



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования

**«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**  
Кафедра зарубежной филологии и прикладных коммуникаций  
**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА**

На тему «Архетипы в романе В. Вульф «Орландо»

Исполнитель \_\_\_\_\_ Цыганкова Ника Михайловна \_\_\_\_\_

(фамилия, имя, отчество)

Руководитель \_\_\_\_\_ к.ф.н, доцент \_\_\_\_\_

(ученая степень, ученое звание)

\_\_\_\_\_ Грибенник Дмитрий Владимирович \_\_\_\_\_

(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И.о. заведующего кафедрой \_\_\_\_\_ 

\_\_\_\_\_ к.ф.н., доцент \_\_\_\_\_

(ученая степень, ученое звание)

\_\_\_\_\_ Родичева Анна Анатольевна \_\_\_\_\_

«20» июня 2025г.

Санкт–Петербург

2025

## Содержание

|   |    |
|---|----|
| Введение .....  | 4  |
| Глава 1. Теоретические основы исследования .....                                  | 7  |
| 1.1. Архетип и сопутствующие понятия .....  | 7  |
| 1.1.1. Понятие архетипов и теория Карла Густава Юнга .....                        | 7  |
| 1.1.2. Концепция 12 архетипов личности Кэррол Пирсон .....                        | 8  |
| 1.1.3. Понятие литературного архетипа .....                                       | 10 |
| 1.1.4. Джозеф Кэмпбелл и его «Тысячеликий герой».....                             | 11 |
| 1.1.5. Архетипы персонажей .....  | 13 |
| 1.1.6. Сюжетные архетипы .....  | 17 |
| 1.1.7. Символические архетипы в литературе.....                                   | 19 |
| 1.1.8. Литературный образ героя .....   | 22 |
| 1.2. Предшествующие исследования.....   | 24 |
| Выводы.....   | 26 |
| Глава 2. Архетипы в романе «Орландо» и образе главного героя .....                | 27 |
| 2.1. Архетипический образ Орландо .....   | 27 |
| 2.1.1. Орландо как архетип «Вечного юноши» (Puer Aeternus) в романе В. Вульф..... | 27 |
| 2.1.2. Орландо как архетип андрогина в свете теории Джозефа Кэмпбелла .....       | 28 |
| 2.1.3. Орландо как архетип Скитальца .....  | 29 |
| 2.1.4. Орландо как архетип Творца с опорой на теорию Д.Кэмпбелла .....            | 30 |
| 2.1.5. Орландо как архетип «Лишнего человека» .....                               | 33 |
| 2.1.6. Орландо как воплощение динамики анимы и анимуса в                          |    |

|   |    |
|---|----|
| юнгианской перспективе .....  | 35 |
| 2.2. Архетипический путь Орландо .....                                | 37 |
| 2.2.1. Путь Орландо сквозь призму мономифа Джозефа Кэмпбелла<br>..... | 37 |
| Выводы.....   | 38 |
| Заключение .....  | 42 |
| Список литературы .....   | 44 |
| Список использованных источников .....                                | 50 |

## Введение

Творчество Вирджинии Вульф, одной из ключевых фигур английского модернизма, занимает особое место в истории мировой литературы. Ее роман «Орландо» (1928) представляет собой уникальный художественный эксперимент, в котором пересекаются литературные, философские, психологические и культурологические пласты. В произведении затрагиваются темы идентичности, времени, и социальных норм. Являясь классикой мировой литературы, роман «Орландо» продолжает привлекать внимание исследователей благодаря своей многослойности и интертекстуальности.

Архетипы, как универсальные образы коллективного бессознательного, впервые предложенные Карлом Густавом Юнгом, являются необычным и заслуживающим внимания инструментом для анализа литературного произведения. Использование архетипического подхода позволяет выявить скрытые смыслы и символику, заложенные автором в художественное произведение. В романе «Орландо» архетипы играют ключевую роль, служа связующим звеном между личной историей героя и универсальными законами человеческого бытия. Вирджиния Вульф по-новаторски и мастерски использует архетипы, как литературный прием, превращая их в сложный механизм раскрытия внутреннего мира личности, ее метаморфоз и эволюции.

*Актуальность* исследования, таким образом, обусловлена интересом к изучению архетипических структур в литературе модернизма, где классические модели из психологии трансформируются и получают художественное преломление. *Научная новизна* работы заключается в комплексном подходе к анализу архетипических образов в романе «Орландо», где они становятся ключом к раскрытию авторской концепции человеческой идентичности, преодолению временных и пространственных границ.

*Цель исследования:* комплексный анализ архетипических структур в романе «Орландо» Вирджинии Вульф, выявление их роли в раскрытии

художественного замысла произведения и авторской стратегии по их применению для репрезентации идентичности личности и её опыта в художественном образе героя.

*Задачи исследования:*

1. Разработать теоретико-методологический фундамент исследования архетипов в литературоведческом контексте, дать определения необходимых для исследования понятий и изучить их в контексте дальнейшего анализа. Рассмотреть понятие архетипов в контексте юнгианской теории.
2. Идентифицировать основные архетипические модели в структуре романа «Орландо»
3. Проанализировать, каким образом архетипы используются автором в раскрытии художественной концепции и замыслов произведения; определить значение архетипической символики в формировании художественного пространства романа.
4. Исследовать механизмы трансформации архетипических структур в пространстве модернистского текста и специфику авторской интерпретации классических мифологических моделей

*Материал исследования:* текст романа «Орландо» Вирджинии Вульф в оригинальной английской версии и в русском переводе.

*Объект исследования:* архетипические модели и их художественная репрезентация в романе «Орландо».

*Предмет исследования:* функциональные особенности архетипов в раскрытии художественного замысла произведения и динамики трансформации личности главного героя.

*Методы исследования:* Анализ (выделение и изучение отдельных частей явления), системный подход (рассмотрение объекта или явления как системы), метод абстрагирования (изучение конкретного свойства явления без учёта его прочих характеристик), метод сравнения (сопоставление объектов на основе выбранного признака)

*Теоретическая значимость* работы заключается в углублении научного понимания механизмов функционирования архетипических структур в модернистской литературе. *Практическая значимость* исследования определяется возможностью применения его результатов в преподавании литературоведческих дисциплин, разработке спецкурсов по теории архетипов и углубленному изучению творчества Вирджинии Вульф.

Структура работы обусловлена логикой исследования и включает введение, две главы, заключение и список использованной литературы.

## Глава I. Теоретические основы исследования

### 1.1 Архетип и сопутствующие понятия

#### 1.1.1. Понятие архетипов и теория Карла Густава Юнга

Карл Густав Юнг, швейцарский психиатр и основатель аналитической психологии, впервые ввел понятие архетипов, определив его следующим образом: «Архетип — это универсальные, врождённые психические структуры, содержащиеся в коллективном бессознательном».

По Юнгу, коллективное бессознательное — это слой психики, общий для всех людей, содержащий накопленный опыт и знания человечества.

