мы сталкиваемся с тем, что горе, которое чувствует родитель, потерявший ребенка, своеобразно «рационализируется», «наделяется смыслом», что позволяет ее нивелировать, пережить. Таким образом, мифологизация – это средство психотерапевтического порядка, оно ослабляет эмоциональную остроту восприятия, а не только познавательную, как было рассмотрено нами ранее.

Рассуждая о рекламных текстах и высказываниях Г-на Пужада, Р. Барт делает следующее замечание касательно выделенного нами принципа закономерности и его воздействия на носителя мифологического мышления: «Даже отвлекаясь от прямого содержания фразы, сама ее синтаксическая сбалансированность утверждает **закон, согласно которому ничто не совершается без равных ему последствий**, каждому человеческому поступку обязательно соответствует возвратный, противоположенный импульс, вся эта математика уравнений **ободрительна** для мелкого буржуа, она делает мир соразмерным его коммерции» [Барт 2000: 117]. Мы считаем, что это замечание очень важно, поскольку оно приближает нас к пониманию истинных оснований мифологического мышления и, следовательно – мифологизации.

Пралогическое мышление не дифференцирует эмоциональное и сознательное усилие, и последнее становится часто самодовлеющим. Особенно важно понимание того, что иногда знания о действительности получаются носителем мифологического мышления исключительно через чувственные переживания, особенно в момент инициации мужчины: «когда церемонии посвящения заставляют его пережить новое рождение, когда ему, подчас среди пыток, служащих суровым испытанием, открываются тайны, от которых зависит сама жизнь данной общественной группы» [Кэмпбелл 1997: 48].

Впоследствии мы наблюдаем в литературе большое количество персонажей (мужчин и даже женщин), которые получают глубочайшее истинное представление о жизни и мире, равное для всех «членов общественной группы». Причем в случае художественной литературы – значимое для всех людей вообще (еще одна причина того, почему мифологизация, используемая авторами именно художественных произведений становится особенно сильной и влиятельной). По сути, через «страдания» (в первобытном обществе – «пытки»), переживание «нового рождения» – например, в повести «Царь-рыба» через отказ от прошлого опыта как отказ от самого себя – человек получает новое представление об аксиологической системе и передает его другим людям (визуализирует, воплощает в себе, поскольку он образ и передает читателям произведения).

Кроме этого, основными признаками мифологического мышления является то, что человек постоянно чувствует себя подверженным большому количеству несчастий, бедствий, угроз с внешней стороны, постоянно обращаясь к потусторонним силам, предкам и так далее. Исходя из этого страха рождается обсессивно-компульсивное пребывание в категориях осквернения и очищения, которые также важны для понимания создания мифологизации в художественном тексте, потому что этот мотив часто повторяется в произведениях и мифологизирует мотивную структуру. При этом осквернение и очищение может принимать разнообразнейшие формы:

«нечистый означало «находящийся под действием дурного влияния, под ударом или под угрозой беды» [Малиновский 1998: 81]. Очищенный означает «поставленный вне досягаемости такого влияния, защищенный от такой угрозы». Нечистота может быть результатом нарушения табу, фигурального загрязнения, морально-нравственного осквернения, и очищение от этого должно быть равномерным или даже большим по объему.

Человек-носитель мифологического мышления, о чем следует оговориться отдельно, существует, в совершенно другой реальности из-за того, что его представления о ней очень устоявшиеся, подкреплены авторитетом (коллективом, обществом, предками) и основываются на специфических логических основаниях, которые позволяют проанализировать практически все явления действительности в угоду единому, значимому для коллектива смыслу. Он воспринимает мир чувственно, через ряд постоянных событий, инициаций, взаимосвязанных со всем коллективным опытом, которые требуют от него выполнения определенных ритуалов, которые защитят его или могут привести к гибели в случае, если он не может противостоять враждебным силам или предает благоволящие к нему силы.

Мифологическая реальность направлена на то, чтобы обслуживать саму себя, на то, чтобы никогда не подвергаться дискредитации – похожее представление мы встречаем у Р. Барта, который говорил о самозаклученности мифа, стремлении его поддерживать собственную систему. Поэтому применение логического аппарата к носителям мифологического мышления и его рецепции действительности вызывают такую негативную реакцию, а анализ литературного произведения как комплекса мифологизаций, обеспечивающих построение художественного мира произведения и прагматического влияния на читателя, воспринимаются как деструкция и, что важнее, десакрализация, попытка посягнуть на то, что неприкосновенно.

Таким образом, пралогическое мифологическое мышление первобытных людей, описанное Леви-Брюлем, имеет вполне биологические когнитивные основания и некоторые его черты сохранились и в мышлении современных людей, так как дологические и логические механизмы восприятия находятся в тесной взаимосвязи. Конечно, многие внешние особенности мифологического мышления были утрачены в ходе цивилизационного процесса, однако некоторые, на которых мы остановились в нашей работе, существуют и по сей день, и становятся основами мифологизации, которую используют авторы художественных произведений. Следовательно, уже на этом этапе нужно сказать, что принципы мифологизации художественного произведения – явление универсальное и общее для всех произведений, имеющих художественную цель и значение, поскольку имеют эволюционно-психологическую природу.

## **1.2. Критика мифологизации в неокантианском представлении Э. Кассирера**

Так же, как и у Л. Леви-Брюля, у Э. Кассирера мы встречаем указание на то, что миф не является исторически обусловленной формой мышления, а самостоятельной формой, которую по сложности и внутренней структурированности можно соотнести с научным познанием, у которого есть свой познавательный арсенал и механизмы исследования действительности. При этом он разрабатывает особую систему «трансцендентальной критики мифа», базирующейся не на внешне-логическом постижении его сущности, а на желании рассмотреть его внутренние имманентные закономерности, не с точки зрения привнесенных ценностей (разума, логики и так далее), а изнутри. Миф, по мнению Э. Кассирера, является одной из символических форм, которая обладает особой модальностью, специфической способностью объективизировать чувственные данные, эмоции [Кассирер 2011]. Аналогичное замечание мы

уже видели у предыдущего исследователя, который указывал на особую важность мифа как регулятора эмоциональности деятельности человека.

Важнейшей мыслью Э. Кассирера было представление о том, что изначально в мифе лежит понятие неразделенности души и тела, «мана», однако потом, в результате развития цивилизации, представление о них дифференцируются. Таким же образом трактует мышление первобытных людей и Л. Леви-Брюль, на это же указывает и М. Мамардашвили – на то, что истоком устремлений человека была придача его телу, существованию, а также жизни окружающих его предметов и существ сверхъестественных черт [Мамардашвили 2000: 37]. По нашему мнению, это связано с биологической природой человеческого мышления, уникального по сравнению с мышлением других живых существ, с возможностью абстрагирования и стремления осмыслить абстракцию как свою мыслительную возможность.

Итак, начальный толчок мифа – это представление человека о неразделённости духа и тела, а дальнейшее его существование базируется на попытке восстановить изначальное единство. Поэтому большинство религий, которые, как известно, являются наследницами мифологий, в качестве итогового существования человека называют духовное и сверхъестественное, которое, однако, не лишено чисто физических черт (души «кипят» в котле, души получают возможность насладиться гаремом девственниц). Это связано с тем, что человек не может представить себя как исключительно духовное образование, применяет для представления физические параметры, однако они в «идеальном» и «истинном» мире предельно понижены по сравнению с жизнью духа. Поэтому одним из основных типов мифологизации, появившимся в результате таких процессов, становится приоритет духовной жизни как единственной правильной и незыблемой ценности человеческого существования, наличие высшего «смысла» существования.

Поэтому одним из принципов мифологизации, которые мы подробно рассматриваем в следующей главе нашего исследования, является принцип двойственности, который заключается в том, чтобы придавать смысл

человеческому существованию, как если бы он находился не в нем самом, а вне, на уровне прозрений, сознаний или сверхъестественного существования. М. Мамардашвили также говорил о представлении в мифе «сверхопытной реальности», которую не может понять человек, исходя из своих ограниченных чувств и познаний. Поэтому в большинстве литературных произведений мы сталкиваемся с принципом мифологизации, которая определяет существование, смерть, жизненные процессы человека как неравные самому себе явления, как декорации чего-то другого, истинного, более глобального и значительного.

На терапевтический эффект мифа также указывал М. Элиаде и рассматривал описанный нами устойчивый мотив в генетическом плане: если страдание объяснено средствами мифа, то оно «становится понятным и, как следствие, переносимым. Первобытный человек борется с ним всеми доступными ему магическими и религиозными способами, но он выносит его в моральном плане, ибо оно не абсурдно. Самым критическим моментом «страдания» является его начальная стадия – страдание приводит в смятение в той мере, в какой причины его остаются неясны. Как только колдун или жрец определит причину, которая несет смерть детям или животным, вызывает засуху или проливные дожди, уводит от охотника дичь и т.д., «страдание» становится выносимым – оно обретает смысл, его можно включить в определенную систему, дав ему объяснение» [Элиаде 2005: 69].

Кроме того, следуют указать на то, что большинство художественных средств, которые используются для повышения образности описываемого и для мифологизации каких-либо персонажей или событий, прибегают к придаче им сверхъестественных черт. Последняя может выражаться различными способами: например, в психологическом параллелизме, когда человек становится больше, чем собой, охватывает и покрывает собой природу, описания событий в человеческой жизни сопровождаются «созвучием» природных явлений, персонажи приобретают сверхчеловеческие черты, солярные или зооморфные, их жизнь

ассоциируется с жизнью городов и земли, и бессмертна настолько же, насколько бесконечно существование и природных явлений. Существует и обратный процесс, языкового порядка, когда сакральные части человеческого тела «переносятся» на явления живой и неживой природы.

Следовательно, основными способами «сверхъестественности» в художественных произведениях будут психологический параллелизм и олицетворение. Примечательно, что психологический параллелизм сам Веселовский определял как двустороннюю сущность, которая, с одной стороны, психологична, и сформировалась в результате своеобразного постижения человеком окружающей действительности, и как языковое явление, метафору: «в основе таких определений, отразивших наивное, синкретическое представление природы, закрепощенных языком и верованием, лежит перенесение признака, свойственного одному члену параллели, в другой. Это — метафоры языка, наш словарь ими изобилует, но мы орудуем многими из них уже бессознательно, не ощущая их когда-то свежей образности» [Веселовский 1989: 42]. Следовательно, и дальше мы не будем искать противоречия между теорией мифа у Леви-Брюля, Кассирера и Р. Барта, так последовательно обнаруживаем общие черты и закономерности при постижении сущности мифа.

Интереснейшим положением Э. Кассирера являются его рассуждения о взаимосвязанности языка и мифа, которое находит определенное соответствие и с концепцией Р. Барта. По мнению первого ученого, мифологизация связана с исконной недостаточностью языка (который не может прямо именовать предметы действительности, поэтому человек из нехватки необходимых знаний прибегает к метафоризации), с полисемией слова, которое делает явление действительности градуированным и неоднозначным по собственной структуре, а также другие «несовершенства» языковой системы, в том числе омофония, ущербность грамматической системы и так далее. Представление о заре, которая сменяется солнцем (испепеляющим или уничтожающим ее – как это представлялось древним

людям) из-за многозначности санскритского «заря» и способности существительных переходить в лексико-грамматический разряд имен собственных приводит к появлению истории Дафны (зари) и Феба (солнца), которые не могут слиться в результате недостижимости их соединения по воле богов (на небосклоне) [Кассирер 1990: 67]. Представление о реальной действительности облекалось в слова естественного языка, которые в результате лингвистических и экстралингвистических трансформаций приобрели социальное назначение, и перестали обозначать природный факт, а стали означать совершенно другое: представление о невозможности возлюбленных соединиться, о воли богов, довлеющей над индивидуальной волей людей, о не преодолеваемой закономерности бытия.

Пример такого мифологического означивания мы встречаем и у Р. Барта, который описывает то, как фраза из учебника по латинской грамматике перестает восприниматься линейно «ибо я зовусь лев» («quia ego nominor leo»), «эта фраза вовсе не означает своего собственного смысла, вовсе не стремится что-либо сообщить мне о льве и о том, как его зовут; ее настоящее, итоговое значение в том, чтобы быть усвоенной как наглядный пример грамматического согласования» [Барт 2000: 201]. Слова естественного языка, приобретая социальное значение, лишаются своего реального значения. Следовательно, здесь мы сталкиваемся с общим пунктом в рассуждениях о внутренней структуре мифологизации у обоих исследователей. От себя мы также хотели бы добавить, что полностью разделяем идеи Кассирера о языковой природе мифа, точнее, о мифологизации как результате реализации языковых механизмов. Например, в современном языке по отношению к человеку, который завершил разговор по мобильному телефону, можно сказать «повесил трубку», – употребление данного словосочетания не только не связано с действительным актом, произведенным говорящим, но и его значение не исходит из слов-компонентов, потому что фактически обозначает «закончил телефонный разговор путем механического отключения средства коммуникации».

Следовательно, языковые процессы, лежащие в основе мифологизации, можно рассмотреть в динамике и генетическом развитии, и поскольку язык до сих пор не стал рациональным орудием идеальной передачи информации, мысли, то и мифологизация будет так или иначе происходить. В связи с этим М. Мюллер утверждал, что «Нет сомнения в том, что и теперь мифология существует так же, как она существовала во времена Гомера... Мифология в высшем смысле слова является воздействием силы языка на мысль» [Müller 1888: 86], указывая и на то, что современные процессы мифологизации тождественны древним, и то, что она является регулятором мышления человека. В нашем исследовании нам это интересно потому, что мы рассматриваем использованные автором принципы мифологизации как средство построения однозначно реального и непротиворечивого микрокосма, такого, который бы воспринимался адресатом сообщения как источник недвусмысленного социального сообщения. При этом многие из используемых авторами средств являются очень скрытыми, лежащими на лингвистическом уровне: как-то использование тропов и фигур, метафоры, метонимии, гиперболизации, градаций, парафраз, чье воздействие на читателя возможно осознать только посредством тщательного литературоведческого анализа.

При рассмотрении мифологического мышления как способа рецепции действительности для Кассирера основополагающей идеей понимания мифологической реальности, в которой существует его носитель, является оппозиция сакрального и профанного, принципиально отличная от научного способа постижения мира (он постоянно ссылается на научные методы познания для выявления общих черт и различий, основанных на разной модальности этих инструментов познания). Для носителя мифологического сознания нет «чистого» мира, мира без человека и без привнесенных характеристик, лишённого эмоционального и закономерного. Таким образом, можно сказать, что представление о закономерности, о том, что действие является либо результатом другого действия, либо повлечет за собой равный

результат, было прародителем современного логического рассуждения, уже обоснованного и проверенного учеными. Однако поскольку эта закономерность, тождественность, эти ассоциации и аналогии уже закреплены в языке и нарративе, в культурном опыте, который передается нам и ценится именно за его не изменчивость, многие обыватели настоящего времени (и бартовские буржуа, и наши современники) прекрасно пользуются данным способом, зачаточным основанием логики.

При этом мы не утверждаем, что любой творческий акт – это способ насилия над человеком или способ деформации действительности в его восприятия, однако, по словам самого Э. Кассирера: «Функции чистого познания, языкового мышления, мифически-религиозного мышления, художественного мировоззрения следует понимать так, что в всех них происходит не столько оформление мира, сколько формирование мира, образование объективной смысловой действительности и объективной целостности воззрения...Перед нами своего рода самопознание, переориентация духа на мыслимое объективное, в котором и заключается последнее прибежище объективности» [Кассирер 2002: 79]. Таким образом, мы подходим к закономерному выводу о том, что одной из основных принципов мифологизации в художественном произведении будет структурирование и формирование мира, потому как, обращаясь снова к Кассиреру: «миф и искусство, язык и наука являются в этом смысле формами чеканки бытия; они – не просто отпечатки наличной действительности, а директивы движения духа, того идеального процесса, в котором реальность конституируется для нас как единая и многообразная, как множество форм, спаянных в конечном счете единством смысла» [Кассирер 2002: 115].

Следовательно, первобытное пралогическое мышление, описанное Л. Леви-Брюлем, как зачаточная форма мыслительного процесса в человеке, становится основой для искусства, культуры, различных религиозных течений. Оно закрепляется в языке, культуре, общепринятым способам рецепции мира, и в результате этого современные принципы мифологизации

в основе своей остаются неизменными. Основным отличием идеи Э. Кассирера от Леви-Брюля является то, что первый акцентировал внимание не на психологической основе ассоциации первобытного человека, а на то, как в результате ассоциаций двух различных понятий меняется сама суть этих понятий.

В связи с этим он пишет работу о метафоре, где проводит аналогию между тем, как соединяются на каком-либо основании два предмета в метафоре, создавая принципиально новый образ, обладающий совершенно иным смыслом, который не исходит из значения двух компонентов, так и простейший мифологический образ формируется посредством объединения чего-либо «сакрального» и «профанного» в единую связку, когда сакральное распространяет свою значимость на профанное и получается мифологическое представление. При этом он говорит о том, что здесь имеет место не простое соположение и не простой перенос, но качественное преобразование обеих сущностей: например, «бездны глаз» не являются просто скрытым сравнением, но единым образом, чей смысл исходит не из профанного значения глаз или бездны. А хлеб, употребляемый на причастии, это не символ сопричастности к религии и не отсылка к хлебу, фигурировавшему в сюжете из Нового завета, а само тело Христа, то есть мифологический образ (причем предельно чувственный и телесно-ориентированный, два признака мифологического мышления).

Также нужно указать на ту категорию мифологизации, которая становится причиной дискредитации научного рационального мышления: мифологизация всегда направлена на то, чтобы вывести человека из «хаоса заблуждений» к ясному и рациональному пониманию окружающей действительности. Поэтому мы применяли по отношению к такому воздействию слово «рационализация», конечно, в обратном значении. Миф – это всегда противопоставление себя миру непонятному, враждебному и чуждому человеческому существованию (младенцы умирают потому, что у них нет достаточной силы противостоять невидимым враждебным духам,

миф – ряд амулетов или вербальных действий может их защитить, в соответствии с примером Леви-Брюля). Мифологическое мышление наполнено радостными, постоянно повторяющимися событиями, ожиданием и надеждами, поэтому так актуализирует мифологемы «золотого века», «рая на земле», «светлого будущего», образы «культурного героя», общего стремления мира и людей к порядку и добру, в который вторгаются внешние силы и воздействия (здесь актуализируются образы «чужого» и «врага»).

Научное мышление, которое на самом деле рационализирует действительность, демонстрирует ее в ряде неопровержимых формул, которые никак не связаны с человеческой социальной и эмоциональной деятельностью, поэтому происходит их дискредитация на обыденном уровне. У формул также нет чувственной и практической наглядности, а экспериментам в реальном времени носители мифологического мышления могут найти большое количество иных объяснений, помимо логических, потому как основываются на огромном разнообразии ассоциативных связей.

В большинстве научных работ, которые мы изучали, разрабатывая данную главу [Хюбнер 1998; Неклюдов 2000; Ставицкий 2012], мы встречали оговорку у исследователей о том, что «для *современного мышления* любое сходство относительно, т.е. оно может устанавливаться различным способом в зависимости от избранной точки зрения», а вот для мифологического мышления – которое разом признается или устаревшим, или неразвитым, или вовсе отсутствующим в современном мире – «любое даже мимолетное и внешнее сходство вещей абсолютно, поскольку его основа лежит в тождестве их сущностей...для него явления не могли бы *выглядеть* схожими, если бы они не были *идентичными* в своей сущности» [Стрельник 2004: 11].

По нашему мнению, реальность и одновременность существования данных двух форм представления о действительности не требует доказательств, одно из них базируется на коллективных социальных представлениях, «ошибках доказательств», стереотипах и положениях, которые воплощают механизмы мыслительного упрощения, зачаточной

логики, аналогии и обобщения, второе – на научном познавательном инструментарии. Анализ художественного произведения зачастую становится проблемой конфронтации носителей двух различных подходов к литературе как к результату эстетической деятельности человека и как формы сакрального социального опыта. В нашем исследовании мы останавливаемся на первом подходе и будем рассматривать принципы мифологизации как сознательное стремление автора структурировать художественный мир произведения, сделать идеологический пласт произведения как можно более глобальным и достоверным, представить сюжет произведения и систему персонажей как соответствующих действительности и в то же время реализующих заданный изначально прагматический смысл.

Традиционным является противопоставление позиции Э. Кассирера и А.Ф. Лосева, хотя оно исходит из достаточно надуманных оснований. Глобальным различием между гипотезами двух ученых является только одно: Э. Кассирер считал, что мифологическое мышление не дифференцирует логическое от эмоционального, предмет от его описания, а Лосев настаивал на том, что миф обладает всеми этими способностями, так же, как и параметрами истинности, структуры принципиальной закономерности, но осуществляет их на других основаниях. Однако Э. Кассирер никогда не отрицал наличие в мифе его собственной имманентной истинности, определенных закономерностей, которые образуют структуру. И несмотря на то, что самостоятельно не анализировал их, говорил о необходимости и перспективности их дальнейшего исследования.