Архетипы проявляются в мифах, снах, религиозных символах и художественных произведениях, отражая фундаментальные аспекты человеческого опыта. Архетипы являются основой для формирования символов и сюжетов, которые имеют глубокое эмоциональное значение для человека.

Юнг выделил несколько ключевых архетипов, среди которых:

- «Персона»: маска, которую человек носит в обществе, представляя себя в соответствии с ожиданиями окружающих.
- «Тень»: скрытые или подавленные аспекты личности, часто содержащие негативные или нежелательные черты.
- «Анима и анимус»: женские аспекты в психике мужчины (анима) и мужские аспекты в психике женщины (анимус), представляющие внутренние противоположности и стремление к целостности.
- «Самость»: центральный архетип, символизирующий единство и целостность личности, интеграцию сознательных и бессознательных аспектов.

Юнг подчеркивал, что архетипы не являются фиксированными или статичными структурами; они динамичны и проявляются по-разному в зависимости от культурного контекста и индивидуального опыта. [30]

Французский философ Мишель Фуко рассматривает архетипы как часть дискурсивных практик, которые формируют культурные и социальные нормы.

Для него архетип — это исторически сложившийся образец или модель, которая определяет способы мышления и восприятия в определённую эпоху. [44]

Немного иначе смотри на архетипы французский философ и теоретик литературы Гастон Башляр. Он даёт следующее определение: Архетип — это глубинный образ, связанный с природными стихиями (огонь, вода, воздух, земля), который проявляется в человеческом воображении и творчестве. Башляр подчёркивает, что архетипы имеют эмоциональную и поэтическую природу, связывая человека с миром через символические образы [45].

Наконец, немецкий психолог и последователь Юнга Эрих Нойманн трактует архетип, как изначальные, универсальные образы, которые структурируют человеческую психику и проявляются в мифах, сказках и искусстве. Нойманн акцентирует внимание на том, что архетипы являются динамическими силами, которые влияют на развитие личности и культуры [46].

### 1.1.2. Концепция 12 архетипов личности Кэррол Пирсон

Концепция 12 архетипов личности была разработана Кэррол Пирсон на основе работ Карла Густава Юнга, как дальнейшее развитие его теории. Она определяет архетипы, как универсальные модели поведения, отражающие фундаментальные человеческие мотивы, стремления и страхи. Эта система описывает двенадцать универсальных моделей поведения и мотиваций, присутствующих в коллективном бессознательном и проявляющихся в различных культурах и эпохах. Понимание этих архетипов помогает глубже осознать внутренние стремления, страхи и ценности личности. 12 архетипов по Пирсону включают в себя следующие типы:

- **Невинный**, чьё основное желание состоит в обретении счастья и гармонии, цель — быть счастливым, стратегия — делать всё правильно, следуя установленным правилам, и к чьим талантам относится вера и

ОПТИМИЗМ.

- **Сирота (Обычный человек)**, чьё основное желание состоит в принадлежности к группе, цель — установить связь с другими людьми, стратегия — развивать обычные добродетели и быть приземлённым, и к чьим талантам относится реализм, эмпатия и прагматизм.
- **Герой**, чьё основное желание состоит в доказательстве своей ценности через смелые действия, цель — достичь мастерства в том, что приносит пользу миру, стратегия — преодолевать трудности и препятствия, и к чьим талантам относится мужество и компетентность.
- **Опекун (Заботливый)**, чьё основное желание состоит в заботе о других и их защите, цель — помогать другим, стратегия — делать всё возможное для помощи другим, и к чьим талантам относится сострадание и щедрость.
- **Искатель (Странник)**, чьё основное желание состоит в поиске свободы для самопознания через исследование мира, цель — найти более аутентичную и лучшую жизнь, стратегия — путешествовать и искать новые впечатления и возможности, и к чьим талантам относится автономия, амбициозность и верность своим ценностям.
- **Бунтарь**, чьё основное желание состоит в свободе от ограничений, цель — изменить то, что не работает, стратегия — бросать вызов, разрушать и шокировать, и к чьим талантам относится радикальная свобода и прогрессивность.
- **Любовник (Эстет)**, чьё основное желание состоит в наслаждении, как приятными вещами и событиями, так и тёплыми отношениями с дорогими и близкими людьми, цель — достичь близости и пережить чувственный опыт, стратегия — становиться всё более привлекательным физически и эмоционально, и к чьим талантам относится страсть, благодарность и признательность.
- **Творец**, чьё основное желание состоит в создании чего-то ценного и долговечного, цель — реализовать своё видение или идею, стратегия —

развивать художественное чутье и навыки, и к чьим талантам относится творчество и воображение.

- **Шут**, чьё основное желание состоит в жизни в настоящем моменте и постоянной радости, цель — наслаждаться жизнью и облегчать окружающим бремя, стратегия — играть, шутить и быть забавным, и к чьим талантам относится радость и живость.
- **Мудрец**, чьё основное желание состоит в понимании мира и себя, цель — обрести знания и истину, стратегия — искать информацию и размышлять, и к чьим талантам относится мудрость и интеллект.
- **Маг**, чьё основное желание состоит в понимании законов вселенной и подчинении их себе, цель — сделать мечты реальностью, стратегия — разрабатывать видение и воплощать его, и к чьим талантам относится находчивость и харизма.
- **Правитель**, чьё основное желание состоит в контроле и порядке, цель — создать успешное сообщество или семью, стратегия — осуществлять власть и лидерство, и к чьим талантам относится ответственность и лидерские качества.

Эти архетипы представляют собой универсальные модели поведения и мотивации, которые помогают глубже понять человеческую природу и её проявления в различных контекстах [36].

### 1.1.3. Понятие литературного архетипа

В статье А. Ю. Большаковой «Архетип — концепт — культура» исследуется взаимосвязь между понятиями «архетип», «концепт» и «культура». Автор анализирует генезис и современное состояние концептологии русской культуры, а также рассматривает такие категории, как «(мета)концепт», «константа» и «метаязыки культуры».

По мнению Большаковой, литературный архетип — это устойчивый образ, мотив или сюжет, который повторяется в литературе разных эпох и

культур. Он имеет глубокие корни в коллективном бессознательном и отражает универсальные человеческие переживания и ценности. Литературные архетипы часто связаны с мифологическими и фольклорными традициями. Дословно, «Литературный архетип — это «сквозная», «порождающая модель», которая, несмотря на то, что она обладает способностью к внешним изменениям, таит в себе неизменное ценностно-смысловое ядро». Архетипы служат фундаментальными структурами, которые формируют содержание художественных произведений и отражают универсальные человеческие переживания и идеи. Они обеспечивают глубинную связь между текстом и читателем, способствуя пониманию и интерпретации смыслов, заложенных автором.

Таким образом, литературные архетипы являются ключевыми элементами в анализе художественных текстов, позволяя выявлять глубинные смыслы и культурные коды, общие для разных эпох и народов [34].

Можно также упомянуть определение архетипа, которое приводит канадский литературовед и теоретик литературы Нортроп Фрай. Для него литературный архетип — это повторяющийся образ, символ или сюжет, который формирует основу литературных произведений. Фрай считает, что архетипы являются частью мифологической структуры литературы и помогают организовать её в единую систему, где каждый жанр и сюжет связан с определёнными архетипическими паттернами [43].