Говоря о А.Ф. Лосеве, нужно сказать о его потрясающем открытии мифологичности науки, основании ее на логике мифа, которое нивелирует, с точки зрения ученого, возможность описание сущности мифа через категории научно-логического познания. Например, для него механика Ньютона имеет абсолютно нигилистические мифологические основания,

представление об однородности, плоскостности, «невыразительности» мира (достаточно эмоционально, между тем, критикуемое философом) [Лосев 1994: 51]. И ведь следует сказать, что во многом он прав, потому что, например, третий закон Ньютона «действие равно противодействию» - это практически синоним основного принципа мифологизации, однако же распространенного в качестве основного закона взаимодействия реальных объектов. Последнее объясняется тем, что данный закон действует при определенных условиях, и наука учитывает (или старается учесть) как можно большее количество детерминирующих результат условий, в отличие от мифа. Поэтому нам кажется, что работа А. Ф. Лосева обладает глубоким эвристическим потенциалом, хотя мы и в своей работе не нацелены на постижение мифа изнутри.

### **1.3. Мифологизация в психоаналитическом представлении К. Г. Юнга**

Таким образом, мы подошли к гипотезе о том, что осмысление мифологизации возможно только через синкретичное, взаимосвязанное описание мифологического мышления и психических категорий, связанных с ним, и продукта работы этого мифологического сознания – мифов, под которыми мы понимаем Бартовское «слово», имеющее социальное назначение, лишенное линейного воспроизводства смысла, как в словах естественного языка, и служащее для удовлетворения общественных потребностей, его жизнеобеспечения, оправдания и так далее. В данном параграфе мы хотим рассмотреть юнгианскую концепцию как не противоречащую изложенным ранее мыслям. Она была создана на других основаниях и для других целей, однако многие идеи Юнга кажутся нам последовательно похожими на высказанные Л. Леви-Брюлем, Э. Кассирером, а также К. Леви-Строссом, которого мы не разбирали отдельно.

В параграфе о трудах Л. Леви-Брюля мы уже упоминали о том, что концепция К.Г. Юнга кажется нам сопоставимой с представлениями ученых

о мифологическом мышлении, тем более, что сам ученый называл коллективное сознание с его началами как «атомные ядра, о структуре и актуальном значении которых мы ничего не знаем» [Юнг 1997: 62]. Мифологическое мышление и продукты его деятельности стоят на страже существования общества в целом, потому что стабильность и воспроизводство является залогом продолжения жизни культуры, смыслов и образов, которые приносят утешение, объяснение, примирение и так далее. Например, К.Г. Юнг говорил о балансе старого и нового в мифе следующим образом: «Существующий идеал всегда более примитивен, более естественен (как в хорошем, так и в плохом смысле) и более «морален» в том, что он сохраняет верность закону и традиции. Прогресс более абстрактен, менее естественен и менее «морален» [Юнг 1994: 13].

К.Г. Юнг рассуждает о том, что у человечества как биологического вида есть особое психическое образование, которое передается из поколения в поколение (каналом этой связи служит слово, образец, культура, вообще тип мышления и поведения, который усваивает ребенок от родителей), то есть о том, что эта психическая структура, с одной стороны, не может быть изъята из сознания, только декодирована, с другой стороны, она не может быть до конца проанализирована: «эти образы являются «изначальными» в том смысле, что они свойственны человеческому роду как таковому и, если они когда-либо были созданы, их начало должно было хотя бы совпадать с началом вида» [Юнг 1991: 90]. Это рассуждение очень важно потому, что оно демистифицирует любое представление о коллективном бессознательном, о мифологическом мышлении, об образцах-архетипах как о чем-то, что лежит в основе объективного мира, является «изначальным» в том смысле, что *представлению* о божественном *предшествовало* или *сопутствует* существование божественного.

Следуя представлению Юнга о коллективном бессознательном, мы ограничиваем наши исследования анализом *мифа* как продукта дологического, до-рационального, неразвитого мышления во всей

совокупности его репрезентаций. Для нас миф не являетсяместилищем некоего глубочайшего знания, универсального представления о мире, позитивно влияющей силой и так далее. Он основан на общественных необъективных понятиях-ассоциациях и помогает человечеству продолжать существование, однако абсолютно лишен познавательной объективности. Использование понятийных ассоциаций, стремление посредством их создать объяснительную систему, воплощенную на уровне художественного произведения или «слова» вообще, мы считаем *мифологизацией*.

Вместе с мифом мы пользуемся базовой концепцией Юнга об *архетипе*, под которым подразумеваем когнитивную структуру, в которой запечатлен опыт жизни всего рода. С нашей точки зрения, миф является коммуникативной сущностью, каналом передачи коллективного опыта, архетип – психологической сущностью, которая может акцентуализироваться в различных образах. Последняя определяет мышление, поведение, творческий потенциал человека, но не формулируется им, не получает словесное выражение полноценно. Он лежит в основе бессознательной мифологизации автором действительности в художественном произведении. Миф же всегда словесно выражен. Поэтому говоря об архетипах в практической части нашей работы, мы имеем в виду актуализации архетипа, конкретные словесно выраженные его образы, которые проявляются в произведениях.

Касательно того, как рассматривает К.Г. Юнг мифологическое и рационализированное мышление, стоит привести следующую цитату: «...человек, именуемый нами современным, направляющий свое сознание на непосредственное настоящее, никоим образом не является обычным человеком. Скорее он представляет собой человека, стоящего на вершине или на самом краю мира – *с пропастью будущего* перед ним, одними небесами над ним и всем человечеством, с исчезающей в первобытном тумане историей – под ним. Современный человек – или, повторим это вновь, человек непосредственного настоящего – встречается достаточно

редко, ибо он должен быть в высшей степени *сознательным*. Ведь существовать целиком в настоящем означает полностью осознавать свое существование, что требует максимальной интенсивности и экстенсивности сознания, *минимума бессознательного*» [Юнг 1994: 78]. Следовательно, психолог отмечает уже названные нами характеристики немифологизированного мышления как не имеющего утешительного потенциала, как сложно достигаемого и требующего предельного напряжения, а также того, которое *лишено бессознательного*.

Перед нами очевидное противопоставление рационального, более развитого мышления и мифологического, отставшего, представляющегося простым, не требующим больших гносеологических усилий. Мифологизированное представление о мире, по нашему мнению, имеет больше отрицательных последствий, чем положительных, потому что в таком представлении есть большое количество «областей бессознательного», непонятного и утешающего, а вещи, к которым следует быть нетерпимым – насилие, агрессия, экспансия – оправдываются или приобретают деформированное представление. Однако в художественном произведении оно обладает другой, эстетической, созидательной функцией и не может рассматриваться в ценностно-идейных категориях. Мифологизированное представление о конкретно-исторических фактах, лежащих в основе произведения, является актом искусства.

Некоторые исследователи утверждают, что «Миф по своей сути призван объяснить человеку то, что его экзистенция, наполненная болью и страданиями, имеет высший смысл. То, что она связана с абсолютным. То, что она не *абсурдна*» [Элиаде 1998: 211]. Однако с нашей точки зрения, представление об «абсурдности» человеческого существования – это тоже результат мифологизации, своеобразных ограничений, который не дает человеку выйти за рамки сложившегося представления о себе. В любом случае, такое обобщение не свойственно рациональному мышлению: оно не рассматривает человека в категориях «смысла» и «абсурда», наличия или

отсутствия Бога, оно не оперирует и не выражается мифами, а, следовательно, может только вычленивать мифологизацию, но не противопоставить ей свою.

#### **1.4. «Мифологии» Р. Барта**

Основным положением, которое мы находим у Барта, является представление о том, что мифы рождаются в «мелкобуржуазной среде», берут оттуда свое начало, курсируют там и деформируют действительность в угоду этому классу. Причем основным принципом, по которому мифологизируется действительность, является представление мелкого буржуа о том, что причине есть равное ей следствие. Барт это трактует в рамках философии потребительства, а с нашей точки зрения, названные категории соответствуют классическому «мифологическому мышлению», а критикуемое им общество является просто живущим по законам такого мышления, которое в основе своей содержит принцип закономерности. «Мелкая буржуазия тщеславится тем, что избегает качественных ценностей, противопоставляя процессам преобразования статику уравнений (око за око, причина — следствие, товар — деньги, копейка есть копейка и т.д.)» [Барт 2000: 78]. Эта фраза, будь она переведена на понятийный язык Леви-Брюля, обозначала бы того же первобытного человека, обладающего набором закрепленных в коллективном опыте понятийных схем, которые покрывают и уравнивают всю действительность.

Мир, осмысленный мифологическим сознанием, является принципиально непротиворечивым, который услужливо объясняет человеку все возникающие в нем проблемы, тем более, что таких «объяснений» скапливается за историю существования немало, просто с развитием цивилизации одни типы объяснительных схем начали превалировать над другими, научно-техническое или экономическое, например, над религиозным – и в современных СМИ редко можно увидеть текст, построенный по принципу мистического удвоения действительности, когда

ее процессы дублируются «в мире живых и мире духов», однако противоречия все так же устраняются, только посредством «механистического» языка, поэтому С.Н. Зенкин, анализируя Бартовский текст, говорит о том, что все деструктурируемые им: «приемы мелкобуржуазной риторики суть не что иное, как способы избежать диалектики: упразднить вообще принцип противоречия (тождество, тавтология), свести творческие противоречия к механическому равновесию (прививка, нинизм), исключить предмет из процесса развития (изъятие из Истории, констатация), обратить вспять закон перехода количества в качество (квантификация качества)» [Зенкин 2004: 15].

Принцип закономерности, осмысливаемый Бартом, является признаком риторики «возмездия». Например, он пишет следующим образом об этой исчислимости, непротиворечивости и предвосхищенности последствий: «сводя мир к чистому равенству, соблюдая строго количественные отношения между поступками людей, можно уже торжествовать победу. Заставить противника расплатиться, ответить ему ударом на удар, извлечь из события обратный смысл — либо возразив, либо заранее предугадав — все это замыкает мир в себе и вселяет в нас чувство блаженства» [Барт 2004: 94]. Тут описываются те же самые черты мифа, которые рассматривал Леви-Брюль как присущие пралогическому мышлению, включая эмоциональный, психотерапевтический компонент.

В «Мифологиях» встречаем основательное противоречие у самого автора. С одной стороны, он говорит, что нельзя мистифицировать буржуазную мифологию как присущую всему человеческому роду и склоняется к положительной оценке параллельно существующих первобытных сообществ как представителей инаковости, не приемлемой в буржуазной среде, однако говоря о неспособности собственного современного французского общества представить «Иного», рассуждает, что все же это характерный признак любой мифологии, тяготеющей к «куцему антропоморфизму» и неспособной представить мир вне человеческих

координат. Из этого делаем вывод о том, что олицетворение и семантический параллелизм является плодотворным средством мифологизации как отражение предельно человеческого мышления, а также то, что некоторые черты «мелкобуржуазного потребительского сообщества» Барт называет универсально присущими обществам, обладающими мифологией. О самих же первобытных обществах Р. Барт не знал, он только критиковал позицию Леви-Брюля и Леви-Стросса касательно их, поскольку сами ученые, по его мнению, были носителями собственного мифологического сознания и не могли адекватно, изнутри, вне собственных систем координат, рассмотреть «чужое».

Другой значительной мыслью Р. Барта о мифологизации является то, что «реальность диктует мифу свои декорации и свой социальный статус» [Барт 2001: 55]. Это положение важно потому, что оно показывает, как гибко может меняться и развиваться миф в зависимости от развития общества. Наша гипотеза о том, что «некоторые совсем фантастические связи, присущие мифологическому мышлению, в ходе развития человечества были демифологизированы» может быть в этом свете слишком самоуверенной, потому что, возможно, проследив за отношением общества-носителя мифологического мышления к изображению как живому образцу действительности, начиная от икон и заканчивая журнальными газетами и телевидением, можно найти немало общего. Просто изменившаяся реальность будет использовать это средство мифологизации по-своему, для обслуживания новых нужд общества. И тогда нужно будет сказать, что принципы мифологического только развиваются и расширяются, получают новые гибридные формы, арсенал научно-логического инструментария и как всякая гибридная форма, становится все более имплицитной, сложной для выявления и анализа.

Помимо этого, Р. Барт выделяет следующие аспекты мифологизации действительности: перевод реальность в систему подсчетов при игнорировании его осязаемой визуальности или, точнее, изначальное

рассмотрение реальности как совокупности образцов, схем, формул («здравый смысл»), существование в которых и приводит к чувствам переживания, блаженства, страха, которые сами по себе не ощущаются при взгляде носителя на действительность; предостережение о понятиях, которые нельзя исчислить, превратить в уравнение (например, о хаотичности и огромном разнообразии мира, о возможности в нем беспричинного зла и действий без последствий, несправедливости); сакрализация обыденного мира, профанизация всего божественного, магического, «сведение до мелкобуржуазного мира», что связано с пониженной значимостью религиозного на том или ином отрезке действительности. Тут он вступает в противоречие с Кассирером, который основной категорией мифологического называл рассмотрение всего содержания мира в категории сакрального и профанного; а также функция заклинания действительности посредством литературы (изначально он рассматривал эту функцию на примере астрологии), которая исключительно называет наши переживания, объективизируя их, но не демистифицируя.

### **1.5. Принципы мифологизации действительности**

Резюмируя проанализированные нами представления различных ученых о принципах мифологизации, мы выделили те, которые, по нашему мнению, являются своеобразным сводом «законов мифологизации», действующими универсально и обнаруживающих себя во всей человеческой культуре.

1. Устойчивость в создании форм, предметов, традиционализм в создании одинаковых образцов приводит к представлению того, что *любое новшество, изменение может стать причиной величайших несчастий*. Мистическая вера в то, что успешное и «бессмертное» (лишенное случайных болезней и смерти, несчастий) существование человека прямо зависит от предметов «второй культуры», от способов его создания и отсутствия изменений в нем, называется китайцами «fung-shui», и положена в основу

многих произведений (например, «Прощание с Матёрой»). При этом следует указать, что «это не простой мизантропизм, не простое отвращение к изменениям, нарушающим привычки» [Леви-Брюль 2008: 341].

2. Представление о том, что *изображение соответствует изображаемому*, перенимает его часть, становится чувственной частью прототипа. Как описывается в труде Леви-Брюля, «первобытные люди и даже члены уже достаточно развившихся обществ, сохранившие более или менее первобытный образ мышления, считают пластические изображения существ, писанные красками, гравированные или изваянные столь же реальными, как и изображаемые существа» [Леви-Брюль 2000: 99], и вместе с этим он цитирует В. де Гроота, который детализирует это представление – в поздних культурах. Имеющих черты пралогического мышления, изображаемое становится alter ego живой реальности. Не отсюда ли идет расхожее представление о том, что литература – это прямой и живой слепок действительности, вместилище истинного представления о жизни, несмотря на все иррациональные и субъективно представления? Типы персонажей становятся «реальными образцами представителей общества» того времени, когда было написано произведение, в школьном литературоведении персонажи рассматриваются не как элементы художественного мира, а мифологизация, используемыми писателями, так сильна и ложится в основу восприятия действительности его читателями? Может быть, именно этот принцип и лег в основу создания реалистической литературы и социального/критического реализма, потому что у символистов и модернистов создание произведения преследует эстетические, а не социальные (объясняющие мир) цели.

2. *Мистические свойства имени*, номинативная функция которого является чем-то второстепенным и незначительным. Оно обозначает «родство личности с ее тотемической группой, с предком, перевоплощением которого личность часто является, с личным тотемом или ангелом-хранителем, который открылся ей во сне, с невидимыми силами,

охраняющими тайные общества или союзы, в которые она вступает» [Щукин 1998: 23]. Также и в произведении нет ни одного имени, которое бы не выражало что-то, помимо себя. По крайней мере, в литературоведческой традиции закреплено представление о том, что абсолютно все имена, фигурирующие в произведении, являются означающим чего-то, кроме самих себя. Мифологическое мышление не представляет себе ни единого слова, действия, человека, которое бы не было связано с коллективным опытом, не было бы выразителем сверх-реального, скрытого смысла. По нашему мнению, писатели используют мифологизацию на уровне личных имен персонажей, когда придают одному человеку большое количество апеллятивов или вовсе лишают личного имени (Игнатъич).

3. *Отсутствие чисто физического факта.* В большинстве случаев это касается несчастий или смерти, которые происходят с кем-то из членов общины. Носитель пралогического мышления не воспримет чистой агрессии или чистой случайности, потому что они находятся для него во взаимосвязи с большим количеством других событий, сверхъестественных причин, или являются реализацией некоего общего закона: именно на основе данного представления могут быть оправданы любые насильственные действия, может быть «рационализировано» любое несчастное событие. Например, в «Прощании с Матёрой» мать говорит о том, что смерть ее сына под деревом была не случайна, «кто-то этим руководил». Точно так же отсутствует чисто физическое существование, жизнь, она является воплощением некоего высшего образца или указывает на присутствие духа, или воплощает собой некую универсальную человеческую идею. Например, расплата за грехи отцов (при невинности детей) и зачатие ребенка (без соития) являются вполне нормативными явлениями, и к которым относятся даже с большим вниманием и пиететом, чем к «обычным». Да, здесь следует оговориться, что в мифологическом мышлении более позднего типа, в котором сочетаются пралогические причинно-следственные ассоциации и инструментарий логического познания, обычные явления соседствуют со

сверхъестественными, и если первые не анализируются (что могло бы дать материал для построения дедукции), то вторые становятся основным способом восприятия действительности.

4. *Принцип закономерности всего сущего*, действие равно противодействию, следствию, все события имеют причинно-следственный характер, основанный на ассоциациях, закрепленных в коллективном дискурсе стереотипов, формул восприятия действительности. Создание восприятия мира как закономерного, соотносительного, в котором все взаимосвязано, небеспричинно, и является основным средством мифологизации, которую используют авторы художественных произведений. Особенно это важно понимать при анализе реалистических произведений, потому что именно их авторы нацелены на изображение действительности «как она есть» (одновременно с постижением ее внутренних универсальных законов). Благодаря этому принципу возможно осуществить типологизацию всех происходящих в мире и в человеке явлений, событий, привести их к общему знаменателю, придать им единый унифицированный смысл и показать в динамической взаимосвязи.

5. *Принцип предписания* – потому что миф повествует о коллективных ценностях, о коллективно значимом, важном и необходимом, о том, что делать следует и что нет. Это наиболее скрытые интенции мифа, хотя они обнаруживались всеми его исследователями, самая бессознательная его часть.

### **Выводы по главе 1**

В результате анализа теоретической литературы мы пришли к ряду значительных выводов, которые были положены в дальнейшее исследование. В трудах по мифологии большинства ученых мы находим общие черты: например, представление о психокоммуникативной сущности мифа, чье рождение обуславливает специфическое мифологическое мышление, многие черты которого сохраняются и в мышлении современного человека. Под

мифом мы понимаем прежде всего продукт мифологического мышления, праологической, психической сущности, которая характеризуется рядом особенностей: основание на причинно-следственных ассоциациях, стремление представить мир как предельно закономерный, сопричастный человеку, эмоционально насыщенный; императивность, которая обоснована необходимостью обеспечивать существование общества, сохранение и ретрансляцию его ценностного опыта; способность утешать, объяснять, преодолевать профанный земной мир, наделяя мир и человека сверхъестественными качествами. Использование понятийных ассоциаций, стремление посредством их создать объяснительную систему, воплощенную на уровне художественного произведения или «слова» вообще, мы считаем мифологизацией.

Первичная мифологизация действительности происходит на основе выделенных нами черт в ходе реального постижения человеком окружающей действительности восприятия коллективного опыта и создания собственного. В художественной литературе авторы будут использовать вторичную мифологизацию описываемой действительности, которая зиждется на тех же принципах и работает с самым «болезненным» и обладающим наибольшим потенциалом для развития мифологизации – с языком, изначально недостаточным, расположенным для воплощения мифа как рассказа, что просматривается на уровне художественной тропики, в метафорах, олицетворениях, сравнениях, в синтаксический построениях, которые могут воплощать тот же принцип закономерности, когда действию следует равное ему по объему и значению следствие.

Анализ художественного произведения зачастую становится проблемой конфронтации носителей двух различных подходов к литературе: как к результату эстетической деятельности человека и как формы сакрального социального опыта. В нашем исследовании мы останавливаемся на первом подходе и будем рассматривать принципы мифологизации как сознательное стремление автора структурировать художественный мир

произведения, сделать идеологический пласт произведения как можно более масштабным, общечеловеческим и достоверным, представить сюжет произведения и систему персонажей как соответствующих действительности, обеспечивая восприятие произведения как «слепка действительности».