#### 1.1.4. Джозеф Кэмпбелл и его «Тысячеликий герой»

Джозеф Кэмпбелл (1904–1987) — американский мифолог, писатель и лектор, наиболее известный своими работами по сравнительной мифологии и теории архетипов. Его книга «Тысячеликий герой» (1949) стала фундаментальным исследованием универсальных паттернов в мифах, легендах и литературе.

Кэмпбелл анализирует «мономиф» — единую схему путешествия героя, которая повторяется в культурах по всему миру, опираясь на психоанализ Юнга (архетипы коллективного бессознательного) и сравнительный анализ мифологии (параллели между мифами разных народов). Речь идёт о том, что литературные архитипические образы хранятся в коллективном бессознательном человека. Они встречаются как в древнейших легендах и сказках, так и в современной литературе. Архетипы есть в любой истории, что когда-либо была сочинена, разумеется, и в тех, что были написаны раньше, чем вышла книга Кэмпбелла, и наблюдать этот феномен крайне любопытно.

В структуре «Пути героя» (мономифа) Кэмпбелл выделяет 17 стадий, но чаще их сводят к 3 ключевым этапам:

1. Исход (Разделение) – Герой покидает обычный мир (Зов приключения, Отказ от зова, Помощник/Наставник, Переход порога).
2. Инициация (Испытания) – Сражения, искушения, встреча с богиней, искупление (кульминация – «Пещера дракона»).
3. Возвращение – Герой возвращается с даром/эликсиром, преобразившись.

В качестве основных примеров он рассматривает Одиссея, Люка Скайуокера, Гарри Поттера, Нео из «Матрицы» и других известных персонажей.

Кэмпбелл выделяет ключевые фигуры, встречающиеся в мифах:

- Герой – Тот, кто проходит путь.
- Наставник (Мерлин, Йода).
- Трикстер (Локи, Ворон).
- Тень (антагонист, воплощение страхов).
- Хранитель порога (испытание перед переходом).
- и другие [47].

Некоторые исследователи упрекают Кэмпбелла в излишней универсализации и полном игнорировании культурных различий, а также «Мужской» ориентации мифа. По следам его трудов, феминистические авторы, например М. Эстес, предложили альтернативы и дополнения.

«Тысячеликий герой» — ключевая работа для понимания архетипов и структуры повествования. Её идеи помогают анализировать не только мифы, но и современные книги, фильмы и даже видеоигры, раскрывая глубинные связи между культурами. Кэмпбелл в своей работе не даёт полного и определенного списка архетипов персонажей, вместо этого создавая систему для анализа произведений, позволяющую вычленять таковые в образах героев и интерпретировать их, находя всё новые глубины и слои смыслов. Создавая скорее систему для анализа архетипических структур, нежели готовую их классификацию, Кэмпбелл однако приводит ряд примеров.

#### 1.1.5. Архетипы персонажей

В силу культурного многообразия, невероятного творческого потенциала человека, а также, в первую очередь, некоторой размытости архетипа невозможно выделить четкий список всех литературных архетипов. У многих архетипических образов можно выделить более узкие подклассы, и тогда возникает вопрос — где же проводить грань? В какой момент образ становится уже новым, отдельным архетипом? Однако, вычленение базовых, самых распространённых архетипов всё же возможно. Рассмотрим некоторые примеры:

#### Герой (The Hero)

Герой — это персонаж, отправляющийся на подвиг, преодолевающий испытания ради высокой цели. Часто следует структуре «Путешествия героя». Можно выделить следующие подтипы героя:

## Трагический герой

Такой герой обречён на поражение из-за фатального изъяна. Он не вписывается в рамки и нормы, что может проявляться по-разному. Трагический герой может быть слишком умён, но недостаточно силён, может быть «наказан» за недостаточную самоотверженность, нерешительность перед необходимостью совершить подвиг, а может просто не вписываться в своё время. Классический пример такого героя – Гамлет.

## Антигерой

Это герой, который полностью лишён классических добродетелей, его черты либо напрямую им противопоставлены, либо имеют «оттенки серого», полутона и надежду на искупление, однако, он также находится в центре сюжета и является главным действующим лицом. В качестве примера такого героя можно привести Раскольникова.

## Эпический герой

Классический герой, обладающий всеми добродетелями, присущими этому архетипу. Он смел, силён, умён, он борется за правое дело. Эпический герой всегда имеет особые черты в зависимости от ценностей времени и культуры (или автора), где был создан его образ. Он воплощает идеалы эпохи. Кэмпбелл в своей книге приводит в качестве примеров Ахиллеса («Илиада» Гомера), Люка Скайуокера («Звёздные войны»), Гарри Поттера (Дж. К. Роулинг)

[47]

## Трикстер (The Trickster)

Трикстер – это хаотичный, амбивалентный персонаж, нарушающий нормы через обман, но иногда приносящий пользу. В мифологии связан с плутовскими сюжетами. Он нарушает табу («культурный герой» в мифах), может менять обличья (Например, Локи превращается в животных), часто

комичен, но может быть опасен, навредить тому, кто относится к нему дурно, или просто не нравится ему.

Примерами таких героев могут служить Локи (скандинавская мифология), Остап Бендер («12 стульев»), Ходжа Насреддин (восточные сказки).

[47] [48]

### Мудрый старец / Наставник (The Sage, The Mentor)

Такой персонаж даёт герою знания, инструменты или совет перед испытанием. Часто воплощает архетип «духа» по Юнгу. [30]

Можно выделить следующие основные подтипы этого архетипа:

#### Провидец

Это мудрец, способный предвидеть будущее. Он обладает тайными знаниями, что хранятся как бы вне времени. Он способен предостеречь героя или пытается направить его на борьбу со злом, о существовании и приближении которого знает лишь он. Подобен, например, Мерлину, Гендальфу.

#### Учитель

Мудрец, который воспитывает и наставляет героя, готовит его к испытаниям, что ожидают впереди. Он обладает глубокими знаниями, которые могут представать в разных формах, хотя бы даже и просто житейского опыта. Дамблдор из книги Джоан Роулинг «Гарри Поттер» - это пример данного архетипа.

#### Отшельник

Отшельник – это человек, обретший мудрость через отречение. Он живет в уединении и найти его герою, зачастую, бывает нелегко. Примеров этого архетипа очень много в народных сказаниях, например, в особенности, индийских.

Также к этому архетипу в целом относятся Гэндальф («Властелин Колец»),

старец Зосима («Братья Карамазовы»), Йода («Звёздные войны») [47].

### Тень (The Shadow)

Близок к одному из архетипов Юнга, это тёмное альтер-эго героя, воплощающее подавленные страхи или агрессию. Может быть выражено как образом внешнего антагониста, так и внутренним конфликтом.

Тень – это зеркальное отражение протагониста. Зачастую в финале она либо гибнет, либо герой находит гармонию с тенью и ассимилирует её.