## ГЛАВА 2. ПРИНЦИПЫ МИФОЛОГИЗАЦИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ XX ВЕКА

Русская литература XX века отличается тем, что в центре ее художественного осмысления оказались переломные вехи истории России и близлежащих стран. Совершенство классической традиции, разнообразие художественных направлений определило ее статус как важнейшего искусства, соединяющего в себе как рефлексию действительности, так и перспекцию будущего. Принципиальная литературоцентричность страны, деструктурированная только в последние десятилетия, и то не на всех культурно-образовательных уровнях, порождала читательское восприятие художественного произведения как сакрального объекта, могущего объяснить жизнь, отразить ее в «лучших», чем она сама, образцах. Поэтому так часто и в исследовательском, и обывательском дискурсе обсуждается мифологический потенциал именно тех произведений, в центре которых – осмысление действительности.

Касательно этого аспекта нам представляются интересными представления о театральности репрезентации мифа, которые «представляют собой синтагматическую разработку фундаментальных оппозиций культуры, цель которой — дать логическую модель для разрешения некоего противоречия»; поэтому они допускают и даже требуют связного и художественно организованного сюжетного построения (эпического, драматического)» [Леви-Стросс 2007: 85]. В этом смысле логично рассмотрение художественного произведения как частичной репрезентации мифа, но не целиком, иначе следовало бы признать, что оно не имеет эстетического смысла, ценности с точки зрения эстетики и искусства, а его значимость определяется исключительно тем, насколько оно успешно как форма передачи коллективного опыта, насколько оно успешно в выполнении общественных целей. Мы склонны к менее обобщенному представлению о категориях «художественное произведение» и «миф», потому как первое

имеет еще и игровой, творческий компонент, бесцельный, точнее, смысл существования которого самоцелен, поэтому нельзя уравнивать их ни на каком уровне.

Кроме того, уравнивая явления «художественное произведение» – «миф», нужно вместе с тем утверждать, что автор, создавая произведение, не пользуется логикой, действует исключительно в рамках общественных представлений, стереотипов и понятийных ассоциаций, не дифференцируя логическое от эмоционального и так далее. Если и существуют такие произведения, то они представляют собой автоматизированные шаблоны, штампы, не имеющие ничего общего с искусством (советская поэзия, притом в не самых лучших образцах), чьи формально художественные элементы являются простой экспликацией коллективных представлений и обслуживают вскрываемую на поверхности манипулятивную цель. Однако такие произведения редкостны настолько же, насколько и гениальные произведения, основная заслуга которых в том, что они способны это деструктурировать закрепившиеся когнитивные схемы в сознании человека, переориентировать их на индивидуальном, а не общественном уровне. Поэтому совершенно неприменимо рассматривать русскую литературу XX века исключительно как продукт читательской мифологизации или авторского желания означить реально происходящие события, которым он стал свидетелем.

По нашему мнению, художественное произведение можно рассматривать не как самостоятельный миф, а на предмет мифологизаций, которые обнаруживаются в его структуре, сознательно или бессознательно используемые автором для создания оригинального, отличного от других образца мировосприятия (вот еще отличие художественного произведения от мифа: даже в базовых компонентах миф устойчив и повторяем, творчество писателя, даже идеологизированное, индивидуально, поскольку «пропитано ядом» философии индивидуализма и частной свободы человека). Поэтому в данной главе нашего исследования мы, на основе анализа художественных

произведений, вывели принципы мифологизации действительности в литературе, отталкиваясь от принципов первичной мифологизации, описываемой нами в первой главе нашего исследования.

Для точной иллюстрации описанного решения следует привести следующий пример: анализируя в практической главе исследования «Железный поток» А. Серафимовича, мы сталкиваемся с образцом произведения, которое писалось с абсолютно идеологической целью создать исторический нарратив борьбы с «белыми» и посредством данной книги утвердить социализм как единственно приемлемую для человека позицию, создать панегирик социалистической власти и так далее. Однако это произведение во многом документально, составлено на основе мемуаров, исторических записей и так далее, которые были «смонтированы» автором в необходимую для него последовательность, выражающую конечную цель. И именно то, что автор сознательно дистанцировался от чуждой позиции при написании романа, приняв единственно верную и положив ее в основу фабулы, и является доказательством того, что создал не миф, обладающий всеми своими характеристиками, а произведение, включающее мифологизацию отдельных компонентов мира, общества, идей.

А. Серафимович при работе с романом был погружен в ситуацию выбора, диалектики, отграничения собственной позиции от той точки зрения, которая казалась ему критической или не нужной, ему требовалось сознательно создавать ту оппозицию, которую впоследствии должен был обслужить роман. Кроме того, его роман не обладал той степенью императивности, масштабности, которую предполагает миф – почему? Потому что мифологизация была использована сознательно, как одно из художественных средств. В противном случае мы получили бы роман, степень влияния которого сравнима с библейским текстом. С другой стороны, нельзя не признать прагматической обусловленности этого текста как способа вмещения необходимого для трансляции и воспроизводства коллективного опыта (социализма). Примерно в таком соположении, по

нашему мнению, обнаруживается мифологизация в художественном творчестве авторов.

### **2.1. Принцип мифологических координат**

Мифологизация позволяет человеку воспринимать мир как непротиворечивый, логично взаимосвязанный. В художественном тексте эта особенность реализуется так: посредством включения в произведение отдельных мифов, мифологических мотивов, образцов автор создает художественный мир, который воспринимается читателем с наименьшей степенью условности, то есть, как реальный слепок действительности. Благодаря этому воздействию читатель воспринимает произведение как единственное правдивое описание реальности, полностью тождественное описываемому. С нашей точки зрения, этой функцией наделяется принцип мифологических координат, при котором время, пространство и различные другие ориентиры могут быть осмыслены только посредством мифологем.

Использование мифологем «золотого века», «островов блаженных» с соответствующими им частными репрезентациями места и времени (например, деревня-детство Людочки из одноименного рассказа В.П. Астафьева), образа мифологического героя (Ницше, Новиков в произведении Л.Н. Андреева «Рассказ о Сергее Петровиче»), мифологических мотивов, например, о враге (в романе «Железный поток» А. Серафимовича), позволяет расширить масштабы частной фабулы до общечеловеческих масштабов, при этом формируя представление об описываемом как достоверном.

Наиболее репрезентативными для демонстрации реализации этого принципа являются повести В.П. Астафьева «Царь-рыба» и В.Г. Распутина «Прощание с Матерой», поскольку в центре их повествования – жизнь русской деревни, которая и как объект реальности не воспринимается вне специфического «культурного ареала», местных традиций и норм, порой противопоставленных нормам «города» и страны в целом. В повести «Царь-рыба» В.П. Астафьева художественный мир организован мифологическими

топосами «Чуши» и «Енисея», противопоставлением воды и земли, которые применительно к человеку обозначают противопоставление рационального и иррационального. Жизнь главного героя показана как обеспеченная, правомерная (он поучает своего брата, пользуется авторитетом у односельчан), зажиточная, она полностью соответствует нормам рационального поведения.

Однако в середине повествования эксплицируется его привязанность к ремеслу, в котором важны не логические качества, а «*чутье, опыт, сноровка*», иррациональные категории. Изначальное представление о персонаже деформируется через его внутреннюю рефлексия: оказывается, что привязанность Игнатъича к земле была достаточно формальной, он последовательно отказывался от социальных статусов депутата, дружинника, игнорировал включенность в общественную жизнь; даже обучение в школе как восприятие и усвоение продуктов умственной деятельности для него были тяжелы. Он исключительно иррационален, и до момента описываемых событий его страстная привязанность к «темной силе» не вступала в конфликт с «нормальной» жизнью, его внутренний хаос не был очевиден ни для кого, кроме него самого.

Следовательно, здесь появляется мотив видимости и реальности, на который указывает еще в размышлениях Командора: «*говорит-то старший брат путем все... голимая все правда, но вот вроде как близирничает братец, спектакль бесплатный устраивает, тешит свою равномерную душу*». Брат отмечает нереальность этой правды, ее противоречивость по отношению к тем представлениям, которые поддерживает он сам и жители деревни. Человеческая жизнь в целом рассматривается в произведении как сочетание социального и иррационального, игнорирование одного или другого приводит к внутренней катастрофе человека. Игнатъич презирал социальную деятельность, подавлял воспоминания о своем «грехе», и это привело к исключительной ситуации,

где он должен был проявить истинную сущность (алчность, развратность, трусость, малодушие) и преодолеть ее.

Таким образом, мифологемность воды и земли проводится на всех уровнях произведения: не просто описывается исторически обусловленная ситуация жизни некоего количества людей у воды, в результате которой они наделяют местность смыслами, ценностями и одушевленностью (если воспринимать «царя рыб», осетра, как олицетворение воды, доведенное до крайности). Вода и земля постулируются как два направления мышления, жизненный ориентир, которому следует и от которого не может отказаться человек.

Следует указать, что стихия является наиболее продуктивным «объективным» материалом для построения такого принципа мифологизации: земные образы острова блаженных, обители богов, рая на земле, являются плоскостной координатой, мифологема пути – как совокупного представления о плоскостях и взаимодействиях с ними, о пересечении других мифологических топосов, мифологема дерева – как представление об объединении различных координат в целостности реализуются в образах поселений, деревень, городов, усадеб, даже семейно-бытовых идиллий. Мифологема ада или бездны, воплощающие в себе представление о хаосе, первобытности, которую следует избегать, реализуются в художественных произведениях в образах моря, пещер, «глуби» как таковой. Эта сложная и взаимообусловленная экстраполяция человеческого способа мысли как таковой получает в этом и большинстве анализируемых нами произведений значение оппозиции логического и иррационального.

Художественный мир – это Чужь и то, что за ее пределами – человеку неизвестно *«Хотя на этом свете все и всякое бывало, да не все людям известно»*, но он должен ориентироваться на возможность существования и осуществление чего угодно. Следовательно, еще одной составляющей мира данного произведения является *область неизвестного*, непознаваемого и

непонятого. При этом туда не включаются сверхъестественные топосы рая, ада или посмертия, область неизвестного – это не то, что человек физически не может доказать, опровергнуть, ощутить. Она является реальной областью окружающей действительности, которая никогда не познается человеком до конца. Таким образом постулируется бессилие человека полностью рефлексировать мир и свое место в нем.

Художественный же мир «Прощания с Матёрой» В. Распутина организует мифологическое время: вечное, цикличное (в данном случае цикл возрождения и угасания природы), основные события которого повторяемы, и то, как соотносится с ним реальное время. Согласно Э. Кассиреру, «мифическое ощущение биологического времени (жизненный цикл) предшествует интуиции космического времени... Природные феномены, в частности небесные светила, становятся знаком времени, периодичности, универсального порядка, судьбы» [Кассирер 1999: 13]. Космическое время, соотносясь с человеческой жизнью, трансформирует ее, делает осознанной, сопричастной всем живым или персонифицируемым (жизнь деревни, страны, истории) процессам, которые происходят в мире. «Прощание» с привычным укладом коррелирует с началом нового цикла в мире, и возникает противоречие между деятельностью человека, который исходит из мелких эгоистических, целей и мирозданием, которое постоянно в своих изменениях.

Новая деревня строится через реку, которая становится символом непреодолимой границы между двумя топосами, причем именно временной границей, а не пространственной, поскольку раньше ее существование соотносилось с веком деревни: *«казалось, конца и края бегущей воде, нет и веку деревне»*. Следовательно, изначально деревня воспринималась как нечто, согласованное с природой и ее жизненным циклом, она должна была быть бессмертной, у нее *«нет веку»*, она преодолевает *«любые времена»*. Выделение даже на языковом уровне двух лексических форм: время и времена подчеркивает это соотношения целостного времени, которое не имеет смерти, только возрождение и обновление, и времен – человеческих

отрезков жизни; противопоставляется линейное и цикличное как историческое и мифологическое. Именно крушение мифологического мышления, основанное на таких временных ориентирах, становится причиной психической и нравственной катастрофы у ее жителей.

Еще одной пространственно-временной координатой Матёры становится мифологема Мирowego дерева, с помощью которой «воедино сводятся общие бинарные смысловые противопоставления, служащие для описания основных параметров мира» [Топоров 1980: 74], который определяет внутреннюю структуру всего мифологического пространства художественного мира произведения. При этом его описание помещается автором в самом конце произведения, когда образ «рая на земле» уже достаточно сформирован во всей совокупности его противопоставлений. *«Царственный листвень»* – дерево мертвых, на котором произошло три различные смерти: самоубийство, наказание за преступления и смерть от несчастного случая. Следовательно, основа этого мифологического пространства – это синкретичность жизни и смерти, причем жизнь безгранична по временному параметру (дерево невозможно уничтожить), а смерть всегда имеет значение и никогда не обозначает саму себя.

Например, самоубийство является формой социального опыта «повесилась сглула от несчастной любви», наказание солдат – олицетворение закона, который не щадит даже своих, а случайная смерть мальчишки указывает на беспечность людей, которые не обращали внимания на опасность, которую нес «Пашкин сук», игнорировали сакральную закономерность. В целом он служит организатором мировых координат, с помощью которых различаются (по классификации В. Топорова):

- основные зоны вселенной – верхняя (небесное царство), средняя (земля), нижняя (подземное царство) (пространственная сфера);
- прошлое – настоящее – будущее (день – ночь, благоприятное – неблагоприятное время года), в частности в генеалогическом преломлении:

предки – нынешнее поколение – потомки (временная сфера); причина и следствие:

- благоприятное, нейтральное, неблагоприятное (этиологическая сфера);
- три части тела: голова, туловище, ноги (анатомическая сфера);
- три вида элементов стихий: огонь, земля, вода («элементная» сфера).
- В соотношении с огнем *«царственный листвень»* получает еще значение *«неопалимой купины»*, обозначающей правдивость и правильность пути, связанный, опять же, с топосом *«земли обетованной»*, богоугодной и предназначенной для людей, которую они раз за разом на протяжении всего существования мира вынуждены покидать. Но, опять же, использование В.Г. Распутиным этого образа преломляется через то, что он соотносит его не со сцеплением мировых пространств (жизнеобразующим), а со смертью, предшествующей, сопутствующей и старающейся завершить существование. Благодаря этому мотив бессмертия только усиливается, возникает как осмысление чередования жизни и смерти.

Упоминается в тексте и *«старая и жуткая заговорная молитва: На море-океане, на острове Буяне...»*, которая указывает на то, что пространство деревни прямо обозначает весь мир, всю Вселенную, остров Буян соотносится с Матёрой, океан – с Ангарой, а мировое дерево – с дубом, который стоит посреди сказочного острова. При помощи этих координат Матёра становится образом всей Вселенной, единственно возможной и правильной для ее жителей, вечной (потому что «ось мира» не сгорает). Обращение Дарьи к этой модели мира в заговоре – это обращение к неуязвимому и постоянному космосу, репрезентативный вариант которого на земле уничтожается.

И в данной повести, как и в произведении В.П. Астафьева, появляется вышеназванная *«область неизвестного»*, которая, как и другие пространственно-временные координаты, структурирует реальность

произведения. Она, с одной стороны, всегда соотносима с вопросом о вечном времени, которое «дает сбой», меняет свой ход или начинает воздействовать иначе: *«а как такие люди рождаются?»* или будущим, которое перестает быть очевидным, с другой стороны, оно связано именно с пространством, в котором обнаруживает себя персонаж *«Там ее спохватятся и найдут то ли живые, то ли мертвые, и она поедет куда угодно, не откажет ни тем, ни другим»*. Оно так же является частью реальной действительности, эмоционально близкой, однако рационально непознаваемой. К ней относятся вопросы, которые противоречат установленному миропорядку, закону справедливости. Беспричинные действия или действия без последствий не могут быть осмыслены: *«Не верила она, что это бывает сослепу: на кого, не видя, падет – тот упадет; нет, существовало в этом что-то заранее решенное и нацеленное, знающее, за кем охотиться»*, но область неизвестного продуцирует скрытую тревожность – это, проще говоря, то, что не объяснено мифом.

В области зияния находятся смыслы, которые остаются от разрушенных или переставших действовать ритуалов (то есть, дискредитированных для участников этих ритуалов), например, покаяния: *«Что виноватая, я знаю, а сказал бы кто, в чем виноватая, в чем каяться мне, многогрешливой? Рази можно без покаяния?»*. Иногда указывается причина нежелания осмыслять область этих вопросов: *«Вы, мертвые, скажите: узнали, нет вы всю правду там, за этой чертой? Для чего вы были? Здесь **мы боимся ее знать, да и некогда**. Что это было – то, что зовут жизнью, кому это надо? Надо это для чего-то или нет?»*

В романе «Серебряный голубь» А. Белого художественный мир основывается на тех же принципах мифологизации, что и в анализируемых выше произведениях. При этом следует изначально оговориться, что в символистском романе при универсальности общих принципов мифологизации меняется ее общее функциональное назначение – она становится компонентом эстетики самого повествования, художественным

приемом, всегда сознательно используемых автором как элемент литературного направления, в котором он работает. Т.И. Игошева, например, указывает на то, что А Белый часто использовал символистский метод мифологизации в шуточном, шаржированном виде, что становилось принципом его, авторской мифологизации не только в реальной жизни (в письмах, критике, общении), но и в рамках художественного творчества [Игошева 2004]. Следовательно, для него он был произвольно избираемым способом осмысления художественной действительности.

Роман «Серебряный голубь» продолжает гоголевскую традицию комического изображения автохтонных особенностей России и ее народа, ее духовного и исторического пути, используя большое количество образов символов с одной исключительной целью: выразить историософскую концепцию автора (идею русского мессианизма) и проиллюстрировать полифонию других существующих идей на уровне системы персонажей, фабулы и так далее. По замечанию Н.В. Барковской, «фабула (романа «Серебряный голубь») априорна, подчинена авторской умозрительной модели, а не раскрывает жизненную логику «саморазвивающихся событий» [Барковская 1996: 162]. Таким образом, все приемы мифологизации подчинены здесь сознательной авторской идеи, и их главная функция – эстетическая.

Формирование художественного мира произведения опирается на те же мифологические элементы, которые мы встречаем в предыдущих анализируемых нами произведениях:

- Цикличное нелинейное время, «космическое» время, которое находится в постоянной корреляции с временем линейным и историческим: когда Петр Дарьяльский умирает, его жизненная смертность – ничто по сравнению с длительностью и насыщенностью его духовного бессмертия, «*В эфире Петр прожил миллиарды лет; он видел все великолепие, закрытое глазам смертного*»; цикл организован сменой природных сезонов, которые происходят всегда и будут

происходить после. При этом природа не является стихийной силой, самодостаточной в своем существовании и в сопоставлении которой ведет отсчет человеческая жизнь, как в «Прощании с Матёрой», природа здесь контролируема, связана с христианским летоисчислением, праздниками и ритуалами, которыми организовано время произведения.

Стихийность природы связывается исключительно с мятущейся человеческой душой, которая неспособна в силу различных заблуждений поместить себя в систему такого исчисления: например, баронесса, воплощающая западническую идеологию (в аксиологической системе романа – неправильную, со смещенными ориентирами) чувствует переход всего в «хаос довременный», который эхом повторяется в природе *«деревья в окне порывались, и хаос довременный зашумел в их лапчатых ветвях»*. А Дарьяльский, пройдя духовную инициацию, становится персонажем, воплощающим «сезонную жертву», умирающего и возрождающегося Бога, персонификатора естественных циклических процессов природы.

Природа, контролируемая, сакрализованная, становится образом непротиворечивой гармонии, в которой нет места для «личного», «индивидуализированного». Человек, включенный в ее систему через ряд духовных инициаций (христианские праздники, мистическое переживание), не может быть субъектом личного переживания, потому что последнее экстраполируется на всех соучастников ритуала.

- Образ Мирового дерева. Здесь частной репрезентацией этой мифологемы становится столетний дуб в гуголевской роще, который *«как пророк, лесному народу протягивал руки»*. Неслучайна его персонификация, то есть, упор на антропологический аспект мифологемы, потому что все природные, космогонические, сверхъестественные и другие образы, встречающиеся в произведении, являются иллюстрацией именно человеческих, рациональных идей. Дуб – двойник столяра Кудеярова, простирающего руки к сектантам,

«лесному народу». Подвижничество сектантов, их ритуалы, их идеологическая позиция дублируется позднее в образе движущихся деревьев: *«разбросаются дубовые кроны, гневно встанут, гневно пойдут на зарю».*

Примечательно в произведении такое же чувство тревожности перед «неестественными» событиями, противоречащими нормальному укладу человеческой жизни. И в этом же случае они соотносятся с явлениями природы – с «зарей» – и противоборствует им такая же природная стихия, которая соответствует человеку. Так «дубы», с которыми соотносятся сектанты, противопоставляются «зарю», которая олицетворяет распространяющийся коммунизм. В «Прощании с Матёрой» листвень – стихия, стоящая на стороне жителей деревни, противостоит огню, который приносят «чужаки», а в «Царь-рыбе» воздействует на человека постоянно враждебная к нему стихия воды.