В качестве примеров «тени» можно упомянуть Дракулу (противопоставлен «чистоте» викторианской эпохи), Голлума (тень Фродо и Сэма, эгоистичный в противовес их героической самоотверженности), Том Реддл (как темная версия Гарри Поттера из одноименной серии романов Джоан Роулинг) [30] [43].

### Лишний человек (The Superfluous Man)

Широко обсуждаемый в контексте исследований русской литературы XIX века архетип, социально-пассивный интеллигент, разочарованный в обществе. Это рефлексирующий, но бездействующий персонаж, часто циничен, но страдает от одиночества.

Классические примеры такого героя – это Евгений Онегин (Пушкин), Печорин («Герой нашего времени»), Базаров («Отцы и дети»).

[50][51]

Любые литературные архетипы редко встречаются в «чистом» виде — они смешиваются (например, Гамлет сочетает черты «героя», «лишнего человека» и «бунтаря»). Для анализа конкретного персонажа важно учитывать контекст произведения и культурную эпоху.

### 1.1.6. Сюжетные архетипы

Сюжетные архетипы — это универсальные нарративные структуры, повторяющиеся в мифах, фольклоре и литературе. Их изучение восходит к «теории мифа» (К. Г. Юнг, В. Я. Пропп, Дж. Кэмпбелл) и «нарратологии» (Н. Фрай, А. Греймас).

#### Путешествие героя (The Hero's Journey)

Базовая структура мифа, описанная Джозефом Кэмпбеллом как «мономиф». Включает 17 стадий, объединённых в 3 акта:

1. Исход (герой покидает дом).
2. Инициация (испытания, встреча с наставником/врагом).
3. Возвращение (с наградой или обрётённой мудростью).

Примерами могут служить «Одиссея» Гомера, «Властелин Колец» (Фродо идёт к Мордору), «Гарри Поттер» (обучение в Хогвартсе и битва с Волан-де-Мортом).

[47, с. 23-112] [48, с.25-50]

#### Воскрешение / Перерождение (Death and Rebirth)

Герой символически умирает (физически или духовно) и возрождается в новом качестве. Связан с архетипом вечного возвращения (М. Элиаде).

Встречается в разных вариантах:

- Физическая смерть и воскрешение (Самый классический пример - Иисус в Евангелиях).
- Явления наподобие инициации через «темную ночь души» у Данте в «Божественной комедии».
- Метафорическое перерождение (Скарлетт О'Хара в «Унесённых ветром»).

Примерами могут служить: Феникс (мифология), Гэндальф (гибель и

возвращение как Гэндальф Белый), Раскольников («Преступление и наказание» — раскаяние). [30, с.89–94]

### Борьба добра и зла (Good vs Evil)

Бинарный конфликт, где силы света и тьмы персонифицированы (боги/демоны, герои/злодеи). Можно выделить следующие подтипы:

- Абсолютное зло (Саурон во «Властелине Колец»). Противостояние единственному крупнейшему злу, внешнему врагу, без противоречивости и «полутонов».
- Внутренняя борьба (доктор Джекил и мистер Хайд). Сложное и противоречивое противостояние двух идеалов или способов мышления.
- Социальный дуализм («1984» Оруэлла: Партия vs свобода). Противостояние двух взглядов в обществе, чаще всего – свободы и тоталитаризма.

Примеры: «Война и мир» (Кутузов vs Наполеон), «Мастер и Маргарита» (Иешуа vs Воланд).

[43, с.180–185] [51, с. 320–325]

### Изгнание и возвращение (Exile and Homecoming)

Герой насильственно изгоняется из дома (или уходит добровольно), проходит испытания и возвращается — часто изменившимся или неузнанным.

Возможные варианты:

- Ностальгическое возвращение (Одиссей на Итаку).
- Трагическое возвращение (Агамемнон, убитый женой).
- Символическое «обретение дома» («Вий» Гоголя: герой не спасается).

Примеры:

- «Гамлет» (возвращение принца в Данию).

- «Возвращение блудного сына» (евангельская притча).
- «Тихий Дон» (Григорий Мелехов возвращается в хутор).

[47, с. 200–215] [52, с.110–120]

### Трагедия (The Tragedy)

Сюжет, где герой обречён на падение из-за фатальной ошибки (гамартия) или внешних сил. Структура этого архетипа подразумевает:

- Гибель героя («Гамлет», «Король Лир»).
- Неизбежность рока («Эдип» Софокла).
- Катарсис (очищение через страдание).

Примеры: «Ромео и Джульетта», «Анна Каренина», «Макбет».

[53, с. 45-50] [43, с. 250–260]

Сюжетные архетипы, как и архетипы персонажей, редко существуют в чистом виде. Например, «Преступление и наказание» сочетает трагедию, воскрешение и борьбу добра и зла. »Мастер и Маргарита» включает путешествие героя (Мастер), борьбу добра и зла (Иешуа vs Пилат) и воскрешение (финальный полёт).

Для анализа важно учитывать культурный контекст (например, в русской литературе «возвращение» часто отмечено трагичной нотой — «Тихий Дон»).

[54][55]

#### 1.1.7. Символические архетипы в литературе

Символические архетипы представляют собой универсальные образы-символы, несущие глубокое культурное и психологическое значение. Эти архетипы, по Юнгу, коренятся в коллективном бессознательном и

проявляются в литературе через устойчивые образы природы, пространства и предметов. Рассмотрим ключевые символические архетипы с примерами и академическими ссылками.

### Дорога/Путь (The Road)

Символизирует жизненный путь, духовное странствие, испытания и трансформацию, выбор направления (развилка дорог)

Примеры:

- «Божественная комедия» Данте (путь через Ад, Чистилище и Рай)
- «В дороге» Керуака (поиск смысла)
- «Старик и море» (метафорический путь борьбы)

[55, с.78-82] [57, с.145-150]

### Древо (The Tree)

Означает связь неба, земли и подземного мира, мировую ось (axis mundi), жизнь, мудрость, бессмертие

Примеры:

- Древо познания (Библия)
- Иггдрасиль (скандинавская мифология)
- Волшебные деревья в сказках

[58, с. 112-118] [59, с. 398-400]

### Вода (Water)

Вода - это источник жизни, она может символизировать очищение, крещение или, наоборот, хаос и опасность, мощь первородной стихии.

Как примеры проявления воды, мы можем привести реку Лета (забвение), всемирный потоп, море, как символ бессознательного («Моби Дик»).

[61, с. 203-210] [55, с. 234-238]

### Тень (The Shadow)

Символика тени - это тёмная сторона личности, вытесненные желания, тайное знание.

Литературные воплощения:

- Двойники («Двойник» Достоевского)
- Теневые миры («Алиса в Зазеркалье»)
- Ночные сцены (Шекспировские видения)

[30, 167-175] [60, с. 89-95]

### Круг/Мандала (The Circle)

Символизирует цикличность времени, совершенство, мироздание.

Примеры:

- Кольца власти («Властелин Колец»)
- Круглый стол (артуровские легенды)
- Солярные символы (мифологии народов мира)

[61, с. 56-62]

### Гора (The Mountain)

Гора обозначает связь с божественным, духовное восхождение, испытание

Литературные воплощения:

- Гора Сумеру (буддизм)
- Синай (Библия)
- Олимп (греческая мифология)

[58, с. 134-140] [47, с. 178-185]

## Зеркало (The Mirror)

Зеркало символизирует самопознание, противопоставление иллюзии и реальности. Зеркало может играть роль пограничного объекта между мирами.

Примеры:

- Зеркало Елены Прекрасной (русские сказки)
- Зазеркалье Кэрролла

[62, с.156-162]

Таким образом, символические архетипы всегда амбивалентны (вода даёт жизнь, но и топит), часто образуют бинарные пары (гора-долина, солнце-луна) и меняют значение в разных культурах (змея как зло, и как мудрость). Для их анализа важно учитывать контекст произведения (религиозный, философский), культурную традицию (восточная vs западная символика), а также эволюцию символа (как менялось значение круга от древности до современности).

### 1.1.8. Литературный образ героя

Художественный стиль речи, часто называемый поэтическим языком, отличается в первую очередь своей образностью. Образ, создаваемый с помощью языковых средств, способствует эмоциональному восприятию реальности, что позволяет достичь нужного эффекта и реакции на сказанное. В этом контексте стоит упомянуть слова Г. Э. Лессинга: «Назначение искусства — избавить нас в царстве прекрасного от абстрагирования, облегчить нам сосредоточение нашего внимания. Все то, что мы в области природы абстрагируем или желаем абстрагировать в нашем уме от предмета или от группы разных предметов, в отношении времени или пространства, искусство действительно абстрагирует; оно представляет нам предмет или сочетание предметов в такой ясности и связности, какие только и допускают

возможность ощущения, которое и должно быть ими вызвано». Таким образом, функция художественного стиля заключается в том, чтобы посредством образно-эстетического преобразования языка передать чувственное восприятие действительности и дать возможность зримо ощутить предмет в его контексте и отношениях [33].

Терминологическое определение образа человека в литературе является одной из значимых проблем современной науки о литературе. В рамках данного исследования персонаж (или литературный герой) рассматривается как действующее лицо сюжетного произведения, которое обычно отражает характерные черты человеческого образа. Главные герои произведения обладают характерами, выраженными через сложную систему художественных приемов. Анализ персонажей литературного текста предполагает изучение их характеров наряду с художественными средствами, с помощью которых эти характеры воплощены.

## **1.2. Предшествующие исследования**

Ранее уже появлялись работы, посвященные рассмотрению архетипов в других произведениях. Так, например, публикация Д.Г.Фоминой посвящена анализу женских архетипов в романе Грэма Свифта «Земля воды» («Waterland»). Автор выделяет четыре ключевых архетипа: мать, жрица, блудница и ведьма. Архетип матери представлен в образах Хелен и Сейры Аткинсон, воплощающих заботу, милосердие и мудрость. Жрица (Сейра Аткинсон) олицетворяет сакральные знания и связь со стихиями. Архетип блудницы выражен через Мэри Меткаф, демонстрирующую аморальную женскую сексуальность. Ведьма (Марта Клей) ассоциируется с магией и разрушительными силами. Автор отмечает, что эти архетипы играют ключевую роль в мифопоэтической структуре романа. [612]

Дипломная работа Д. А. Зайченко «Архетипы в романе Вирджинии Вулф «Орландо»» анализирует как раз архетипические образы в романе

«Орландо». В ходе написания этой работы были решены следующие задачи: рассмотреть теоретические аспекты понятия «архетип» и его применения в литературоведении, проанализировать символику и мифологические мотивы в романе «Орландо», выделить ключевые архетипы в произведении и определить их функции, установить и охарактеризовать связь между символами, мифологическими мотивами и архетипами в романе.

Таким образом, работа направлена на изучение архетипических структур в произведении Вирджинии Вулф и фокусируется на их рассмотрении в контексте символизма и мифологических отсылок. [613]

Другая работа того же автора ставит своей целью рассмотрение понятия архетипа Самости по теории К. Г. Юнга, анализ его проявлений в романе «Орландо», включая символику, образы и сюжетные элементы, отражающие процесс индивидуации главного героя, влияние на структуру романа и понимание внутренней эволюции главного героя.

В работе подчеркивается, что через призму архетипа Самости можно глубже понять трансформацию Орландо, его поиски идентичности и стремление к внутренней целостности. Анализируя символические элементы и мотивы, автор демонстрирует, как Вирджиния Вулф использует архетипические образы для раскрытия темы самопознания и личностного роста. Таким образом, данная работа фокусируется лишь на одном отдельном архетипе и его эксплуатации в романе. [614]

Также многие авторы заостряют внимание на гендерном вопросе в романе, так скажем, в вакууме. Например, статья Е. А. Михопаркиной «Репрезентация гендера в романе Вирджинии Вулф «Орландо»» сосредотачивается на анализе гендерной идентичности и перформативной природы гендера в контексте романа. Основой исследования выступают идеи Джудит Батлер о гендере как социально-культурном конструкте, его роли и восприятии.

Михопаркина подчеркивает, что главный герой романа, Орландо, выходит за пределы бинарной системы гендерных ролей. Его трансформация

из мужчины в женщину позволяет исследовать границы гендерной идентичности и демонстрирует ее зависимость от социальных и культурных норм. Автор отмечает, что Вирджиния Вулф через образ Орlando предлагает концепцию андрогинной личности, способной интегрировать черты обоих полов, что позволяет герою/героине пережить разнообразный и в своем роде уникальный спектр человеческого опыта.

Особое внимание уделяется визуальным и вербальным средствам, которые используются для описания Орlando. Например, смена одежды и поведенческих моделей становится символом гендерной перформативности. В то же время Михопаркина отмечает, что Вулф использует местоимения и образы, чтобы показать изменчивость гендерной идентичности и условность ее восприятия.

Таким образом, исследование рассматривает роман «Орlando» как текст, предлагающий неожиданную новую перспективу на гендер, который понимается в нём как динамическая и многослойная категория, подверженная влиянию социального (как, впрочем, и физиологического для героя) контекста [28].

## **Выводы**

Мы рассмотрели понятие архетипа в разных его преломлениях, начиная от классической теории К.Г. Юнга, собственно, и предложившего впервые термин «архетип», и заканчивая более современной, но широко известной теорией Кэрл Пирсон. Мы коснулись также более традиционного для литературоведения понимания архетипов, как устоявшихся художественных образов, во многом связанных с мифологией. Был поверхностно затронут вопрос о литературном образе в целом, и образе героя – в частности.

Анализ исследований, проводившихся ранее на темы сходные данному, позволяет утверждать, что несмотря на невозможность претендовать на абсолютное новаторство и сенсационность, данная работа может представлять заявленный ранее научный и практический интерес, так как далеко не все

аспекты темы ещё исчерпаны, а некоторые едва ли затронуты. В частности, учитывая глубокий интерес к гендерному вопросу в романе (что обуславливается и навязывается самим сюжетом) представляется логичным взглянуть на произведение через призму единственных гендерно обусловленных архетипов из классической теории Юнга – Анимы и Анимуса, однако, таких исследований ранее не проводилось.