Безусловно, образ Мирового дерева здесь присутствует, он обладает и другими признаками, выделенными в работах В. Топорова, например, соединение исторического прошлого с настоящим и будущим: *«знаком вечности в романе является образ пятисотлетнего трехглавого дуба, под которым сиживал одинокий опричник из дружины Ивана Васильевича Грозного, спасался беглый расстрига – люди, улетевшие в «неизмеримость времен». Но пройдет еще сотня лет, и новое свободное племя посетит старый дуб».* Однако в отличие от образа Мирового дерева в «Прощании с Матёрой» он сознательно использован для построения художественного мира произведения, он связан с другими образами «дубов» в русской литературе и направлен на формирование у читателя не полноценного и глубокого образа России (как центра мира), а правильности и закономерности мировоззрения сектантов, новых мессий страны.

Последователь Кудеярова, Дарьяльский в момент озарения также стремится стать дубом, надевая символическую корону из зеленых листьев. Мировое дерево меняет свое назначение, становясь не осью мира, а

источником и чревом нового племени, новых идей – то есть, вместо исконной фаллической символики приобретает женскую. Кудеяров, создавая молитву, *«на Лащавине дуб, во дубу – дупло, во дупле избирайте подруг; во дубу – залатое галье, залатое ветье, во том ветии тала, яла»*, использует исконный русский заговор, но смысл его доводится до фонетического абсурда, так же, как и рассыпается значение мифологемы, потому что это ее предельно идеологическая, манипулятивная интерпретация.

Мифологическими координатами также выступают в произведении топосы, воплощающие три основные пространственно-ценностных ориентира: Целебеево (Русь, воплощение непроявленного добра, амбивалентный образ «идиллии» и «клоаки», соединенные в одной земле обетованной), Гуголево (Запад, образ идеального аристократического места, обиталища идей, которые не имеют ни ценности, ни практической пользы), Лихов (воплощение зла, городского уклада, «злых чар»). На уровне пространственной организации автор использует существующие приемы мифологизации образов мессианской страны, лишённого чувственно-мистического переживания Запада, подменяющего истинные ценности теориями, и «Вавилона», существующего только в плоскости материального.

Но для того, чтобы они воспринимались читателем как подлинные и объективные, сначала они описываются как образы поэтические, лубочные, с соответствующими атрибутами: Россия – идиллические избы и их жители, Гуголево – прекрасная уездная барышня, город – источник цивилизации и рациональности. Потом эти образы дискредитируются посредством указания на многочисленные недостатки, на «обратную сторону» идиллии, что создает впечатление объективного взгляда. Но такой способ описания нацелен на иллюстрацию идеи автора о роли каждого из пространств в судьбе человечества и духовности.

То есть, из одного типа мифологизации – поэтической, осуществляется переход в другую – историософскую, за которой закрепляется понятие «истинности». Следовательно, с точки зрения внешней формы А. Белый

старается использовать принципы демифологизации, однако это невозможно, поскольку отправной точкой его описаний является историософская мифология, а разрушаемые мифы он выстраивает сам. Это отличительная черта символистского романа от всех остальных, анализируемых нами в нашей работе.

Следовательно, последним уровнем структурирования художественного мира произведения становится выстраивание мифологизированных аксиологических ценностей, одна из которых признается истинной, а другие – неправомерными («*Так-то оно так: хорошо это у вас писано, только есть ли у вас свой сицилистический бог?..*»). В произведении ощутим лейтмотив «отчуждения» от неправильных ценностей и приход к правильным, однако и «заблуждения», и неправильные духовные ориентиры отрицательных персонажей также являются процессами отчуждения от самих себя: так, Дарьяльский изначально отчуждается от России, преклоняясь перед западноевропейским укладом; отчуждается от себя, сложных размышлений, увлекаясь мифологией и истории Греции; и приходит к «правильному отчуждению» – от Кати, благ цивилизации и прежних духовных ценностей.

В романе обнаруживается также и область неизвестного, которое проявляется проявляется в следующих сферах непознаваемого:

1) сфере ментальных процессов главного героя, в его неспособности вербализировать и отрефлексировать ощущения сверхъестественного, «тайны», внутренних иррациональных побуждений. Изначально Дарьяльский стремится их нивелировать, подавить, прибегая к историческим и художественным образам, таким способом отчуждаясь от своей индивидуальности и объективной действительности: «*он не любил вести разговоры о предметах глубоких; предметы глубокие, с каким бы он чувством их ни касался, муку в нем вызывали столь сложных, безымянных, всегда по последствиям своим гибельных переживаний, что он набрасывал на переживания эти тяжеловесные груды греческих словарей*», или

проявляется эта область «зияния», непонятого в осознании им пустоты: *«И он понял, что давно где-то затеряна его душа и что нет ее в Гуголеве, как нет никакого Гуголева в глубине отливающих блеском вод»*

Эта область непознаваемого психологична и указывает на родство персонажа с культурным героем, который «ощущает ведущий его зов» [Кэмпбелл 2006: 71], предшествующий инициациям, сближению с божественным. Однако Дарьяльский абсолютно не сознает своей роли в совершаемых во вселенной процессах, он не герой, претворяющий действительность, а средство «самопретворения действительности», что принципиально отличает его от других персонажей того же архетипического толка. Включение этой непознаваемой переменной разрушает целостность мифологического мышления и становится;

2) «непонятное» становится отличительной чертой новой религии наряду со специальным усложненным языком, «тайнствами». Продемонстрировано, как «непонятное», непредназначенное для рационального осмысления, становится центром религиозных течений – будь то сверхъестественное или иррациональное внутри человека, и чем сложнее внутренний смысл мифа в его основе, тем он продуктивнее: *«ясно было одно, что братия надеется на некие таинства; раскрытия их ожидал Кудеяров, но не хватало только человека такого, который мог бы приять на себя смелость свершения таинств сих,..... не могли опираться на таинства, ведомые им одним перед братьями, так что от братий своих приходилось до сроку им таиться; братия слышала только, что есть среди них святые люди, до времени пребывающие в молчании, чтобы выступить на брань с врагом человеческого рода в дни, когда братоубийственная на Руси начиналась смута»*. Это обусловлено тем, что мифологизация амбивалентна: с одной стороны, она осуществима при апелляции к близким и ощутимым для человека понятиям «враг», «смута», «Русь», «зло», преступление через нормы общепризнанной морали, с другой – к непознаваемому, ощутимому, эмоциональному.

Резюмируя сказанное, можно сказать, что основными мифологическими координатами будут: Мировое дерево, золотое время человечества, частные топосы, репрезентирующие духовно-ценностные ориентиры.

## **2.2. Принцип предписательности**

Мифологизация художественного текста служит для выстраивания определенных нравственных норм и аксиологических потребностей художественного мира, включаемых имплицитно, через эмотивную сопричастность, вследствие чего произведение воспринимается как «рецепт для жизни». Например, в произведении Л.Н. Андреева «Рассказ о Сергее Петровиче» осмысливается предписание человеку быть выдающейся исключительной личностью и разрушительные последствия этого предписания. Художественный мир этого рассказа таков, что в нем индивидуальность как важнейшая ценность становится насилием по отношению к персонажу, но он неспособен отказаться от нее, увидеть себя вне этой нравственной потребности и убивает себя. В то же время данный конфликт между «маленьким человеком» и «большими запросами» внешнего мира вообще был бы невозможен, если бы автор не создал в произведении такую непреложную ценность, норму, которая бы безусловно воспринялась читателем.

Принцип предписательности заключается в том, что в действительности, описываемой автором, каждый компонент является некой социальной, интеллектуальной квинтэссенцией, которая и обозначает существующий миропорядок, и предписывает его продолжать. Именно этот принцип является самым бессознательно используемым, так как автор просто воплощает в описании действительности собственные аксиологические представления. На этом уровне лучше всего реализуется такое свойство мифологического мышления как представление о том, что разрушение старого является сигналом гибели всей культуры. Представление о том, что

если существующий порядок будет разрушен, то это приведет к гибели цивилизации или человека как понятия, это достаточно устойчивые лейтмотив мировой литературы, и встречается он не только на мотивном уровне, но и в шаблонной реакции героев на происходящие видоизменения, и в авторском нарративе, зачастую заключающем сетования на изменившийся миропорядок.

Таким образом, здесь мы сталкиваемся с расширением частной – любого типа, уровня, степени значимости для общества – трагедии до масштаба гибели богов и, наоборот, с литературоведческой тенденцией объяснять любую катастрофу в произведении, перенося ее на морально-нравственных пласт, когда чья-то смерть всегда обозначает гибель «чего-то большего для человечества», демонстрирует умирание чего-то лучшего, что когда-то было у общества. Разграничение авторской, читательской и филологической модальности здесь более чем сложно и требует дальнейшего разъяснения в ходе практического анализа произведений.

Принцип предписательности реализуется в повести В. Астафьева «Царь-рыба» следующим образом: в виде имплицитного предписания выражается мысль о том, что человек не может следовательно исключительно Логосу, поскольку в его природе – страсти, «Темная сила», желание посмеяться над ценностным и сакральным (Глашка Куклина, первая надевшая маску). С одной стороны, нельзя подчиняться только «Темной силе», потому что человек, несмотря на свою беззащитность перед стихией и воплощающими ее демоническими сущностями должен стать выше. Человек не может быть безучастным к судьбе своих родственников, отрицать ответственность за свои поступки. Не может преступать запреты: например, табу на произнесение определенных слов «*сказанное вырвалось – так ему и быть*», когда слово приравнивается к реальности. Однако в данном произведении принцип предписательности не обладает такой агрессивной силой, потому что за нарушение табу не следует расплата смертью, у

персонажей остается возможность очиститься, преобразовать себя и свой мир, в отличие от положения героев повести В. Распутина.

В «Прощании с Матёрой» смысл нравственных ценностей превалирует над смыслом жизни: *«хоть топись от позора»*. Их нарушение может оправдать любые физические действия в отношении нарушителя, его изгнание, оскорбление. Ответное деструктивное действие, наказание, всегда правомерно. Носителями важнейших ценностей являются женщины как источники продолжения и сохранения рода, связанные с понятиями плодородия, природности. Женский род в данном случае приоритетен даже на языковом уровне: деревня, Матёрая, наименования времен года, смерть, жизнь.

Основные персонажи произведения – женщины, которые постоянно противопоставляются мужчинам не только когда отвоевывают свои естественные права на землю, но и в более мелких элементах уклада: например, они более восприимчивы ко всему «божиему», к способности сакрализировать обычные понятия *«он, прохиндей, и верно как бог, сошедший наконец на страдальную землю и испытующий всех их своим грешным, христардным видом»*. С другой стороны, женщина обязана выполнять свой жизненный долг, измеряемый рядом инициаций: *«Тебе господь жить дал, чтоб ты дело сделала, ребят оставила - и в землю...»*.

Сакральное здесь (женщина как носитель более глубокого, древнего знания, предвидения судьбы и смерти) происходит из собственно биологического (женщина продолжательница и хранитель рода), поэтому существует, несмотря ни на что, четкое предписание в отношении женщин. Это согласовывается с рассуждениями Р. Барта о месте женщины в журнальном мире: *«...женщины всякий раз здесь составляют однородную, устойчивую корпорацию, любовно дорожающую своими привилегиями, а главное – своей несвободой; внутри их мирка мужчина нигде не присутствует, и здесь чисто и вольно раскрывается сила женственности; зато мужчина – повсюду вокруг, он все объемлет со всех сторон, сообщая*

*всему существованию; он – предвечная творящая пустота, наподобие расиновского божества» [Барт 2004: 88].*

По этому лекалу выстроена и повесть В. Распутина: женщины здесь воплощают природную хтоническую силы, авторитет (во многом благодаря тому, что они хранительницы не только частной физической жизни, но и истории деревни; также благодаря их возрасту), способность к духовным прозрениям, однако абсолютно бессильны перед мужчинами, воплощающими мировой авторитет и порядок (коммунизм), перед сыновьями-разрушителями сакральных предметов (поджог избы), перед мужчинами-соблазнителями, которые контролируют их фертильность и судьбу.

При этом мужчины не посвящены в их мир, за исключением *«божьей птички, но матерной»*, который не принадлежит, в сущности, ни мужскому, ни женскому миру. Таким образом, несознательно В. Распутин мифологизировал женское сообщество по вектору, обозначенному Р. Бартом, сформировал предписания, по которым следует жить женщине. Сознательными компонентами была мифологизация, направленная на привнесение в женские образы фольклорные мотивы, соотнесение с образами мудрых старух, Парок, бабы Яги и так далее. Они в себе не несут никакой предписательности, а, следовательно, не могли бы встроиться в аксиологическую систему художественного мира произведения, поэтому дополнены и другими мифологическими признаками.

Преступление предписанного воплощается в различных образах: Петрушки (предавшего дом), Милы (которая слишком легкомысленно относилась к заботам), Кольки (который смотрел так, будто «смерть видел»). Отдельно следует оговориться о смехе, который, как и в случае *«Царь-рыбы»*, обозначает преступление через «ценности порядка» (Р. Барт), в результате чего у субъектов профанного, «смешного» отношения к жизни формируется неправильные аксиологические ориентиры, бессознательность: *«Осмеяние – есть они – ха-ха, и нет – ха-ха! К таким и горе придет – не*

*поймут, что горе, отсмеются от него, как от непоглянувшегося ухажера; никакая напасть не пристанет близко к сердцу, все в леготочку, все жизнь – потеха».* Из противопоставления с этим выявляется имплицитное предписание касательно отношения к жизни: следует относиться и к жизни, и к смерти серьезно, рефлексивно, осознавать и транслировать представление о ней как от совокупности выполняемых предназначений, разрешаемых забот и тягот.

В отличие от названных произведений, в который жизнь человека сопряжена с жизнью природы, в романе «Серебряный голубь» жизненный смысл человека выявляется постольку, поскольку он находится в контексте истории и культуры своей страны, и попытка существовать вне ее нормативных представлений приводит к ущербности существования (например, Шмидт, перешедший в русскую ценностную парадигму, обречен на неполноценность своего существования «*Он православный, только Шмидт ему фамилия да в Бога не верил*») или к его «смертности» – заблуждение Дарьяльского стоит ему жизни.

Человек должен быть причастен к судьбе своего народа, к его аксиологическим парадигмам, а любые его частные поступки и действия могут быть оправданы высшей целью и благом, потому что интерпретируются как реакцию на противоправные акции (например, отравление Луки Силыча трактуется не как преступление и убийство, а как превентивные меры, реакция на угрозу новой вере с его стороны). «Смертность» имплицитно воспринимается как наибольшее зло, которому должен противостоять человек, причем в данное понятие могут входить богатство, образованность, практически любая характеристика.

Несчастия, которые встречает человек на своем пути, являются не личными, как уже оговаривалось, событиями, но репрезентацией общечеловеческой судьбы, вселенского предписания: например, Лука Силыч насилует Аннушку, и это событие заставляет ее обратиться в новую веру и обратить его жену. Благодаря этому ощущение несправедливости

собственного положения окупаются сопричастностью с более значительной ролью.

Таким образом, принцип предписательности реализуется в аспекте нормативных ценностей, имплицитно вводимых автором в произведение и придающих человеческому существованию (на примере персонажей) смысл и оправданность в том случае, если оно не отступает от заданных правил. Как единственно верные и могущие противостоять «чужим», «врагам», угрозам стабильности миропорядку они трактуются через обнаружение их в природе, стихиях, прошлом, опыте коллектива.

### **2.3. Принцип закономерности**

Принцип закономерности заключается в том, что продуцируемые мифы не только определяют цели, смысл человеческого существования, но и вообще формируют восприятие жизненного процесса как имеющего конечную задачу. Оно обязательно выстраивается не как хаотичное и размытое, но обязательно выражающее еще что-то, помимо самого себя. Поэтому Б.Т. Удодов, говоря о композиции «Героя нашего времени», описывает и отрывочность жизненного пути Печорина, и ее о концентричности, обусловленности, не выводимости из замкнутого круга времени, людей, обстоятельств, крепости [Удодов 1989].

На уровне художественного произведения этот принцип наиболее ощутим, наиболее прагматичен среди других задач автора и по сути является областью шаблонов в оригинальном произведении. Это использование симметричной («гармоничной») композиции, парной мотивной структуры, в которой преступлению всегда следует наказание, когда все элементы взаимосвязаны, последовательны и могут быть объяснены друг через друга. Именно поэтому художественное произведение и оказывает такой сильный эффект на читателя, именно поэтому большинство склоняются к тому, что описанная в произведении реальность – это более осмысленный и правдивый образец жизни, чем, например, исторические справки или документальные

тексты, к которым человек предпочитает обращаться также только тогда, когда они объединены сюжетом, идеей, системой образных персонажей и выражают понятную и доступную точку зрения (желательно единственную), интеллектуальную монофонию. Поэтому в главе о сознательном и бессознательном мифологизации текста именно принцип закономерности мы будем рассматривать как абсолютно сознательный.

В художественных произведениях мифологизация базируется чаще всего на том, чтобы создать впечатление о закономерности и непротиворечивости действительного мира, чьим альтер-эго является данный текст о нем. Сама структура произведения: отсутствие дискредитации позиции главного героя (пусть даже читатель не будет знать о том, кто он есть, до конца романа или, как в серийных романах, главные герои будут умирать, однако их расследованием будет заниматься один и тот же персонаж), логичность и последовательность сюжетной линии (логичность тут формируется за счет того, что сюжет выполняет заданную авторскую идею), вписанность в существующие образцы нарратива, жанра, формы произведения, многообразная система персонажей, имеющих черты архетипов, становится залогом того, что читатель воспримет произведение как реалистичное, «о нем», а субъективную авторскую идею как аксиологическое мерило реальной действительности.

В центре произведения В.М. Померанцева «Оборотень» лежит осмысление автором уклада отдаленных деревень России, затерянных в лесах и абсолютно не причастных к жизни «большого общества», формирующих свой закон, поражающий «чуждостью». На основе мифологизации создается образ персонажа Касьяна (чудесное рождение, связь с «демонологическими» поверьями, необыкновенность судьбы, способность преодолевать границы своего-чужого мира) и весь сюжет построен на поэтапном выполнении героем своей жизненной задачи. И когда он ее выполняет, вслед за этим реализуется заданность жизни других героев, о которой они изначально и не подозревают. В целом большинство произведений литературы

концентрировано вокруг героя или нескольких главных героев, которые обладают четкой целью, и не могут внезапно погибнуть на середине романа, его жизнь не может быть нелепой в своей основе, потому что даже эта нелепость будет выполнять какую-то задачу (характеризовать нелепость мира вообще, например), его цель не дискредитируется, потому что это будет дискредитацией самого авторского нарратива. Благодаря этому построению мифологизируется вообще восприятие человеческой жизни через художественное произведение как нечто смыслодержущее, имеющее вектор, играющее роль в мироустройстве. И связано это с той же мифологической сопричастностью мироздания в мифе.

Мы привлекли данное произведение, обычно не включаемое в исследовательский дискурс ввиду его беллетристичности, поскольку оно является репрезентативным и вмещает в себя авторскую мифологизацию заданности человеческого существования, того, что всякое явление и действие будет встроено в историческую закономерность и оправдано этим: повествование начинается с убийства, противоречащего закону Советской республики, и завершается убийством, противоречащим закону деревни, но являющимся наказанием за предшествующее. И даже при том, что наказание совершено руками правосудия, оно происходит случайно, как бы «волею судеб». Поэтому очень значительным в реалистических произведениях является мотив случайного – он является элементом мифологической закономерности, результатом действия непознаваемых законов, которые в профанном мире выглядят как случайные.

На примере произведения В. Астафьева «Царь рыба» мы видим еще более сложную, разветвленную организацию закономерности человеческого существования. Цель жизни главного героя, все его поступки, размышления, организуются множественными ориентирами, лежащими в разной плоскости: от наиболее общих, универсальных, которые есть в представлении всех людей, и до частных, индивидуальных, но также сопряженных с мифологическими мотивами.

1. Жизненные задачи, сформулированные религиозными представлениями, прецедентными текстами христианства. Представления о правильности и неправильности человеческих поступков соотносятся с конечным топосом его пребывания – в раю или аду («*у райских врат стучаться бесполезно...*») и сводом правил о ненормативных поступках – грехах. При этом представления о жизненной задаче всегда связано с концепцией смерти и страха перед ней; смерть становится самым значительным мерилom, общим для всех людей, существ, для Царь-рыбы, для существующего и фантастического. Рыба – это персонаж преданий, верований, демонизированное существо, которое определяет судьбу и нравственность человека, но она так же равна перед смертью: «*Реки царь и всей природы царь – на одной ловушке. Караулит их одна и та же мучительная смерть*».

2. Этнические представления о цели жизни человека, источник которых – фольклорные представления и их носители (жрецы, старейшины, воплощающие образ Старца), в данном случае – это дед главного героя («*Поверья его, ворожба, запуки*»), который определял то, как следует жить и вести себя в случае встречи с Рыбой, персонажем фольклора. «В определенном смысле несущий черты Отца и Героя Мудрый Старец символизирует также специфическое качество маскулинного духа, не связанное с архетипическим Отцом или Героем, – спокойствие, затворническую замкнутость, силу, выражаемую не в фаллических устремлениях Героя или детопорождающей направленности Отца, а исходящую изнутри, магическую силу, руководящую человеком и поддерживающую его в его внутренней борьбе».

Именно поэтому Игнатъич вспоминает его в момент преодоления себя, своих устремлений, для него слова деда становятся руководством избавления от страстного желания завладеть рыбой и ориентиром того, как следует спастись – покайся в грехе. «*А ешли у вас, робяты, за душой што есь,*

*тяжкий грех, срам какой, варначество – не вяжитесь с царью-рыбой, попадетсЯ коды – отпушишайте сразу. Отпушишайте, отпушишайте!».*

3. Мифологическими топосами, выраженными дихотомически: вода – земля. Вода персонифицирована Царь-рыбой, стихией, женским началом «Отвратно и нежное бабье мясо ее», «похожи на срамное». Вода одушевлена, человек, который всю жизнь провел в борьбе с ней за выживание, пропитание, который выполняет незаконные действия (браконьерство), занимается «темным делом» воспринимает сложно контролируруемую природную стихию как живой субъект, и всегда наделяет его собственными антропологическими чертами: «бельмастый зрак глуби со дна реки проник наверх».

В данном случае персонификация усложнена тем, что главный герой ассоциирует чуждую стихию с человеком, который так же противопоставлен ему – с женщиной. Это отрицательное сопоставление, потому что оно приводит его к мысли о том, что рыба – это оборотень. Следовательно, в таких образах главный герой осмысляет собственно человеческие черты, неосмысленные, иррациональные, но переносит их на другой субъект.

Цель своей жизни герой связывает со стихией и отстраняется от «земного» – войны, председательства, участия в дружине (все перечисленные социальные статусы имеют выраженные черты контроля и управления, связаны с активностью Логоса), предпочитая интуитивную, основанную на опыте и догадках деятельность. Даже смерть ребенка, который олицетворяет ценность жизни человека на земле – в продолжении рода – не отвращает его от своего ремесла, от привязанности к стихии.

4. Все вышеперечисленные цели организовывали жизнь героя, управляли ею и были своеобразной подготовкой к выполнению личной инициации героя. Она заключалась в борьбе с самым значимым противником – Царь-рыбой – выявлением внутренних способностей и раскаянием за неправомерный образ жизни и победа как духовное обновление. Инициации сопровождается практически первобытными компонентами: борьба со

стихией, потеря крови, принесение себя в жертву, момент, когда оба противника оказываются наравне и победа не в убийстве слабейшего, а в выживании.

Однако есть и другие, социальные аспекты: инициация сравнивается с войной «*Так вот оно как, на войне-то...*», на которой не был главный герой, поэтому не прошел инициацию мужества и нравственности. Таким образом утверждается, что в жизни каждого человека есть момент перехода на более высокий по духовный уровень, и если человек избегает одной инициации, то обязательно она будет воплощена в другом виде.

Менее сложную реализацию этого принципа встречаем в «Прощании с Матёрой», что обусловлено концентрацией этого произведения не на жизни одного персонажа, описанием взаимодействия в нем общественного и частного, а человеческого общества, описанием более масштабных механизмов его существования и самоопределения в мире. Цель жителей деревни исходит из жизни местности, где они живут, с культурой и историей Матёрой, с прецедентным нарративом. Относительная устойчивость мифологического восприятия себя как соучастников бессмертия деревни, ее постоянной жизни и обновления, обусловила конфликт в мировоззрении жителей деревни при осознании конечности времени. Их собственное существование было таким же бессмертным и неоспоримым, как и у Матёры, и они лишились своей важнейшей ценности, так же, как и в сюжете об изгнании из рая.

Здесь мы видим метонимический перенос, который имеет обратную природу: срок физического существования природных явлений, цивилизационных объектов гораздо дольше, чем у человека, эта характеристика переносится на последнего. Такой прием мифологизации часто встречается в патриотических произведениях, например, в стихотворении «Идут белые снега» Е. Евтушенко: «*если будет Россия, // значит, буду и я*». Нельзя трактовать данный прием как разновидность гиперболизации, преувеличения свойства человеческой жизни, потому что

его основой является сопоставление, главным (наиболее ценностным и значимым) членом которого является.

Также это подтверждается на уровне параллели между неисчислимости века деревни и старух: *«лет своих в точности никто из них не знал»*, числа, года – это чуждая, более рациональная форма категоризации жизни, у старух эта категоризация происходит при помощи событий-инициаций: рождения ребенка, замужества, времени молодости. Циклы их фертильности соотносятся с циклами времени вообще, которое для них – это смена сезонов, урожаяв и так далее.

Также организует художественный мир повести «Прощание с Матёрой» противопоставление своего и чужого, причем «свое», «деревенское» подается в авторском нарративе, имплицитно, как точка опоры и сравнения с другим. Именно эта имплицитность подачи положительных ценностей формирует представление о деревни как безусловно правильной модели миропорядка, из которой исключаются все дефектные, отличающиеся явления: даже Валька к ним относится, поскольку обладает «немотой», исключаящей ее из общества, и предается разврату, нарушает принятый уклад.

Чужое, «городское», описывается в комическом свете, преувеличенно, всегда через восприятие носителей необъективного мышления, и сравнение всегда обладает негативной коннотацией: чужие – «черти», «нечистая сила», «медведи», ванная в квартире «как у нехристей» и так далее. Сравнения типичны для двух источников аксиологических ценностей жителей деревни: фольклора и библейской мифологии (преимущественно ветхозаветной). Любые дихотимии, вводимые автором в произведения, обозначают полюса мифологического мышления. В Царь-рыбе были противопоставлены социальное и индивидуальное, разумное и эмоциональное; в данном случае это нравственные категории добра и зла, справедливости и несправедливости.

Носитель высшего нравственного знания – Хозяин острова, так же, как у В.П. Астафьева – Царь-рыба. Данные мифологические персонажи становятся «заменой» высших сил на земле, но более понятными, физически ощутимыми и близкими, к которым можно привязать действия и ситуации реальной бытовой жизни (которые невозможно соотнести с более сакральными явлениями как Бог). Хозяин несет следующую идею: **«Все, что живет на свете, имеет один смысл – смысл службы. И всякая служба имеет конец»**. Цель существования человека снова соотносится с назначением создаваемых им же предметов, культурой, историей.

Человек постоянно отчуждается от самого себя и главные этические нормы, обязательные для всех, обычно утверждают эту самоотчужденность как главную ценность и цель человеческой жизни («возлюби ближнего своего», «служи другим», «умри за ту или иную ценность»). Подобные языковые элементы, с одной стороны, позволяют человеку отказаться от ответственности за себя и свою жизнь, с другой, представить этот отказ от себя как смысл существования.

Поэтому борьба Дарьи с переселением является нравственно правильным в рамках ее долга как женщины-хранительницы, но и ее отказ от этой борьбы также будет нравственно правильным в рамках сверхчеловеческого представления о смысле существования.

В романе «Серебряный голубь» закономерность человеческого существования тождественна закономерности существованию мира, в который она вписана, то есть, здесь наблюдается более масштабная реализация принципа, чем в обоих ранее рассматриваемых произведениях. Это обусловлено тем, что в данном романе коррелируют религиозные, культурные и авторские мифы. В произведении А. Белого цель человеческой жизни определяется его участием в инициациях, происходящих на различных уровнях:

1. Космогонический уровень: есть Бог, есть враг человеческого (Зверь), которые борются за человеческие души. Им соответствуют репрезентативные

образы на земле: Голубь (духовность, мессианский путь России) и Петух (идеология коммунизма, историческая веха «смуты»). Все человечество целиком проходит инициацию, переходит на ту или другую сторону. Примечательно, что во многих религиозных сектах, которые формировались вокруг новой интерпретации эсхатологических образов, существовала идея о глобальном «переходе» и становлении человечества, о новой ступени развития, новой эре и так далее. Это прием мифологизации, который позволяет приверженцам таких «глобалистских» точек зрения рефлексировать себя как отдельных от данного процесса субъектов, как наблюдателей или подвижников.

Таким образом, эмотивная сопричастность является амбивалентным по воздействию приемом, потому как, с одной стороны, она обеспечивает чувство единства со всем миром, Вселенной, человеческим обществом, а, с другой, описывающий ее человек становится отчасти «над» ней. *«Слушайте, православные, царство Зверя приходит, и только огнем Духовным попалим Зверь сей; братия, будет ходить меж нами красная смерть, и одно спасение – огонь Духов, царство голубиное приуготовляющий нам...».*

2. Инициация России как страны, которая переживает различные исторические вехи, кризисы. Для иллюстрации переживаемой ею инициации используется чаще всего персонификация, наделение ее собственными чувствами, переживаниями (следует подчеркнуть, что именно персонификация, а не метонимия, при которой под Россией подразумевается ее «народ», хотя в некоторых случаях может происходить синкретизация этих двух приемов): *«Не так ли и ты, старая и умирающая Россия, гордая и в своем величьи застывшая (умирающая, застывшая – общее описание исторического состояния страны), каждодневно, каждодчасно в тысячах канцелярий, присутствий, дворцах и усадьбах совершаешь эти обряды, – обряды старины? (ты совершаешь – в значении «совершают россияне») Но, о вознесенная, - посмотри же вокруг и опусти взор: ты поймешь, что под ногами твоими разворачивается бездна: посмотришь ты – и обрушишься в*

*бездну!*.. (здесь прямое обращение к России как действующему лицу)». Цель человеческой жизни – это осознание пути своей страны, направление ее путем коррекции и выстраивания собственной жизни.

3. Личная инициация человека происходит, во-первых, не только в рамках «духовной вертикали», но и как преобразование его телесности, выполнения им жизненного предназначения, продолжения рода. Во-вторых, его инициация имеет значение только в контексте чего-то большего, в-третьих, она заключается в борьбе с собственными неправильными страстями, желаниями, посредством отчуждения от них.

Следует сказать, что во всех типах инициаций происходит прием «упрощения», когда все многообразие человеческих эмоций, переживаний упрощается до некой «эссенции», «сути». Таким образом, можно сказать, что одним из корневых приемов мифологизации в художественном тексте является унификация разнообразных проявлений объективной действительности до нескольких наиболее значимых и репрезентирующих единую идею, мысль, точку зрения на мир.

#### **2. 4. Принцип двойственности**

Принцип двойственности соотносится с мифологическим представлением о том, что физическое, реально познаваемое существование человека – ничтожно по сравнению с его сакральным непознаваемым существованием, то есть, двойственностью. Во всех произведениях, анализируемых нами, и, как предположение – всей русской литературе XX века, персонажи воспринимают свой жизненный маршрут неотделимо от духовного, и в определенных пунктах жизни они представляют собой абсолютизированную духовную сущность, отчужденную от своего земного воплощения. Таким является прозрение Дарьяльского об «эфире», в котором его существование глобальнее и длительнее, чем на земле, такие же прозрения случаются и у Дарьи, которая ощущает себя «духом», глядя на ночное небо, ощущает себя хтоническим зверем и Игнатийч, актантом

трансцендентального свершения, битвы между жизнью и смертью, человеческим и оборотническим и так далее.

Реализация этого принципа позволяет художественному произведению оказывать на человека анестезирующий эффект, отвлекая от хаотичной, сложной, неконтролируемой действительности. Чаще всего эта особенность основывается на логической ошибке «post hoc ergo propter hoc» (после этого – значит по причине этого), на постулировании справедливости мира. Например, месть отчима за Людочку, повторяющая мифологический мотив о близнецах (и Людочку, и антагониста довели до смерти, обоих участковый записал в самоубийцы), или торжество справедливости после многих страшных злоключений в романе «Железный поток», обещание будущего золотого века человечества. Неслучайно многие философы говорят о том, что литература – наилучший способ справиться с трагедией жизни и смерти. Смерть героя в художественном произведении никогда не равна самой себе, и посредством такой мифологизации читатель справляется со своим страхом перед реальной, своей смертью.

Касательно особенностей мифологического восприятия значимыми являются слова Л. Леви-Брюля о том, что его носитель находится в постоянной взаимосвязи со сверхъестественными силами, которые определяют его жизнь (он говорит, что это не тот же принцип, что в религиозном мистицизме, более глубокий и имеет биологические основания): «Не менее непостижимым образом они излучают и воспринимают силы, способности, качества, мистические действия, которые ощущаются вне их, не переставая пребывать в них» [Леви-Брюль 1980: 78].

При анализе художественных произведений мы столкнулись с тем, что практически все персонажи даже реалистических произведений как раз излучают и постигают эти мистические силы, находятся в постоянно осознании некоего иного существования: например, у В. Распутина в «Прощании с Матёрой», когда мальчик долго и пристально глядит на старуху, она считает, что «он смерть ее видит», большинство персонажей

мысленно общаются с покойниками, духами, ощущают некую сопричастность всему миру, постоянно «очищаются и «освящаются»: *«И таково хорошо, угодно мне, будто душа освятилась»*. Соотнесение всех законов действительности занимают, по мнению философа, все сознание человека, он стремится не осмыслить свою жизнь, а осмыслить ее «глубинные законы», ее закономерности. У Р. Барта это стремление связывается с культом потребительства мелкой буржуазии, которая осмысливает весь мир в категориях прибыли, выгоды, спроса и предложения. Однако проблема в том, что экономические законы также сложны, неоднозначны, во многом случайны и иррациональны, и восприятие у человека идет не напрямую через них, а через «экономическое обобщение».

В произведениях же русской литературы духовным основанием будет не потребительские закономерности, а мистически-религиозные универсалии, которые принципиально вскрыть можно даже в самом идеологически обусловленном произведении. Например, в романе «Железный поток» сюжетно-мотивная организация произведения в рассмотрении К. Кларк будет прямым наследием ритуального сюжета, встречающегося в христианских канонических и агиографичных текстах, жизненный путь Кожуха может быть осмыслен в масштабах древнерусского подвижника, святого, ведущего за собой «непризнанную секту», против которой восстает законодательная сила, и одерживает духовную победу и физическое спасение от врагов одновременно [Кларк 2002]. И пройдя весь этот путь в действительности, побеждая физических врагов, люди не просто «присоединяются к советской власти», они достигают своей духовной кульминации, они очищаются от страданий, которые становятся мелочными (смерти детей, потеря имущества, болезни) по сравнению с универсальным событием объединения, сопричастности.

В повести «Царь-рыба» В.П. Астафьева принцип двойственности и связанный с ней психотерапевтический эффект проявляется в организации мотива *«преступление, грех, неправомерные действия – воздаяние за них»*.

Причем к элементам неправомерных действий относится не только развращение девушки, но и отсутствие ответственности за судьбу брата, за игнорирование наставлений старшего родственника, то есть, во всем прослеживается разрушение героем родственных связей из-за следования собственным страстям (ревность, жажда наживы, вражда с братом). При этом имя главного героя соотносимо с его родом «Игнатъич», а личного имени нет.

Во время борьбы с рыбой герой обращается к брату и раскаивается в поступке с девушкой и его «прощают», он спасает свою жизнь. Следовательно, мотив наказания за неправомерные действия усложняется мотивом прощения их субъекта. Это формирует представление о том, что человек, совершивший преступления, даже не осознаваемые им, будет наказан, но также будет освобожден, «очищен». Вода как образ в повести приобретает мифологический аспект способности очищать человека духовно и внутренне.

Такая способность встречается в различных мифологиях (индуистская), религиозных концепциях (омовение, крещение в христианстве). Так же вода очищает и другого персонажа, Глашку, которая *«выкашливала из себя не воду, а душу»*, оскверненную предательством и блудом. Этот метонимический перенос с внешнего на внутреннее как один из приемов мифологизации в художественном тексте.

В «Прощании с Матёрой» принцип двойственности реализуется по большей части в необычном метонимическом переносе, взаимосвязанности человека не с «горним миром», а с природой и вторичной культурой – своей традицией, своей деревней. Людей спасала от ощущения собственной смерти сопричастность к объектам, которые существуют дольше их. В отличие от случаев, когда человек чувствует себя связанным с бессмертием, которое формулируется религией, такой тип более осязаем и конкретен. Жители Матёры чувствовали себя бессмертными так же, как и окружающий мир, который наблюдали их предки и видят они сами. Здесь более усилен

эмотивный компонент. Даже мертвые остаются живыми, и не метафорически, как память о них, а как действующие личности *«Мертвые ишо сами спросят»*.

Однако такая сопричастность не спасает от тревожности, потому что под ней нет логических обоснований; напоминанием о смерти может послужить слишком пристальный взгляд, смерть детей за пределами этого «острова блаженных» становится причиной сумасшествия Настасьи, которая осмысляла возможность и близость смерти через фантазии. Ощущение смертности происходит из-за переноса смерти как биологического явления в область сакрального, сужение ее до символических объектов, например, крестов и могил.

Поэтому разрушение кладбища становится настолько болезненным для жителей деревни. Уничтожение сакрального приводит к ощущению профанности, бессмысленности существования и в зависимости от того, насколько прочны «святыни» (явления и предметы с наибольшей эмоциональной и нравственной ценностью) настолько же и осмысленна жизнь человека. Как и любой другой прием мифологизации, бессмертие человека может получить и обратное назначение: «благо» жизни становится «проклятием», поэтому Дарья, лишенная родственных связей, деревни, то есть, социокультурной опоры, воспринимает долготу своей жизни как нечто тяжелое, потому что уменьшается чувство сопричастности, организующее непротиворечивый и правильный мир персонажей.

Миф о бессмертии, основанный на соотношении длительности жизни человека и его изобретений, деструктурируется, когда матёровцы вынуждены покинуть свою деревню. После этого центральным становится мысль о смерти, которая, тем не менее, никогда не равна самой себе, а обозначает новую форму существования. Причем последнее происходит не в сакральном топосе ада или рая, но на земле наряду с живыми. Это подчеркивается большим количеством описаний прошлого деревни и ее мертвецов, которые на самом деле не являются таковыми:

- становятся оборотнями: *«бывало, бросались с высокого яра в темную воду парни, и, как говорит старая молва, в какое-то давнее лето парень по имени Проня не поднялся обратно на яр и с тех пор много лет бродит тут по ночам, как русалочий муж, и кого-то несмело и неразборчиво кличет»;*

- становятся фундаментом экзистенции самой земли, в которой похоронены: *«Тебе господь жить дал, чтоб ты дело сделала, ребят оставила - и в землю... чтоб земля не убывала. Там тепери от тебя польза»;*

- их смерть обозначает начало духовной жизни – например, об истории купца, на чьи деньги была построена церковь Матёры (примечательно, что точкой отсчета духовного подъема Матёры становится именно смерть, а сама деревня изначально указывается как «рай на земле»);

- мертвые активно и явственно реагируют на события мира живых, откликаются, становятся ее участниками, а иногда и инициаторами (их покой становится краеугольным камнем борьбы матёровцев с пришельцами): *«смущать покой мертвых, и без того возмущенный вчерашней войной»;* *«Только ночами, отчалив от твердого берега, сносятся живые с мертвыми, – приходят к ним мертвые в плоти и слове и спрашивают правду, чтобы передать ее еще дальше, тем, кого помнили они.»*

За счет этого Эсхатологический компонент существенно снижается, и нет представления о конце Матёры как олицетворение конца мира, хотя образы апокалипсиса отсылают к ветхозаветным сюжетам «изгнания из рая», «великого потопа», «страшного суда».

В «Серебряном голубе» А. Белого принцип двойственности мифологизации происходит в виде формирования у человека представления о закономерности его существования как части чего-то большего, чем он сам, из чего следует и ощущение «бессмертия», и смиренное отношение к «падениям» и «каре», через которое может проходить человек, и оправдание поступков высшим благом. Даже если человек придерживается неправильных ценностей, то ответственность за его мысли и действия лежит не на нем, а на сверхъестественных существах (*«бесы теперь, разорвавшие*

*самосознание Чухолки»*). Гармоничное и правильное существование воплощает христианство, природа и, как часть природы – эротическое влечение людей друг ко другу, аналогичное духовной связи и наоборот: «... *те положения рук, а не плотское соитие крепко их переплетали друг с дружкой; силу свою в нее столяр изливал, а и после сам той своей перелитой силой питался, будто в "банку" положенным капиталом*». При этом эротическое влечение к «правильным» субъектам признается духовным исканием, в результате чего преодолевается христианских догматический разрыв между духовным и телесным.