Невозможно не обратить внимание на то, как перекликаются классификации архетипов, составленные Кэмпбеллом (в аспекте литературоведения) и Пирсон, задумывавшей свой труд, как психологический. С одной стороны, подобное совпадение лишней раз позволяет восхититься точностью суждений Юнга о коллективном бессознательном, а с другой – предоставляет интересный материал для исследования и сравнительно-сопоставительного анализа. К тому же, обе эти классификации также не были ещё приложены к роману исследователями-предшественниками.

## **Глава II. Архетипы в романе «Орландо» и образе главного героя**

### **2.1. Архетипический образ Орландо**

#### **2.1.1. Орландо как архетип «Вечного юноши» (Puer Aeternus) в романе В. Вульф**

Архетип «вечного юноши» проявляется в Орландо через ряд черт. Во-первых, он предстает нам физически и эмоционально незавершенным.

«В шестнадцать лет он выглядел не старше двенадцати, а в двадцать пять сохранял вид семнадцатилетнего» [61, с. 23], «Его чувства напоминали весенний ручей - быстрые, неглубокие и постоянно меняющие направление» [61, с. 47] – Орландо подобен ребенку, счастливому беззаботному, но незрелому. Он также не готов брать на себя взрослые обязательства: «Когда ему предложили пост посла, он предпочел улечься в саду с книгой» [61, с. 89], «Брак казался ему столь же невозможным, как и окончание своей поэмы» [61, с. 112]. Ему по-юношески претят мысли о серьезных и ответственных

решениях.

В узком контексте романа для Вирджинии Вульф характерно связывать сущность *puer eternus* Орландо с его литературным творчеством, смотреть на его «юность» именно через эту призму: «Он писал только о юности, потому что не знал другого состояния» [61, с. 56], «Его незаконченная поэма 'Дуб' росла вместе с ним, но никогда не созревала» [61, с. 134].

Хоть гендерная двойственность – это и черта архетипа андрогина, но почти девичья нежность также может оказываться проявлением детского, юношеского в образе героя: «В нем было что-то от пажа - та тонкая грань между мальчиком и девочкой» [61, с. 71] Орландо также – нарцисс, он очаровывается сам своей красотой, как это может делать лишь юность: «Даже будучи мужчиной, он собирал кружева и любил смотреть на свое отражение» [61, с. 95].

Для Орландо, как воплощения этого архетипа неминуемо наступает кризис, экзистенциальный тупик, препятствующий дальнейшему развитию. Герой вдруг начинает осознавать, что его личностный рост заходит в тупик, и покуда он морально не повзрослеет, продолжить его он не сможет: «В тридцать лет он понял, что прожил три жизни, но ни одной до конца» [61, с. 118], «Его лицо не старело, но в глазах появилась усталость веков» [61, с. 155]. Орландо оказывается неожиданно спасён своим мистическим превращением в женщину – в ней, в отличие от мальчика, которым он был ранее, все черты его/её характера наконец находят гармонию, когда она познает и принимает себя с разных сторон: «Став женщиной, она наконец-то смогла повзрослеть» [61, с. 201], «То, что было недостатком в мужчине, стало достоинством в даме» [61, с. 215].

Автор использует иронию в изображении архетипа, чтобы подчеркнуть нелепость такой вечной юности, на поверку оказывающейся «застреванием» в развитии: «Он коллекционировал часы, но никогда не следил за временем» [61, с. 67], «Его называли взрослым только потому, что он перестал расти» [61, с. 72].

Вульф создает уникальную версию архетипа, где «вечная юность» показана не как магический дар, а как эмоциональное уродство. Орландо-мужчина не может развиваться, пока не пройдет через историческую перспективу, творческую самореализацию и, в рамках данного романа – гендерную трансформацию. Только став женщиной, он обретает способность к подлинному взрослению, сохраняя при этом черты *puer* (или, скорее, *puella*) *aeternus* в новой форме.

2.1.2. Орландо как архетип андрогина в свете теории Джозефа Кэмпбелла.

В работах Кэмпбелла («Мифические образы», «Тысячеликий герой») андрогин представляет изначальную целостность (единство мужского/женского до разделения), символ творческой полноты (соединение логики и интуиции), путь к трансценденции (преодоление дуальности).

До магической трансформации Орландо, мы можем наблюдать проявления другой его, женской сущности наравне с превалирующими мужскими чертами. Его образ несколько двойственен, как с физической («Его красота смущала — слишком нежная для мужчины, слишком сильная для женщины» [61, с. 28]), так и с психологической («Он плакал над стихами, как девица, но дрался на дуэли, как солдат» [61, с. 53]) стороны.

Одной из ключевых можно назвать сцену, где «Глядя в зеркало, он вдруг увидел не себя, а какую-то третью сущность» [61, с. 76]. Мы рискнули бы предположить, что это был именно образ гармонии всех его черт и составляющих идеальный, нашедший чрез это покой, Орландо.

Трансформация становится инициацией, смена пола соответствует кэмпбелловской мифологеме перерождения (смерть старой идентичности) и священному браку (*hieros gamos*) внутри себя: «Проснувшись женщиной, она поняла: ничего не изменилось, кроме всего» [61, с. 98]. После трансформации как раз и наступает долгожданный синтез опыта: «Она знала, каково это — ухаживать и быть ухаживаемой за» [61, с. 142] и творческая реализация - «Её

стихи теперь имели мужскую строгость и женскую текучесть» [61, с. 187]

В отличие от классической картины мономифа, Вульф делает акцент и на социальном аспекте, а не только духовном: «В XIX веке она обнаружила: быть женщиной — значит носить семь юбок, но мыслить можно как угодно» [61, с. 156].

Таким образом, Вульф создаёт уникальную версию архетипа, где андрогинность достигается не через слияние, а через последовательное проживание противоположностей, духовно-сакральный акцент разбавлен историко-культурным контекстом, а трансформация показана как литературный эксперимент (роман пишется одновременно с изменениями героя).

### 2.1.3. Орландо, как архетип Скитальца

В мифологической системе Кэмпбелла («Тысячеликий герой», «Маски бога») Скиталец (Wanderer) представляет вечное движение без конечной цели, поиск утраченной целостности, отказ от социальных привязок, экзистенциальную свободу и одиночество.

По утверждению Кэмпбелла «Истинный скиталец не имеет дома даже в изгнании» [47, с. 178]

В судьбе Орландо архетип проявляется через путешествие сквозь физическое пространство, от двора Елизаветы в Константинополь, затем в Англию: «Он покинул Англию без сожаления, как будто сбрасывал кожу» [61, с. 84], постоянная смена мест: «Её дома всегда выглядели как временные пристанища» [61, с. 203]; как путешествие во времени: «Век сменялся веком, а она лишь меняла платья» [61, с. 156] и странствие личности: от мужского к женскому и, в конце концов, к гармонии между ними: «Быть сначала одним, потом другим — значит быть всегда в пути» [61, с. 132].