Влечение к Матрене становится физическим выражением влечения к родине, которая сначала воспринимается «оборотнем», а уж потом Дарьяльский осознает ее истинную сущность. Примечательно, что по той же схеме происходит приход к истинной духовности в «Царь-рыбе» – сначала рыба принимается за оборотня, с ней ассоциируются женские, «нечистые» черты, а потом ее действия в отношении героя воспринимается как благо, как руководство к более правильной жизни.

В «Серебряном голубе» большая представленность женских образов, которые являются репрезентацией единого архетипа, «заря», которую главный герой не находит в Кате и не находит впоследствии в Матрене, потому что образ последней амбивалентен и слишком связан с чувственным. В представлении героя «заря» должна быть воплощением абсолютной духовности, и «встретить нельзя ту зарю в образе женском». Катя олицетворяет непроявленную женскую сексуальность, благодаря чему ее можно воспринимать как «росу на могилке матери; и будто сама это мать; а то будто это сестра, друг, невеста...», отождествляя ее с любой личной идеей. Матрена может быть связана только с совершением жизненной инициации, выполнением долга Родине.

Следовательно, «заря» как образ Вечной Женственности, архетип, который, скорее всего, был почерпнут Дарьяльским из европейской художественной и философской литературы – это элемент личной,

индивидуальной мифологии персонажа, которая выполняла ряд функций: например, отстранение от любовного чувства, возможность «находить» этот образ во многих женщинах, не останавливаясь (некоторые аспекты курирования данного образа в литературе и биографии деятелей литературы, особенно Серебряного века, указывают на его функцию оправдания мужского промискуитета и формулирования его как часть духовного поиска). Поэтому Катя связывается с чувством постоянной недостаточности, а Матрена – с ощущением насыщенности, завершенности: *«то, что ты в ней искал и нашел, есть святая души отчизна: и ей ты, отчизне ты, заглянул вот в глаза, – и вот ты уже не видишь прежней любви: с тобой беседует твоя душа, и ангел-хранитель над вами снисходит, крылатый. Такую любовь не покидай никогда: она насытит твою душу, и ей уже нельзя изменить»*.

Матрена – это часть русской мифологизации, всеобщей, то есть, правильной, воплощение образа настоящей русской женщины с физическим недостатком, что делает ее более «живой и настоящей», нежели Катя, с непосредственностью, с выраженным предназначением материнства. И несмотря на то, что А. Белый трансформирует изначальный архетип, не включает его как необходимый элемент психики персонажа, новый образ Праматери всего сущего создается по лекалу предыдущего. Материнство становится в романе А. Белого, как и в других произведениях, выражением сущности женщины, ее предназначения и ее отличной от мужской инициации.

По сути, она выполняет свой долг перед миром, занимаясь любовью с Дарьяльским, становится частью его духовного пути, будучи сама по себе предназначена только для одного. Таким образом, даже в отличие по структуре мифологизации в данном романе, мужчина становится выразителем Логоса, поскольку он выполняет большее количество функций, а женщина – Эроса, потому что, несмотря на ее возможность соучастия во всеобщей миссии, это соучастие предусмотрено только выполнением

детородной функции и обеспечением различных аспектов реализации мужчины.

В целом в основе компенсаторного эффекта лежит чувство эмотивной сопричастности и чувство отчужденности от реальности, которые взаимосвязаны и чаще всего происходят из одного источника. Миф, таким образом, воздействует сразу в двух плоскостях – заставляет человека чувствовать единство с миром (положительное и сакральное), и отчуждаться от объективных событий и явлений действительности, которые его окружают: «ты и не знал себя до теперешней минуты, не знал, что ты – не только то, что ты носишь в себе, но и то, не всегда замечаемое, что вокруг тебя», «когда уж будто и не они, не люди, будто души их пели, соединившись вместе».

Также очень часто мы сталкиваемся при анализе мифологизации в художественном произведении с такой категорией как «область неизвестного», которая проистекает как раз из данной особенности миропостроения на основе мифа. Человек может мифологизировать абсолютно все, в результате этого он получает непротиворечивый, эмоционально яркий, пугающий и обещающий мир (например, об этом можно найти у Леви-Брюля по поводу «удач и неудач» как категорий пралогического сознания), однако некоторые его области остаются ему неясными в тех случаях, когда он не находит для них нужной или удовлетворяющей его эмоциональные потребности ассоциации.

Например, частым мотивом в литературе является сюжет о «разочаровании в Боге» персонажа, который вследствие какой-либо трагедии, неудачи, потери близкого человека подвергает дискредитации тот непротиворечивый и хороший мир, который основывался на мифе о созидающем справедливом разуме. Это тот момент, когда он сталкивается с «областью неизвестного», не может понять, почему закономерный мир допустил существование такой несправедливости. Путей разрешения такого сюжета, по нашему мнению, всего два: либо человек отвергает

мифологический мир, становится отщепенцем, за что его в результате наказывают и маргинализуют (на этом строятся многие демонологические рассказы, готическая литература – роман «Дракула» Б. Стокера и т.д.), либо человека убеждают в том, что его индивидуальный опыт на самом деле ошибочен, что из-за своих «страстей» или умственной ограниченности он не может осознать истинной, не подлежащей рационализации закономерности, которая лежит в основе происходящих в этом мире событий, и человек возвращается в утешительное и закономерное свое существование. Таким образом мифологизация преодолевает рациональность и, скорее всего, время, когда человек будет отделять реальность от собственного осмысления его, очень далеко, потому что рациональные средства еще не обладают таким арсеналом психотерапевтических средств, утешающих человека в моменты его эмоционального дисбаланса и тем самым обеспечивающие существование социума.

## **2. 5. Принцип реминисценции**

Наиболее очевидной является принцип реминисценции в художественном тексте, который направлен на новое осмысление читателем существующих мифологем, мифологических мотивов. Он является частным и не самым значительным, поскольку просто указывает на существующую тенденцию в литературном процессе определенного времени (например, в модернизме), но не вскрывает частных параметров мифологизации в тексте. Например, в рассказе Улицкой «Медея и ее дети» эстетика романа построена на мифологическом образце, но все же основным принципом мифологизации здесь будет принцип закономерности, организующий при помощи универсального мотива внутреннее пространство и идейно-тематическое содержание произведения. Указание на то, что в мире все повторимо, или что существуют скрытые законы мироздания, то есть, сделать концепции произведения общечеловеческими и вневременными.

В «Царь-рыбе» таким мифологическим элементом является архетип Зверя, тотема человеческого сообщества, душа «природы», олицетворение стихии, столкновение с которым обозначает инициацию героя и переход его на другую ступень духовного развития. С одной стороны, это подтверждает сам образ рыбы, предания которой являются составной частью культуры браконьеров и передаются из поколения в поколение, описание ее гипертрофированных черт, ее сравнение с человеческим существом (женщиной, получеловеком-полуоборотнем), с другой стороны, мотив борьбы со зверем, определяющей дальнейшую жизнь героя, достаточно часто встречается в мировой и русской литературе: «Мцыри» М. Лермонтова, «Витязь в тигровой шкуре» Ш. Руставели, «Левиафан» Гоббса, «В пасти дракона» В. Шевчука и так далее.

Для психики человека эта борьба обозначает противостояние различных типов самоидентификации, в терминологии Д. Крамер и Д. Олстед, «я-хорошего» и «я-плохого», в терминологии З. Фрейда «супер-эго» и «оно», социального и индивидуального, контролирующих и подавляемых сил, которые руководят человеческой деятельностью. Образы оборотней – это метафора человека, в котором низменные начала превалируют, а человеческое, культурное, сохраняется только отчасти и в деформированном виде. При этом в момент наивысшей кульминации возникает сопутствующий мотив «двойничества», когда и герой, и его зверь-противник становятся единым целым или практически одинаковыми: на уровне сравнений это выражается в «Мцыри»: *«И я был страшен в этот миг // Как барс пустынный, зол и дик...// Как будто сам я был рожден // В семействе барсов и волков»*, посредством рефрена *«И рыба, и человек»* объединяются Игнатьич и осетр.

Образ Зверя настолько распространен в культуре и опирается на извечную дихотомию «требования» и «желания», что он без труда распознается в образе Царь-рыбы Игнатьичем и читателем. Кроме этого, сам факт встречи человека с посторонним злом обычно воспринимается как

наказание за совершенные проступки. В литературе ужасов (как, в принципе, и в демонологических рассказах) встреча человека с призраком, монстром, присутствие сверхъестественного зла всегда рационализируется как «кара» за ошибку или совершенное в прошлом злодеяние. Потустороннее зло всегда оправдано и олицетворяет, по сути, выполнение судебного решения, на которое по каким-либо причинам не способен человеческий суд, или же мгновенный урок за любопытство (детские страшные рассказы), жадность («Царь-рыба»), гордыню («Франкенштейн»), все варианты преступлений, при этом, можно свести к нарушению нравственного или общественного табу.

Таким образом, монстры любого типа, имеющие сверхъестественную природу – это частные варианты архетипа Зверя, который обозначает нравственную рефлексию человека и его инициацию. Образы, репрезентирующие данный архетип, встречаются также и в «Серебряном голубе»: это образ красного петуха, имеющего фольклорное происхождение, и Зверя дьявола, образ из Апокалипсиса «Откровение Иоанна Богослова», причем оба они символизируют новую власть, которая распространяется по России, что согласуется с одной из интерпретаций ветхозаветного образа, их проявление – это сигнал наступающего конца света, крушение духовных основ на уровне не частной жизни человека, но всего макрокосма. Религиозные мифы продуктивны для структурирования пространства и обозначения исторических эпох, они позволяют олицетворить и четко разграничить «правых» и «неправых», они являются наиболее продуктивным инструментом интерпретации внетекстовой действительности.

Поэтому А. Белый, используя приемы мифологизации с исключительно идеологической целью и как элемент своего художественного стиля, использует именно религиозный миф и формирует сектантские воззрения на его основе. Благодаря этому инициация человека приобретает мировые, вселенские масштабы, мотив борьбы со зверем структурирует вечный мотив борьбы добра и зла. Однако есть существенное отличие: поскольку инициацией в романе «Серебряный голубь» является причащение духом

Голубя, то люди, не включенные в эту секту, или даже сектанты, еще не прошедшие инициацию, приобретают черты «зверя», оборотня, причем аналогичного по форме – птицы: Катя «ястребиный сумела метнуть на старушку глупая девочка взор», «ласточка», Матрена «Рябая баба, ястреб», «Аннушка-Голубятня, бледно-белым летала бескровным нетопырем». Впрочем, последовательного противопоставления в романе нет, наименования птиц используются и без символического подтекста, что опять свидетельствует об использовании мифологических образов в данном романе с идеологической и эстетической целью.

Мифологическими мотивами в эти двух произведениях, связанными с инициацией героев, является их «очищение» водой, соотносимое с новозаветным омовением Иисуса Христа, крещением в целом, а также прощения и покаяния, имеющие тот же религиозный источник. В «Прощании с Матёрой» появляется фольклорный образ – Хозяина острова, «Если в избах есть домовые, то на острове должен быть и хозяин», авторский образ, который соотносится с фольклорными добрыми фантастическими существами, символизирующими порядок, хозяйственность, стабильность.

Также мифологическими образами, которые структурируют произведение и вызывают у читателя необходимые ассоциации, является образ Мирового дерева, острова Буяна, дуба, которые определяют Матёру как центр мира; последовательное формирование образа острова как мифологему «островов блаженных», а изгнание из нее дублирует сюжет «изгнания из рая» и «потопа», поскольку причиной данного явления, с одной стороны, является прогресс (познание), и некая провинность перед Богом, за которую он решает наказать разливом Ангары.

В «Рассказе о Сергее Петровиче» Л.Н. Андреева осмысливается миф о «сверхчеловеке», сконструированном Ницше и в таком виде отрефлексированный главным персонажем. Ницшеанский миф, в свою очередь, генетически связан с мифологемным образом «культурного героя»

или «трикстера». В рассказе «Людочка» В.П. Астафьева репрезентируется архетипический образ «девы в беде».

## **Выводы по главе 2**

В ходе анализа мифологизации действительности в художественных произведениях нами были выделены ее основные принципы и то, каким образом они реализуются в произведении. На данный момент можно говорить о пяти принципах, хотя, с нашей точки зрения, в обозримом будущем можно говорить об увеличении их количества.

1. **Принцип мифологических координат** заключается в том, что пространственно-временные отношения в произведении описываются при помощи мифологем:

- Мирового дерева, Золотого века человечества;
- Топосы отражают не только земные координаты, но всегда и духовные, как масштабные указатели направления развития человечества, как воплощение народа и культуры (на основе метонимического переноса);
- Время всегда описывается как цикличное, лишённое линейных координат: «то, что происходит сейчас - происходит всегда»;
- Через «область неизвестного» или «зияния» присутствующей в миропонимании персонажей как недоступного для человеческого осознания пространства, имеющего временные и ментальные признаки.

2. **Принцип предписательности**, в котором воплощается императивность мифа, его стремление сохранять и транслировать коллективные представления и мешать разрушению сложившейся аксиологической системы:

- в действительности, описываемой автором, каждый компонент является некой социальной, интеллектуальной квинтэссенцией,

которая и обозначает существующий миропорядок, и предписывает его продолжать;

- постоянное противопоставление сакрального и профанного;
- мотив наказания за нарушение табу, за попытку разрушить, подвергнуть сомнению сакральное;
- навсегда закрепленные функции за мужчиной и женщиной как актантов общечеловеческого существования;
- дискредитация индивидуально-личного опыта.

### **3. Принцип закономерности**

- реализуется на уровне бинарных оппозиций (старого/нового, своего/ чужого, иррационального/рационального, коллективного/индивидуального) с предпочтением первого компонента по сравнению со вторым;
- на уровне парной мотивной структуры (за преступлением следует наказание, осквернением – очищением, созиданием – разрушением);
- смысл жизни персонажей, экзистенции всех событий, предметов действительности исходит из того, что они являются частью коллективного опыта, служат ему;
- на уровне логичности и последовательность сюжетной линии, вписанности в существующие образцы нарратива, жанра, формы произведения, системы персонажей, имеющих черты архетипов, создающих впечатление о реалистичности и подлинности информации, описываемой автором.

### **4. Принцип двойственности**

- все события, персонажи, явления имеют земную экзистенцию, которая дублируется в духовном существовании. Опыт человека всегда переносится в сверхопытное пространство, любое явление

имеет значение не только в пределах своего существования, но на вселенском, божественном уровнях.

- человек и носитель собственного опыта, и «культурный герой», который через собственную инициацию получает значимый для всего коллектива опыт;
- наделение человека сверхъестественными качествами, метонимический перенос (времени жизни деревни на время жизни человека), семантический параллелизм, олицетворение.

**5. Принцип реминисценции** является что эстетическим и заключается преимущественно в том, что автор вводит узнаваемые мифологические сюжеты, элементы, имена, чтобы аккумулировать в представлении читателя существующие образцы восприятия и осмысления действительности.

### Глава 3. АВТОРСКОЕ СОЗНАТЕЛЬНОЕ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ В МИФОЛОГИЗАЦИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА.

Следует сразу оговориться, что данная глава является экспериментальной и положения, которыми мы в ней оперируем, носят характер гипотетических и умозрительных, и созданы на основе развития предыдущих размышлений, однако требуют более длительного и пристального анализа и могут быть положены в основу последующих научных исследований. Например, мы считаем, что категориальным различием между сознательным и бессознательным использованием мифологизации действительности в художественном тексте является степень соответствия читательского восприятия конечной цели автора при создании художественного текста.

Так, даже в наиболее осмысленных в научном литературоведческом дискурсе произведений русской классики мы встречаемся с глобальной потребностью читателя увидеть что-то, что стоит «вне» или «за» прочитанным текстом. Известен факт интервью Л. Толстого, когда журналист спросил: «Что вы хотели сказать «Анной Карениной»?», на что писатель ответил, что для ответа на этот вопрос надо написать ее еще раз. Читательское представление о романе как о нарративе, обслуживающим потребность общества в предписании жизненных и нравственных ценностей, в формулировке собственного опыта, в обнаружении сакрального смысла, продуцирует многовариантность рецепций и интерпретаций. И если эти интерпретации согласованы с заданной автором целью и являют собой небольшое ядро основных оценок (положительных касательно персонажей-протагонистов, отрицательных касательно персонажей-антагонистов), тогда можно сказать, что мифологизация действительности автором была сознательна и достигла своей цели. Особенно это ощутимо именно относительно русской прозы XX века, сопровождавшей переломные моменты русской истории.

Если же интерпретация начинает формулироваться как дискредитация авторской позиции, как обличение обслуживания общественных нужд, как идеологически направленное сообщение, следовательно, автор чаще пользовался бессознательными способами мифологизации, то есть, просто транслировал совокупность своих стереотипов, коллективных представлений, формул и аксиологических парадигм, почерпнутых им из своей общественной жизни. Кроме того, бессознательная мифологизация – это область использования устоявшихся шаблонов, литературных образцов «в выродившихся формах», которые перестали быть способом выражения авторской идеи, языковых ресурсов, лишились функций и образности естественного языка. Поэтому постмодернисты, дискредитируя язык художественной прозы позапрошлого столетия в своих произведениях, стремились раскрыть его как сущность, ставшую исключительно средством обслуживания коллективного опыта, а не как эстетическую одежду действительности, поскольку последняя была рассмотрена как мифологизированная, деформированная, с избирательностью и рафинированностью в описаниях.

Например, в рассказе «Настенька», написанном в 2000 году В.Г. Сорокиным, но с точки зрения идейно-тематической направленности и включенности в постмодернистскую парадигму относящийся к предыдущему веку, автор использует клише классической литературы (атрибуты: дворянское семейство, нянюшка, лакей Павлушка; «левый и правый флигеля», «молочная зелень сада», «строгость липовой аллеи», «церковь на пригорке»), формируя читательскую антиципацию к последующему разворачиванию определенных мотивов, определенных идей, определенных образов, которые не будут выходить за рамки, установленные содержанием русской классики.

Кроме этого, автор использует принцип реминисценции, разделяя сад на «Новый» и «Старый», создавая ассоциацию с соответствующими разделами завета, принцип двойственности, в котором главный герой

является отражением и актантом высшей цели, и большинство окружающих его предметов, находящихся во взаимодействии с ним, имеют двойственную природу существования. Благодаря двум этим направлениям деструкции оцементированных художественных форм и, следовательно, принципов мифологизации на сюжетно-мотивном уровне (каннибализм), В.Г. Сорокин осмысливает художественную литературу прошлых эпох как очень манипулятивную форму воздействия на читателя, как продукт коллективного, а не индивидуального творческого акта. И включение последующих произведений в ее эстетико-идейные границы становится не способом нового осмысления реальности, а средством автоматизации читательского мышления с прагматичной целью в основе.

### **3.1. Сознательная мифологизации**

Наиболее прагматичным манипулятивным и очевидным способом мифологизации действительности является принцип закономерности, который постулирует взаимосвязанность всего на свете, внутреннюю непротиворечивость событий и, более того, утверждает существующий порядок действительности, и способ ее осмысления. В результате воздействия такого принципа автор создает в своем произведении не только модель оправданного миропорядка, но и также продуцирует модель мышления, которому должен следовать человек, и если мифологизация достигает своей цели, то читатель будет не критичен в отношении как самого произведения и излагаемых в нем идей, так и в отношении действительности, в которой будет следовать воспринятой модели восприятия. Мы не говорим, что это единственный и возможный путь восприятия литературы, наоборот, он наиболее примитивный, когнитивно-обусловленный, его коррекции и развитию должны быть посвящены занятия литературой в общеобразовательной школе, его обязана деструктурировать филология как «наука понимания».

Однако следует признать, что такое воздействие на читателя осуществляется, кроме того, оно заложено в механизмах и целях любого искусства как отражения действительности в художественных образах. Другое дело, когда данные образы становятся заместителями реальности и социально означивают ее, упрощая или вовсе пресекая гносеологический потенциал читателя.

Самым выразительным примером сознательного использования мифологизации является роман «Серебряный голубь», в котором А. Белый вводит в противопоставление два историсофских представления о судьбе России, демифологизирует одно и предлагает другое как «реалистичное», являющееся таковым только потому, что противопоставляется «нереалистичному». Принцип закономерности, таким образом, здесь вводится на уровне глобальной бинарной оппозиции, о которой мы более подробно писали во второй главе исследования. Противопоставляются Запад и Восток как символ духовных координат России, возможных путей ее развития, как символ бессознательного и сознательного, предпочтительнее из которых именно первые компоненты.