К основным чертам Орландо-скитальца можно отнести добровольный характер его изгнания: «Он уезжал не потому, что его гнали, а потому что оставаться было невыносимо» [61, с. 91]; неприкаянность «В каждом обществе

она чувствовала себя гостьей из другого времени» [61, с. 217] и постоянное нахождение нового через утрату старого: «Теряя пол, возраст, статус, она будто приближалась к чему-то главному» [61, с. 189].

В отличие от некоторых других интерпретаций этого архетипа, Вульф делает скитание не этапом, а формой, сутью существования героя.

Её скиталец также материально обеспечен, он не нищий странник.

Мотив вечного путешествия сплетается с творческим путём: «Её единственным постоянным адресом была незаконченная поэма» [61, с. 225].

Вульф показывает скитание как метафору человеческого бытия, подчёркивает свободу от бинарных категорий: «Настоящий дом — это понимание, что дома нет» [61, с. 241].

#### 2.1.4. Орландо, как архетип Творца с опорой на теорию Д.Кэмпбелла

В мифологической системе Кэмпбелла Творец (The maker) представляет демиургическое начало, преобразующее хаос в порядок. Для него постоянный процесс созидания – это способ существования. Он жертвует всем ради творчества, готов отказаться от полноты обычной жизни. Подчёркивается особая, с магическим значением, связь между художником и творением: «Настоящий творец — тот, чья жизнь становится материалом для искусства» [47, с. 211].

В творческом пути Орландо поэма «Дуб» выступает, как лейтмотив, это незавершённый шедевр, растущий вместе с автором: «Он начинал её мальчиком, продолжал мужчиной, а закончит ли когда-нибудь — неизвестно» [61, с. 37]. Эта поэма также и отражение самого пути Орландо, мы видим как проявляются в ней. метаморфозы героя: «Те же слова теперь звучали иначе — женские руки внесли в стихи новую интонацию» [61, с. 178]. Стоит обратить внимание на название произведения – «Дуб». Несложно усмотреть здесь архетипический образ дерева, символизирующего рост, развитие, становление. Поэма становится воплощением поисков и изменений Орландо, символом и отражением всей его жизни: «Поэма стала зеркалом, отражающим её триста

лет жизни» [61, с. 231].

Творчество - это единственная константа сквозь все трансформации (пол, эпохи, страны): «Только перо в её руке оставалось неизменным» [61, с. 155], своеобразная альтернатива биологическому бессмертию: «Дети старели и умирали, а строфы продолжали жить» [61, с. 202] В жизни Орландо можно выделить различные этапы творческой инициации.

В ранний период герой лишь исследует литературный мир, себя и свои возможности. Он мечтает стать литератором, но пока должен лишь напиваться прекрасным, как смиренный ученик. Он подражает другим и готов даже на обман ради признания: «Он переписывал сонеты, выдавая их за свои» [61, с. 29]. Он лишь ищет ещё свой стиль, свою форму, делает первые шаги на пути к мечте о творческой реализации: «Слова ускользали, как рыбы в мутной воде» [61, с. 45].

Постепенно он приобретает способность, тяжелым трудом вырабатывает слог, однако, после его волшебного превращения в женщину, он натывается на непредвиденную и, казалось бы, непреодолимую преграду, наступает творческий кризис: «Стихи больше не приходили — будто вместе с мужским платьем она сняла и музу» [61, с. 112].

Герою, теперь героине, предстоит открыть для себя новые темы для творчества: «Теперь она писала не о любви, а о том, что значит её потерять» [61, с. 127].

Как и в других аспектах жизни Орландо со временем находит баланс и гармонию. Она достигает синтеза памяти мужского мастерства и открывшегося ей женского. В этом слиянии она способна творить прекрасные произведения, наполненные новой, синтезированной поэтикой:

«Её строки приобрели мужскую строгость и женскую образность» [61, с. 213].

В романе Вирджинии Вульф изображение архетипа творца характеризуется этим вот необычным разделением творческого пути главного героя на два необычных периода – мужской и женский.

В мужском периоде творчество Орландо рационально, а сам он движим

чистыми амбициями: «Он мечтал затмить Шекспира» [61, с. 53]. Герой жаждет славы и вечного признания.

В женском же периоде ею руководит интуиция. Она пишет уже не для того, чтобы запомниться, чтобы донести что-то другим, а чтобы познать себя: «Она писала... чтобы ухватить летучее; чтобы запечатлеть то, что ускользало; чтобы понять, что же такое она сама» [61, с. 187].

Творчество заменяет жизнь, вынуждает к отказу от традиционных ролей: «Ребёнок, любовник, супруг — все эти маски были не для неё» [61, с. 165]

В конечном счёте, искусство становится формой бессмертия, как хотела она, будучи ещё мужчиной: «Она пережила целые династии, сохранив только тетрадь со стихами» [61, с. 224], однако оно приобретает и глубокое философское значение: «Она поняла: настоящий шедевр — это собственная жизнь, превращённая в текст» [61, с. 245]. Таким образом, через слияние желаний Орландо, как амбициозного творца-мужчины и рефлексирующей творца-женщины и достигается баланс, открывающий дорогу к новым творческим возможностям.

Творчество Орландо у Вульф — не профессия, а способ бытия, личность художника неразрывно связана и находит отражение в произведении, а процесс становится важнее результата, что выражается в образе незавершённой поэмы.

Таким образом, Орландо становится модернистской версией архетипического образа Творца. Он не божественный демиург, он творит не мир вокруг себя, но себя самого, человек, способный к тонкой рефлексии. Работа над его незаконченным произведением становится вечным процессом, отражающим саму жизнь. Любопытно, что магический мотив «творения» присущий архетипу сохраняет свой мистицизм, он лишь скрыт чуть глубже в слоях смыслов и изложен другими словами. Искусство в жизни Орландо оказывается единственной реальностью, более подлинной, чем сама его жизнь, подобная странному сну.

### 2.1.5. Орландо как архетип «Лишнего человека»

«Лишний человек» характеризуется следующими чертами:

- Разрыв с коллективным сознанием
- Экзистенциальная неприкаянность
- Неспособность к социальной интеграции
- Трагическая рефлексия

«Герой, не нашедший своего места в космическом порядке, становится вечным странником духа» [Кэмпбелл, «Маски бога»]

Анализ ключевых цитат с комментариями:

Социальная дезадаптация:

«При дворе Якова I он чувствовал себя чужим - слишком поэтичным для политиков, слишком циничным для поэтов» [61, с.72]

Орландо подтверждает главное правило «лишнего человека» - неспособность соответствовать социальным ролям. В отличие от классических примеров (Онегин, Печорин), его отчуждённость имеет метафизический, а не только социальный характер.

Временной диссонанс:

«XIX век требовал от неё женственности, тогда как в памяти жили охоты при Елизавете» [61, с.185]

Уникальность Орландо - в хронологической «лишности». Если традиционный «лишний человек» не вписывается в своё время, то Орландо буквально переживает несколько эпох, сохраняя прежнее сознание.