На всем протяжении повествования автор сознательно вводит сначала ложные, а потом «истинные» описания действительности, каждого топоса, тем самым дискредитируя познавательную способность читателя, указывая ему на двустороннюю сущность явлений, вторая сторона которых может быть осмыслена только по прошествии времени и при помощи автора. При этом все пространство осмысливается сквозь призму особенных координат, противопоставленных друг другу (поле и лес), сакральная сущность которых раскрывается впоследствии, вся система персонажей распределяется в зависимости от их следования петуху или голубю и так далее. Даже описание персонажей постоянно меняется (именно их авторское описание, а не поведение), и раскрывается через совокупность противоречий, через постоянное противопоставление кажущегося и реального.

В результате, когда автор полноценно рассматривает действительность «таковой, какова она есть», то читателю ничего не остается, как поверить, что она абсолютно точно соответствует данному описанию (ведь до этого было ложное). Сознательный обман читателя является достаточно распространенным приемом, положенным в основу большого количества литературных произведений. Но когда он становится средством утверждения какой-либо объясняющей мир концепцией, когда он начинает обслуживать идеологический смысл, а не эстетический (жанровый, как в детективах, например), он должен рассматриваться как прием сознательной мифологизации.

### 3.2. Бессознательная мифологизация

Основной целью постструктуралистов является деструкция *принципа предписательности*, наиболее бессознательного и трудно выявляемого, однако же и наиболее императивного, поскольку он не эксплицируется на уровне конкретных художественных средств, а являет собой «положительную точку опоры», авторской ценностной позицией, скрытой, поскольку принадлежит художественному произведению, а не публицистическому. С нашей точки зрения, его можно выявить в грамматике произведения, на уровне лозунговых выражений, которые оформляются в безличные предложения или предложения с глаголами в исторической форме настоящего времени, сентенциях, которые подразумевают одинаковую значимость и актуальность для всех читателей, для всех людей вообще.

Например, таковыми являются предписательные выражения в «Царь-рыбе» В.П. Астафьева: «*Хотя на этом свете все и всякое бывало, да не все людям известно*», постулирующие неспособность человека осмыслить структуру мира и обрекающее его на интуитивное постижение действительности. Вслед за этим оно обозначает иррациональный способ постижения мира вокруг как самый ценностный и правильный. Потенциально афористическим можно признать также выражение «*Но раз*

*произнеслось, вырвалось слово, значит, так тому и быть»*, предписывающее закономерность и правила использования слова, вводящего его в ассоциативную связь с действием, постулирующее их предельных синкретизм в человеческом существовании.

Особым показателем принципа предписательности является гендерная распределенность человеческих функций, восприятие женского и мужского в произведении, разновидность «гендерного олицетворения» окружающей действительности. Например, последовательное наделение чудовища, с которым встретился Игнатъич, женскими чертами сразу демонстрирует жено-мужскую функциональную закрепленность в этом мире: мужчина связан с нормативностью, женщина – с отступлением от нее, что подтверждается на сюжетном уровне, когда именно Глашка профанирует сакральное через смех (надевает маску), изменяет своему суженому, проносит наказание сквозь всю жизнь. С понятием женщины связан концепт греховности, низменности, срамности, темноты, она провоцирует мужчину на деструкцию (как жена брата Игнатъича), заставляет его сбиваться с пути истинного.

Женщины в произведении вообще выступают не как актанты ситуаций, а как потенциальные жертвы мужских действий: например, Тайка, которую задавили мужчины, жена, «пилящая» Командора, желание сжечь дом брата, взяв за полу халат его жены и с него подпалить дом, Глашка, которую совращают, потом наказывают за это. Следовательно, выявленная нами бессознательная мифологизация вполне имеет место быть, несмотря на то, что она имплицитна и, не рассмотрев мы гендерную противопоставленность образов произведения, то вряд ли смогли бы ее проанализировать. Точно так же дело обстоит и во всех других произведениях, которые мы рассматривали. Анализируя их содержание, мы заметили этот аспект и можем с уверенностью сказать, что бессознательная мифологизация такого рода носит универсальный характер, потому как прочно закреплена в коллективных представлениях общества, к которым принадлежали авторы.

То же место занимает женщина в художественной действительности «Прощании с Матёрой» В. Распутина. Как мы уже оговаривали, образы старух его достаточно мифологичны, он сознательно наделяет их чертами провидиц, колдуний, на которых возлагается роль быть проводницами и хранительницами рода, культуры, самой России. С точки зрения Т. Л. Рыбальченко, знание, которыми обладают старухи в данном произведении, «не является результатом индивидуального познания бытия, персонального экзистенциального опыта, женщина, по В.Г. Распутину, инстинктивно хранит власть космических начал, лишь в старости («мудрости») осознавая их», сознание женщины – «средоточие сверхличностного мироощущения» [Рыбальченко 2015; 289-308]. Таким образом, сознательно автор использует принцип двойственности действительности, выражаемый через «мудрость» старух, которые означивают границы пришло и уходящей действительности.

С другой стороны, обнаруживается и бессознательная мифологизация автором образов женщин, которая, при ее выявлении, дискредитирует предыдущий способ и значение, которое вкладывает автор в своих персонажей. Во-первых, мудростью наделяются только женщины, лишённые фертильности и прошедшие ряд «женских инициаций». Во-вторых, мир женщин в произведении В. Распутина оказывается полностью центрирован вокруг мужчин: они размышляют о себе в сопоставлении с мужчинами, они определяют свою судьбу связью с мужчинами, они противостоят мужчинам, заглаживают последствия их деятельности. Мужчина же, сам по себе не будучи ни центральным героем повествования, ни персонифицированным мифологическим образом врага, тем не менее присутствует в всем, о чем говорят, что переживают женщины и в конце концов становится основной и созидательной, и разрушительной силой, которая определяет будущее этого мира. При всей своей значимости, старухи – пассивные, обречённые на ведомую роль персонажи, которые олицетворяют «оплот» и неизменность

мира, его вечное воспроизведение, природное повторение, которое тем не менее не играет никакой роли в новом историческом нарративе.

Так, в «Серебряном голубе», несмотря на новую эротическую концепцию, предлагаемую автором, роли женщин остаются все теми же: либо добродетельной, либо злой старухи, либо соблазнительницы или же верной и доброй сестры. А. Белый стремился преодолеть разобщенность двух последних образов (как, впрочем, и большинство писателей, в произведениях которых проявлялся нравственный конфликт, затрагивающий женщину). И та, которая совратила героя с пути истинного «день, взгляд, миг рябой бабы, - и свет, и путь, и его души благородство обратились в лес, в ночь, в топь и в гнилое болото», становится одновременно его величайшей возлюбленной, открывающей для него весь «эфир».

Однако его концепция уникальна в том плане, что он старался рассмотреть само проявление сексуальности как земное выражение духовного поиска (принцип двойственности), поэтому женщина у него не должна бы наказываться за ее проявление, но тем не менее последовательно все женские персонажи произведения являются жертвами мужского насильственного отношения к ним, и это непротиворечиво согласуется с авторской концепцией, наоборот, насилие становится шагом к духовному перерождению. Так же, как в повести В.П. Астафьева «Царь-рыба» оборотень наделяется женскими чертами, так же и в романе А. Белого женщина наделяется – звериными, оборотническими чертами *«И он разрыдался перед вот этой зверихой, как большой, покинутый всеми ребенок, и его голова упадет на колени»*. Проявление архетипа в женских образах очевидно и традиционно, и круг мотивов – насилия, разоблачения, обвинения – остается неизменным. Исследователь О. Лекманов говорит о том, что женщины в данной произведении «находятся в рабской зависимости от мужчин» [Лекманов 2000: 163].

Таким образом, бессознательная мифологизация чаще всего проявляется на уровне системы персонажей, когда они являются

репрезентациями архетипа. В отношении мужского чаще всего образы являются репрезентацией архетипа культурного героя или героя вообще. Последний организует сюжетно-мотивную структуру произведения тем, что выполняет ряд инициаций, совершает ряд архетипических поступков, первый из которых – это уничтожение своей связи с земным родом, с земными родителями самосознание себя как актанта трансцендентных (архетипических) действий.

Согласно Э. Нойманну, «центральный момент в каноне мифа о герое — то, что герой имеет двух отцов и двух матерей. Кроме собственного отца у него есть еще «высший», то есть архетипический отец, и точно так же, рядом с его собственной матерью появляется фигура архетипической матери. Это двойное происхождение, существование контрастирующих личностных и трансперсональных родительских фигур, и составляет драму жизни героя» [Нойманн 1999: 14]. Это в принципе соотносится с переломом в жизни большинства мужских персонажей, когда они осознают себя как действующих лиц более значимых событий, чем продолжение и поддержание рода, что и составляет основной конфликт произведения.

В повести В.П. Астафьева «Царь-рыба» главный герой отказывается от благоразумия, которое могло обеспечить его земное существование – не гнаться за рыбой. Он отказывается от своей значимости для рода тем, что планомерно отвергает социальную деятельность, не хочет оказывать помощь брату, ставит себя выше его, а также игнорирует наставление мудрого старца-деда, который является земным (следовательно, профанным) источником знания. Главный герой полагается на трансцендентное: случайно вырвавшееся слово, случайную встречу с осетром, интуитивное представление о том, что нужно делать, осознанием собственного смысла жизни в том, чтобы вступить в схватку, убить, заполучить «оборотня».

В романе А. Белого «Серебряный голубь» Дарьяльский начинает себя воспринимать как актанта нового духовного мира, пройдя инициацию сексуальностью: в сущности, новаторство концепции А. Белого заключается

только в этом аспекте, потому что остальные элементы ритуализации таковы же, как и в других произведениях. Следовательно, принцип двойственности на уровне формирования культурного героя имеет двуплановую сущность, и может использоваться как сознательно, так и бессознательно. В частности, это связано с нашими укоренившимися языковыми представлениями, с самой «болезненностью» языка, который в идиомах, устойчивых словосочетаниях, в самой грамматике отражает существование человека и мира как продублированное, введенное в сверхопытную плоскость, неравноценную самой себе.

В повести «Рассказ о Сергее Петровиче» Л.Н. Андреев отражает то, как увлечение философскими идеями заставляет человека начать себя осмысливать как существо, смысл которого находится вне его самого, которое обязано быть исключительным, сверх-нормальным, сверх-человеческим. И главный герой старается обнаружить свое место в этой сверхценной реальности, однако все его попытки инициировать себя завершаются неудачей, потому что философия Ф. Ницше не может обеспечить те же духовные основания развития, как у коллективного мифологического мышления. В целом, с этой точки зрения можно рассматривать все произведение как ряд неудавшихся инициаций героя в реальном мире, и попытка сделать смерть способом получения того вожаемого духовного опыта, которое утверждалось у философа.

Отсутствие у культурного героя его пути, бесконечное пребывание «в профанном», ничего не значащем мире, раскрывает реальность с другой стороны – как бессмысленную, неодушевленную материю (ту самую, в представлении И. Ньютона и критикуемую АФ. Лосевым), в которой человек может быть не актантом событий, а только функцией и средством обеспечения жизнедеятельности других людей: *«Для капиталиста полезен, как родник его богатства, для писателя – как ступенька к памятнику, для ученого - как величина, приближающая его к познанию истины, для*

*читателя – как объект для упражнения в хороших чувствах, – вот полезность, которую нашел в себе Сергей Петрович» [Андреев 2007: 356].*

Таким образом, Л.Н. Андреев мифологизирует реальность обратным способом: не посредством удвоения ее экзистенции в земной и духовной плоскостях, а наоборот, на примере судьбы своего героя, лишенной «божественного», «мистического», категорий эмоциональной и духовной сопричастности, представленный как абсолютно прагматичный и обездушенный хронотоп. Однако и в этом же проявляется принцип удвоения, только на уровне персонажа, чья личность для него раздваивается, являясь средством бесконечного отчуждения, самоанализа: *«И в тот момент, когда он впервые произнес эту ясную и точную фразу, он понял, что произносит приговор над тем, что называется Сергеем Петровичем и что никогда не может быть ни сильным, ни свободным» [Там же: 359].*

Отсутствие подлинной инициации, отсутствие тех влекущих в мифологическом сознании элементов – постоянной борьбы, пребывания в сильном эмоциональном напряжении перед лицом неизведанного и известного, получающего множественные названия и лики – приводит к тому, что единственным полигоном человеческого существования остается его разум. Таким образом, Л.Н. Андреев, анализируя реально происходившие самоубийства гимназистов, которые увлеклись идеями Ф. Ницше, деструктурировал не только идеи философа как не могущие обеспечить настоящее духовное развитие, но и эксплицировал их на уровне построения модели мира, не обнаруживающего Бога и сакрального. Такая мифологизация действительности позволила выстроить убедительную оппозицию ницшеанским идеям и рассмотреть «в развитии» их воздействие на человека.

Может возникнуть закономерный вопрос, почему тогда в данном случае мифологизация не рассматривается нами как сознательное средство и отнесена к бессознательным. С нашей точки зрения, Л.Н. Андреев мифологизировал действительность соответственно ницшеанским идеям, но

вместе с тем, от противоположного, выстроил и позитивную точку опоры, которая существует в тексте имплицитно: представление о ценности и правильности мира, в котором есть место не только умственной рефлексии, но и сверх-разумное постижение и сверхопытная реальность, которая ему соответствует. И если мир, унифицированный и ополовиненный до одной профанной составляющей, предлагает человеку только самоубийство как единственный ответ на бесцельность существования и единственный способ проявить себя, то другая, сакральная реальность, вероятно, обеспечивает бессмертие и осмысленное существование.

Сознательная мифологизация в романе «Железный поток» А.С. Серафимовича очевидна и описана в большом количестве научных исследований. Бессознательной мифологизацией мы считаем в данном случае использование автором в нарративе языковых средств, которые больше, чем остальные, обладают потенциалом мифологизации: семантического параллелизма, олицетворения, специфических сравнений, метафоры и метонимии. Ведь коммунистическая идеология рассматривала природу как механическую, лишенную духа и сознания материю, но тем не менее, описывала ее в чисто мифологических категориях. Более того, на основе диалектического подхода создала новый мифологический описательный язык и новый корпус мифов, которые получили в научном дискурсе название «советские мифы» [Ильин 1998: 64]. Таким образом, бессознательная мифологизация в произведении А.С. Серафимовича – это тенденциозное явление, присущее всему советскому идеологическому нарративу, и новизна нашего открытия заключается только в том, что именно описания природы вмещают в себя потенциал мифологизации.

Можно, конечно, рассматривать это как сознательный прием автора, используемый для описания представления казаков об окружающей действительности, их темных фольклорных представлений, которые постепенно выводятся к свету социализма. Однако описания природы являются в произведении воплощением специфической точкой зрения на

мир, существующей отдельно от человеческого мира и, наоборот, утверждающей путь человека к социализму. Например, в самом начале произведения события рассматриваются «с высоты птичьего полета», с точки зрения коршунов, которые не просто видят, но осмысливают, дифференцируют происходящее, сопоставляют его с другими событиями: *«Удивленно плавают в сверкающем зное, прислушиваясь, рыжие степные разбойники-коршуны, поворачивая кривые носы, и ничего не могут разобрать, не было еще такого. Не то это ярмарка. Но отчего же нигде ни палаток, ни торговцев, ни наваленных товаров? Не то - табор переселенцев. Но откуда же тут орудия, зарядные ящики, двуколки, составленные винтовки. Не то - армия. Но почему же...»* [Серафимович 1973: 3].

Кроме этого, используются сравнения, которые постоянно сопоставляют мир человеческий с миром животных, птиц, то есть, используются устаревшие языковые формы выражения зооморфизма в представлении человека, тотемных свойств племени: младенец *«как горлинка»*, хохотали *«по-бычьему»*, всхлипывали *«по-щенячьи»* и другие, указывающие на сверхчеловеческие черты человека: *«чей-то шершавый голос, будто и человеческий, и нечеловеческий»*, *«по-звериному злобный голос»*, *«она по-змеиному вывертывается»*. Примечательно, что чаще всего А. Серафимовичем используется сравнение *«по-звериному»*, причем не всегда в отрицательном контексте – просто как указание на двойственную природу человека, который переживает момент наивысшего душевного напряжения.

Этот мотив уподобления зверю можно рассмотреть также в юнгианской парадигме как мотив приближения к Тени, которая, по замечанию философа, является *«скрытой, вытесненной, по большей части неполноценной и преступной личности, которая своими последними ветвями достигает мира звериных пределов и таким образом объемлет весь исторический аспект бессознательного»* [Юнг 1997:91]. В аспекте гендерной сущности бессознательной мифологизации следует сказать, что зверю очень

часто (даже чаще, чем враги и казаки) уподобляются именно женщины: *«пронизывает исступленно-звериный визг. А на повозке все так же сидит расхристанная, поминутно поворачивает во все стороны простоволосую голову, сторожко блестит сухим звериным глазом, каждую секунду готовая остервенело защищаться»* и так далее [Серафимович 1973: 104].

Кроме того, встречаем большое количество развернутых сравнений, олицетворений, которые полноценно представляют природу в произведении как соучастника событий, живое, порождающее определенные эмоциональные связи с миром людей явление, которое нельзя рассматривать «обездушенно». *«Море - нечеловечески-огромный зверь с ласково-мудрыми морщинами - притихло и ласково лижет живой берег, живые желтеющие тела в ярком движении сквозь взрывы брызг, крика, гоготанья»* [Там же: 211] (этот пример интересен тем, что море здесь, с одной стороны, описывается как нечеловеческое, с другой стороны, как имеющее человеческое лицо. Практически в своем описании А. Серафимович повторяет мышление древнего человека, подходящего к идее бога-покровителя стихии – как можно игнорировать это, пусть даже в контексте произведения такого идеологического регистра?). Таким образом, очень влиятельной и значимой разновидностью бессознательной мифологизации является способ одушевления, осмысливания явлений, лишенных сознаний, распространение человеческого на весь радиус его существования.

### **Выводы по главе 3**

Перечисленные нами принципы мифологизации состоят в неоднородном соотношении друг с другом и характеризуются разной степенью авторской сознательности, разной степенью целеполагания и соответствию замыслу создателя произведения. Эта глава является экспериментальной, ее положения сформулированы на уровне гипотезы, выводы исследования требуют дальнейшего осмысления и развития. С нашей точки зрения, наиболее сознательный является принцип реминисценции,

потому что для создания представления о масштабности, всечеловеческой значимости мотивов, сюжетов, фигурирующих в произведении, автор использует оболочку существующих мифологических мотивов и сюжетов. Они легко узнаваемы, соотносят произведение с рядом других и чаще всего – с прецедентными текстами различных религий (в нашем случае – к Ветхому и Новому завету).

Вторым по степени осознанности использования является принцип закономерности, который отражается в симметричности архитектоники произведения, его соответствия существующим образцам и литературным клише, его стремление к «гармоничному» нарративу. Именно соположение всех частей в произведении становится первым способом создания восприятия об описываемой действительности как отражения реальности читателя. Использование симметричных, сопоставленных и противопоставленных по своей сущности положений, идей, образов приводит к предельному очеловечиванию действительности, представления ее как образца закономерного и осмысленного существования. И благодаря этому принципу автор может постулировать любые идеи, любую модель мышления, которая будет некритично восприниматься читателем.

Большой интерес представляет, конечно, бессознательная мифологизация действительности в литературных произведениях. С нашей точки зрения, наиболее бессознательным является принцип предписательности, поскольку является неререфлексируемой автором «положительной точкой опоры», аксиологической парадигмы мироздания, от которой ведут отсчет ненормативные акты, порождающие конфликтные ситуации. Императивность этого принципа обнаруживается в самом языке, в использовании универсальных сентенций, в специфических синтаксических конструкциях, лозунгах, то есть, в приёмах риторического в структуре художественного нарратива. Они имплицитно создают представление у читателя об основах нравственности, о предопределенности и мерилax человеческого существования.

Бессознательный способ мифологизации был обнаружен нами в двух аспектах: аксиологическом и гендерном. Абсолютно во всех произведениях мужчины персонифицируют культурного героя с его инициациями, переходом в плоскость сверхопытного, сакрального, а все женщины актуализируют архетип Праматери и связанный с ним круг сюжетов и мотивов: деструкции, уничтожения, зависимости и пассивности. Это распределение связано с воздействием архетипов на творческое осмысление автором действительности, и даже желание переосмыслить роль женщины и отсутствие какого-либо «сознательного сексизма» все равно не противоречит действию бессознательной мифологизации.

## Заключение

В результате проведенного исследования мы пришли к выводу, что осмысление в художественном произведении действительности носит сложный и многоплановый характер, включает в себе как сознательные интенции, так бессознательно транслируемые культурные коды, находящиеся во взаимосвязи. Мифологизация реальных исторических фактов в произведении базируется на пяти основных принципах, проследить которые можно на всех уровнях его поэтики. Анализ наиболее репрезентативных произведений художественной прозы XX столетия повести Л. Андреева «Рассказ о Сергее Петровиче», романа А. Белого «Серебряный голубь», романа А. Серафимовича «Железный поток», романа В. Астафьева «Царь-рыба» и повести В. Распутина «Прощание с Матёрой») показывает, что данные принципы мифологизации являются основополагающими и присущи произведениям русской литературы XX века, в центре которых находится авторская рефлексия действительности.

**Принцип мифологических координат** заключается в описании пространственно-временных координат через мифологемы Мирового дерева, Золотого века человечества, островов блаженных и их вариации. Авторы произведений стремятся изобразить события как повторяющиеся ситуации циклического, универсального времени всего человечества, преодолев линейность исторического отсчета.

**Принцип предписательности** заключается в том, что каждый элемент действительности, описываемой автором, представляется сущностным образом общечеловеческого опыта и предписывает то, как следует продолжать миропорядок, чтобы он не был разрушен.

**Принцип закономерности**, основной из перечисленных, основывается на бинарных оппозициях, парности сюжетно-мотивных компонентов, на уровне персонажей-архетипов, и выражает общий смысл того, что действительность имеет жесткие причинно-следственные механизмы, которые выявляет и повторяет автор в произведении.

**Принцип двойственности** заключается в том, что действительность, происходящая в реальном пространстве, всегда дублируется в пространстве трансцендентальном, сверхопытном; каждый ее компонент имеет сверхъестественные черты, наделяемые при помощи различных языковых и семантических параллелей с другими элементами.

**Принцип реминисценции** также позволяет автору расширить значение конкретных фактов действительности до отражения глубинных мировых законов посредством аккумуляции в сознании автора существующих образцов коллективного объяснительного опыта.

Критерием для разграничения сознательного и бессознательного в мифологизации действительности является то, насколько последующая рецепция читателя описываемых событий соответствует авторской интенции и то, насколько значительно влияние на него неререфлексируемой положительной точки опоры, отступление от которых ведет к нарушению нормы и формированию конфликта. Бессознательная мифологизация обнаружена нами в гендерном аспекте, строящемся одинаково во всех произведениях, и дискредитируют эксплицированные идеи о мужчинах и женщинах. Это мы связываем с воздействием силы архетипа на сознание автора.

Нам представляются перспективными научные исследования, которые бы усовершенствовали представленный в данной работе способ раскрытия «кода» произведения в аспекте использования авторами мифологических принципов. Осуществленный анализ наглядно показывает, что данная классификация жива и продуктивна для использования, однако в частных аспектах требует дополнения – например, в вопросе о роли сознательного и бессознательного в процессе мифологизации действительности художественного произведения.

**Список использованных источников**

1. Андреев, Л.Н. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т., Т.1. – М.: Наука, 2007. – 818 с.
2. Аверинцев, С. Аналитическая психология К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. – 1970. № 3. – 143 с.
3. Апинян, Т. А. Игра в пространстве серьезного: игра, миф, ритуал, сон, искусство... – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2003. – 398 с.
4. Арискина, Н. О. Миф и философия в культуре: дис. ... канд. филос. наук. – Ростов на Дону, 2006. – 156 с.
5. Астафьев, В. П. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 6. Царь-рыба. – Красноярск: Офсет, 1997. – 432 с.
6. Багаутдинова, Е. Л. Миф как символическая форма в культурологической концепции Эрнста Кассирера : дис. ... канд. культурол. наук. – М., 2000. – 159 с.
7. Барковская, Н.В. Поэтика символистского романа: дис. ... д-ра фил. наук. – Ек., 1996. – 283с.
8. Барт, Р. Империя знаков. – М.: Праксис, 2004. – 144 с.
9. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа Прогресс, Универс, 1994. – 616 с.
10. Барт, Р. Мифологии / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Зенкина С. Н. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 314 с.
11. Белый, А. Серебряный голубь. — М.: Скорпион, 1993. — 321 с.
12. Белый, А. Критика. Эстетика. Теория символизма. – М.: Искусство, 1994. – 309 с.
13. Бергер, П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. – М.: Медиум, 1995. – 324 с.
14. Бердяев, Н. А. Диалектика божественного и человеческого. Сост. и вступ. статья В. П. Калюжного. – М.: АСТ, 2003. – 620 с.
15. Борко, Т.И. Миф в зеркале семиотических концепций // Вестник Тюменского государственного университета. – 2004. № 2. – 110 с.
16. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика. – М.:Гнозис, 1989. – 568 с.

17. Веселовский, А. Н. Миф и символ // Русский фольклор. Вопросы теории фольклора. – 1979. №. 19. –199 с.
18. Воеводина, Л. Н. Мифотворчество как феномен современной культуры: дис. ... д-ра филос. наук. – М., 2002. – 282 с.
19. Гаврилова, Ю. Ю., Гиршман М. М. Миф, автор, художественная целостность: Аспекты взаимосвязи // Филологические науки – 1993. №3. – 481 с.
20. Голосовкер, Я.Э. Избранное. Логика мифа. – М.; СПб., 2010. – 496 с.
21. Горбунова, И. М. Методологические проблемы исследования мифомышления: автореф. дис... канд. филос. наук. – Ростов н/Д, 1980. – 17 с.
22. Грейвс, Р. Белая богиня. Историческая грамматика поэтической мифологии. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 592 с.
23. Гуревич П. С. Социальная мифология. – М.: Мысль, 1983. – 175 с.
24. Двойничество и поэтика удвоения («Хозяйство света» Дж. Уинтерсон): учеб.-метод. пособие / Е.С. Куприянова. – Великий Новгород, 2012. – 91 с.
25. Жаринов, Е. В. Что такое миф? – М.: Дрофа, 2007. – 259 с.
26. Иванов А. Г. Архаическое и современное мифологическое сознание: социально-философский аспект: дис. ... канд. филос. наук. – Воронеж, 2006. – 201 с.
27. Игнатьева М. Н. Социально-философский анализ гендерного мифотворчества: дис. ... канд. филос. наук. – Кемерово, 2006. – 205 с.
28. Игошева Т.В. Ранняя лирика А.А. Блока (1898–1904): поэтика религиозного символизма. – М.: Глобал Ком, 2013. – 400 с.
29. Изер В. Изменение функций литературы // Современная литературная теория: антология. –М.: Гнозис, 2004. – 180 с.
30. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 227 с.
31. Имя – сюжет – миф / Под. ред. Н. М. Герасимовой. – СПб.: Изд-во СПбУ, 1996. – 240 с.
32. Интеллект, воображение, интуиция: мифологический и художественный опыт / Рос. Ин-т культурологии; Гл. ред. Л. Морева. – СПб., 2001. – 379 с.

33. Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием. – М.: Алгоритм, 2000. – 736 с.
34. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. – М.: ОГИ, 2003. – 296 с.
35. Каневская, М.Р. История и миф в постмодернистском русском романе // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2000. № 2 – 137 с.
36. Кассирер Э. Философия символических форм. – М.: Академпроект, 2011. – 279 с.
37. Кассирер Э. Техника современных политических мифов // Вестник Московского Университета. – 1990. №2. – 58 с.
38. Кассирер Э. Феноменология познания. – М., СПб.: Университетская книга, 2002. – 398 с.
39. Кассирер Э. Избранное: Индивид и космос. – СПб.: Университетская книга, 2000. – 654 с.
40. Кассирер Э. Сила метафоры // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 7-23.
41. Кассирер Э. Язык и миф. К проблеме именованья богов. – [Электронный ресурс] – URL: [http://krotov.info/lib\\_sec/11\\_k/kas/sirer\\_8.htm](http://krotov.info/lib_sec/11_k/kas/sirer_8.htm) (дата обращения: 07.02.2016).
42. Кириленко, Е.И. Р. Барт и М. Элиаде: два опыта истолкования мифа // Вестник Томского государственного университета. – 2007. № 297. – 70 с.
43. Кларк, К. Советский роман. История как ритуал. – Издательство уральского университета, 2002. – 262 с.
44. Костомаров, В.Г., Бурвикова Н.Д. Как тексты становятся прецедентными // Русский язык за рубежом. 1994. № 1. – 76 с.
45. Куляпин, А.И. Мифы железного века: семиотика советской культуры 1920 1940– х гг.– Барнаул, 2005. – 80 с.
46. Кэмпбелл Дж. Мифы, в которых нам жить. – М.: Гелиос, 2002. – 252 с.
47. Кэмпбелл Дж. Пути к блаженству. Мифология и трансформация личности. – М.: Открытый мир, 2006. – 320 с.
48. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой – М.: Рефл-бук, 1997. – 384 с.

49. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное и природа в первобытном мышлении. – М.: ОГИЗ, 1937. – 518 с.
50. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление // Психология мышления. – М.: ОГИЗ, 1980. – 623 с.
51. Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Акад. Проект, 2008. – 555 с.
52. Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа // Семиотика: Антология. – М.: Академический проект, 2001. – 423 с.
53. Леви-Стросс К. Мифологии. В 4-х тт. Т. 1. Сырое и приготовленное. – СПб.: Университетская книга, 2006. – 399 с.
54. Леви-Стросс К. Мифологии. В 4-х тт. Т. 2. От мёда к пеплу. – СПб.: Университетская книга, 2007. – 441 с.
55. Леви-Стросс К. Мифологии. В 4-х тт. Т. 3. Происхождение застольных обычаев. – СПб.: Университетская книга, 2007. – 461 с.
56. Леви-Стросс К. Мифологии. В 4-х тт. Т.4. Человек голый. – М.; СПб.: Университетская книга, 2007. – 784 с.
57. Лекманов О. «Недотыкомка и Незнакомка (о двух подтекстах «Серебряного голубя» Андрея Белого)» // Блоковский сборник XV. Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX-XX вв. – Тарту: Tartu likooli Kirjastus, 2000. – С. 150-170.
58. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Миф – Число – Сущность. – М.: Мысль, 1994. – 920 с.
59. Лосев, А. Ф. В поисках смысла (Из бесед и воспоминаний) / А. Ф. Лосев // Лосев, А. Ф. Страсть к диалектике: литературные размышления философа. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 14-68.
60. Лотман Ю.М. О мифологическом коде сюжетных текстов / Ю.М.Лотман // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. – Тарту: Tartu likooli Kirjastus, 1973. – 523 с.
61. Мамардашвили М. Мой опыт нетипичен. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 37-53.
62. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
63. Мелетинский Е. М. Миф и двадцатый век / Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания. – М.:Наука, 1998. – 426 с.

64. Мелетииский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов. – Тарту: Tartu likooli Kirjastus, 1983. – 225 с.
65. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М.: ВЛАДОС, 1996. – 416 с.
66. Минц З.Г. О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов// Уч. зап. Тарт. ун-та. – Тарту, 1979. – № 459. – 120 с.
67. Миронов, А. В. Принципы исследования неомифологического романа XX века (жанровый аспект) / А. В. Миронов // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2010. – № 4 (2). – С. 903 -906.
68. Малиновский Б. Магия, наука, религия. Миф в примитивной психологии. Роль мифа в жизни. – Москва: Наука, 1998. – 320 с.
69. Мамардашвили М.К. Необходимость себя. Введение в философию (доклады, статьи, философские заметки). – М.: Гнозис, 1996. – 432 с.
70. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. – М.: Шк. «Языки рус. культуры», 1999. – 216 с.
71. Миф и художественное сознание XX века / Н. А. Хренов. – М.: Канон-плюс, 2011. – 686 с.
72. Неклюдов, С.Ю. Структура и функция мифа . – М.: АИРО–XX, 2000. – С. 17-38.
73. Нойманн Э. Великая мать. – М: Добросвет, 2012. – 312 с.
74. Нойманн Э. Глубинная психология и новая этика. – М.: Академический проект, 1999 – 288 с.
75. Омельченко Н.В. Философская антропология и художественная литература // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 18 (272). – Философия. Социология. Культурология. Вып. 25. – С. 69-73.
76. Померанцев, В.М. Оборотень. – М.: Наука и религия, 1961. – С. 23-45.
77. Потебня, А.А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – 622 с.

78. Пропп, В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи [Текст] / В.Я. Пропп. – М.: Наука, 1996. – 322 с.
79. Пространство и время в архаических культурах: материалы коллоквиума – М.: Ин-т Африки РАН, 1992. – 194 с.
80. Ранкур-Лаферьер, Д. Гений чистой красоты и вавилонская блудница – М., 2004. – 1017 с.
81. Распутин В. Г. Собрание сочинений в 2-х томах. – Калининград: ФГУИПП «Янтарный сказ», 2001. – 640 с.
82. Рыбальченко Т. Л. О метафизике женской любви в прозе В. Распутина// Творческая личность Валентина Распутина: сборник научных статей. – Иркутск: Изд-во ИГУ, 2015. – С. 289–308.
83. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1999. – 381 с.
84. Телегин, С.М. Философия мифа. Введение в метод мифореставрации. – М.: Община, 1994. – 141 с.
85. Серафимович А.С. Железный поток. Рассказы. –Л., 1973. – 239 с.
86. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные компоненты прецедентного текста в сознании и дискурсе. – М., 2000. – 125 с.
87. Сорокин В. Настя // В. Сорокин. Пир. – М., 2001. – С. 26
88. Ставицкий А.В. Современный миф и его основные функции. – Севастополь : Рибэст, 2012. – 240 с.
89. Стрельник О. Н. Э. Кассирер о связи мифа и языка [Электронный ресурс] // Вестник РУДН. Серия: Философия. – 2004. – Режим доступа: URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/e-kassirer-o-svyazi-mifa-i-yazyka> [дата обращения: 20.05.2017]. – Загл. с экрана.
90. Топорков, А. Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века / А. Л. Топорков. – М.: Индрик, 1997. – 456 с.
91. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995. – 401 с.
92. Топоров В. Н. Город– дева и город– блудница // Исследования по структуре текста. – М., 1987. —132 с.
93. Топоров В.Н. Древо Мировое. Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 тт. – М.: Советская Энциклопедия, 1980. – 406 с.

94. Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). – М.: Лабиринт: РГГУ, 2001. – 250 с.
95. Удодов, Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». - М.: Просвещение, 1989. - 188 с.
96. Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов // Фромм Э. Душа человека. – М.: Республика, 1992. – С. 179–299.
97. Хюбнер К. Истина мифа. – М.: Республика, 1996. – 447 с.
98. Хюбнер К. Критика научного разума. Пер. с нем. – М., 1994. – 326 с.
99. Хюбнер К. Прогресс от мифа, через логос – к науке? // Наука в культуре / Под ред. В. П. Поруса. – М.: Эдиториал УРСС, 1998. – 260 с.
100. Человек в пространстве мифов // Материалы межрегион. конференции. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2004. – 171 с.
101. Щукин В. Г. В мире чудесных упрощений (к феноменологии мифа) / В. Г. Щукин // Вопросы философии. – М., 1998. №11. – С. 20– 29.
102. Элиаде М. Аспекты мифа. – М.: Академический проект, 2005. – 222 с.
103. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость / Е. Морозова (пер. с фр.), Е. Мурашкинцева (пер. с фр.). – СПб.: Алетейя, 1998. – 250 с.
104. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. – М.– К., 1996. – 463 с.
105. Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. и коммент. П. К. Табровского. – М.: Изд- во МГУ, 1994. – 144 с.
106. Юнг К.-Г. Психология бессознательного. – М.: АСТ, 2001. – 397 с.
107. Юнг К.- Г. Алхимия снов / Пер. с англ. – СПб.: Тимошка, 1997. – 352 с.
108. Юнг К.-Г. Архетип и символ: Пер. с нем. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
109. Юнг К.-Г. Душа и миф: Шесть архетипов. – Киев; М.: Порт– Рояль; Совершенство, 1997. – 384 с.
110. Юнг К.-Г. О современных мифах : Сб. трудов / Пер. с нем., предисл. и примеч. Акопяна Л. О.; Под ред. Оганесяна М. О., Лахути Д. Г. – М.: Практика, 1994. – 251 с.
111. Müller M. Das Denken im Lichte der Sprache. Deutsche Ausg. Leipzig, 1888. – 368 p.

Поуровневая реализация принципов мифологизации действительности  
в художественных произведениях

1. Уровень тропов

Троп	Описание	Пример
<b>Персонификация</b>	Антропоморфизм лежит в основе любой мифологизации, как первобытной, называющей огонь богом, землю – матерью, так и современной, представляющей страны, избы, категории нравственности в форме действующих и рефлексирующих существ	Обряжание избы как умершей женщины, восприятие России как женщины, вступление с ней в диалог, персонификация мифологических чудовищ, наделение их человеческими чертами и категориями мышления (рыба-женщина, Хозяин острова)
<b>Метонимический перенос</b>	Человек ассоциирует себя с окружающей действительностью, сопоставляя себя с ней, что формирует одну из разновидностей эмотивной сопричастности	Восприятие деревни как ее жителей и наоборот, перенос временных характеристик (длительность существования деревни как длительность человеческого существования)

<b>Метафорический перенос</b>	Ассоциация по внешнему сходству, форме с природой, предметом, категориями, которая позволяет человеку преодолеть «феноменологическую природу» своего тела и стать больше, чем он есть или	Зооморфные черты персонажей романа «Железный поток», открытие в себе звериного и птичьего как кульминация духовных исканий персонажей романа «Серебряный голубь»,
<b>Эпиклесы</b>	Наделение человека множеством имен, как у бога, либо лишение его таковых	У земли обыкновенно – множество апеллятивов, Подмога, Богодул, Матёра, включающие скрытый затемненный смысл, не поддающийся трактовке: Игнатъич, Командор, Кожух лишены имен, потому что являются общественными актантами, выразителями межчеловеческих отношений, а не персонами

## 2. Мотивный уровень

<b>Мотив</b>	<b>Пример</b>
<b>Прощения</b>	Ощущение «вины» сопутствует практически всем персонажам, обладающим архетипическими чертами: вина за не совершение инициации (Игнатъич не был на войне), за совершение

	деструктивного действия по отношению к другому (наказание Глашки), за неспособность продлить существование мироустройства (старухи Матёры)
<b>Видимости/кажимости</b>	Противопоставляется чаще всего рациональное, сознательное, социально-ориентированное – и иррациональное, личностное, неосмысленное: у Игнатъича – влечение к темной силе, у Дарьяльского – темный зов, при внешней цивилизованности обоих персонажей
<b>Очищения</b>	Очищение чаще всего происходит посредством воды, что связано с индиустско-христианскими представлениями, посредством отчуждения от самое себя (Дарья)
<b>Прозрения (предчувствия)</b>	Этот мотив присутствует практически во всех произведениях: герои предчувствуют свою смерть, вообще любое злое, осознают бессмысленность своих попыток преодолеть и свою судьбу (закономерность мира), и
<b>Наказания</b>	Наказание следует не только за совершение реального поступка, но и за принадлежность к роду, который преступил какие-либо нравственные нормы (немой внук Симы), за неосознание свое поступка как неправомерного (Игнатъич)

3. Организация художественной модели мира происходит посредством следующих мифологических координат

Уровень	Описание	Пример
---------	----------	--------

<b>Пространственные координаты</b>	Организуют горизонтальные топосы, связанные с жизненным маршрутом человека, семейно-бытовым укладом, и вертикальные, «верх и низ» человеческого существования	Образ Мирового дерева, встречающийся в большинстве произведений, топосы земли и топосы моря как частные реализации образа глубины, враждебной человеку и образа прекрасной обители, бессмертного счастливого существования
<b>Временные координаты</b>	Цикличное, повторяемое, вечное время, которое соотносится тем или иным образом с недлительным и линейным человеческим существованием	Образ идеального прошлого в рассказе «Людочка» В. Астафьева, идеального будущего – в романе «Железный поток», которые осмысляются как константные человеческие вехи, достижению которых может быть посвящена вся жизнь
<b>Бинарные оппозиции</b>	Названные топосы земли и воды, однако в произведении могут быть наделены мифологическими чертами любые пространственные координаты, которые	Традиционная оппозиция Востока и Запада, социального и личного с предпочтением первого элемента, поскольку это предпочтение является благом для коллективного развития, а не отдельного

	становятся указателями не физического модуса, а духовного способа развития и направления	человека, который самостоятельно никогда не может постичь свою судьбу в контексте мировой
--	--	---

4. Организация сюжетно-мотивного уровня тесно связана с функциональной закрепленностью за персонажами определенных черт

<b>Уровень</b>	<b>Описание</b>	<b>Пример</b>
<b>Мужские персонажи</b>	Мужчина всегда воплощает в себе культурного героя, преобразующего мир (он либо выдерживает инициацию, либо умерщвляется)	Кожух, Дарьяльский, Игнатъич в результате переживания инициации получают знание, которое оказывает прямое влияние на трансформацию общества, в котором они функционируют
<b>Женские персонажи</b>	Женщина воплощает один из образов архетипа Праматери, она хранительница рода, однако всегда пассивна и чаще связана с деструктивными явлениями	Во всех произведениях женщина рассматривается в категориях злобной старухи, доброй матери, коварной искусительницы или добродетельной жены/сестры, но со всеми образами связан один и тот же мотив деструкции по отношению к мужчине, за который они расплачиваются лишением чего-либо ценностного