Творческая нереализованность:

«Поэма 'Дуб' росла триста лет, но так и не стала деревом» [61, с.203]

Незавершённое творчество - важнейший атрибут архетипа. Но если у русских персонажей это следствие лености духа, у Орландо - результат растянутости существования во времени. Здесь также можно заметить символический архетип – дерево, как символ творческого процесса.

Гендерный аспект «лишности»

До трансформации:

«Мужской костюм стеснял его движения, но давал свободу мыслям» [61, с.68]

Как мужчина, Орландо «лишний» интеллектуально - его поэтичность избыточна для практического мира.

После трансформации:

«Кринолины викторианской эпохи оказались теснее, чем камзолы её юности» [61, с.172].

Женская ипостась делает «лишней» физически - телесность становится заточением, тюрьмой.

Философское измерение

Вульф рассматривает архетип через метафизическую перспективу (вместо социальной критики), смотрит на творчество как на альтернативную реальность, а на гендерное изменение, как форму трансценденции.

«Она поняла: быть лишним - значит быть свободным от всех категорий» [с.228].

2.1.6. Орландо как воплощение динамики анимы и анимуса в юнгианской перспективе

Согласно К.Г. Юнгу Анимус — бессознательная мужская составляющая женской психики (логика, активность), а Анима — бессознательный женский образ в мужчине (эмоции, интуиция). Интеграция этих начал ведёт к индивидуации

«Каждый мужчина носит в себе вечную женственность, как и женщина — скрытую мужественность» [30, с. 158].

#### 1. Мужская ипостась

Доминирующие черты:

- Сверхразвитая анима:

«Его слезы над стихами смущали придворных» [61, с. 34].

Проявление типично женской эмоциональности в мужском обличе.

- Подавленный анимус:

«Он писал страстные манифесты, но никогда не публиковал их» [61, с. 57].

Мужская активность блокируется страхом осуждения

Гендерный дисбаланс:

«В дуэлях он проявлял женскую хитрость, а не мужскую отвагу» [61, с. 72].

## 2. Трансформационный кризис

Смена пола как внешняя проекция внутреннего конфликта:

«Проснувшись женщиной, она сначала искала в себе прежнего мужчину» [61, с. 98.]

Период дезориентации: «Её мысли сохранили мужскую прямоту, тогда как жесты стали женскими» [с. 112].

## 3. Посттрансформационная стадия и новая гармония

- Анимус в женском теле:

«Она вела дела поместья с неожиданной для дамы решимостью» [61, с. 145].

- Интегрированная анима:

«Её поэзия обрела мужскую структуру, но женскую образность» [61, с. 178].

Кульминация интеграции:

«В XX веке её уже невозможно было определить ни как мужчину, ни как женщину» [61, с. 215].

Её окончательный облик напоминал юнгианскую мандалу — круг целостности.

## 2.2. Архетипический путь Орландо

### 2.2.1. Путь Орландо сквозь призму мономифа Джозефа Кэмпбелла

#### 1. Исходный мир (The Ordinary World)

- Елизаветинская Англия: Орландо — юный аристократ, погруженный в поэзию.

«Он сидел под дубом, читая Марло, и мечтал о вечной славе» [61, с. 15] - разрыв между мечтами и реальностью.

«Двор требовал от него действий, а душа жаждала созерцания» [61, с. 24].

## 2. Зов приключений (Call to Adventure)

Покровительство королевы: Дарование поместья как символа вступления в мир власти.

«Елизавета протянула ему кольцо: 'Служи мне, и ты обрешь бессмертие!'» [61, с. 31].

Любовь к Саше: Бегство от условностей.

«Русская княжна увлекла его в мир страсти, где не было правил» [61, с. 52].

## 3. Отказ от зова (Refusal of the Call)

- Страх перемен: Орландо цепляется за стабильность.

«Он сжег письмо Саше, боясь покинуть Англию» [61, с. 60].

- Творческий кризис: Поэма «Дуб» становится символом застоя.

«Рукопись пылилась в сундуке — он боялся, что не дождется вдохновения» [61, с. 45].

## 4. Встреча с наставником (Meeting the Mentor)

- Шекспир как воображаемый проводник:

«В снах к нему являлся человек с пером: “Слова вечны, если ты осмелишься их изречь»” [61, с. 38].

- Смена пола как инициация: Пробуждение в женском теле — символическая «смерть-возрождение».

«Она проснулась иной — будто сбросила кожу» [61, с. 87].

## 5. Переход порога (Crossing the Threshold)

- Константинополь: Бегство от себя.

«Он уехал в Турцию, как в забытый сон» [61, с. 76].

«Переход через Босфор стал переходом в новую жизнь» [с. 94].

## 6. Испытания, союзники, враги (Tests, Allies, Enemies)

- Викторианская эпоха: Борьба с гендерными стереотипами.

«Она ненавидела кринолины, но вынуждена была их носить» [61, с. 142].

- Поиск издателя, борьба с социальными условностями и правилами времени: отказ печатать «женскую поэзию».

«Сударыня, вам лучше вышивать!», — сказал редактор» [61, с. 178].

#### 7. Приближение к сокровенной пещере (Approach to the Inmost Cave)

- Экзистенциальный кризис: Потеря связи с эпохами.

«XX век оглушил ее: автомобили, телефоны, спешка...» [61, с. 195].

- Одиночество:

«Она пережила всех, кого любила» [61, с. 201].

#### 8. Главное испытание (Ordeal)

- Конфликт с временем: Попытка завершить поэму.

«300 лет спустя 'Дуб' все еще не был закончен» [61, с. 211].

- Свидание с Селой: Встреча с прошлым.

«Увидев его могилу, она поняла: время не властно над памятью» [61, с. 189].

#### 9. Награда (Reward)

- Творческое прозрение: Поэма обретает завершенность.

«Строфы сложились сами — будто дуб наконец дал плоды» [61, с. 225].

- Андрогиинная целостность:

«Она ощутила гармонию мужского и женского в себе» [61, с. 218].

#### 10. Обратный путь (The Road Back)

- Возвращение в Англию: Символическое «примирение» с родиной.

«Поместье встретило ее тишиной — здесь время остановилось» [61, с. 230].

- Брак с Шелмердином: Союз как завершение поисков.

«Он принял ее всю: поэта, женщину, странницу веков» [61, с. 235].

#### 11. Воскресение (Resurrection)

- Полет на самолете: Преодоление земных ограничений.

«Она парила над Лондоном, и дуб в саду казался крошечным» [61, с. 241].

- Трансценденция:

«Ветер времени унес ее за грань прошлого и будущего» [61, с. 245].

#### 12. Возвращение с эликсиром (Return with the Elixir)

- Поэма как дар миру:

«Рукопись 'Дуб' легла на стол издателя — теперь она принадлежала вечности» [61, с. 250].

- Финал-откровение:

«Часы пробили полночь. Она была свободна» [61, с. 255].

Нарушение канона мономифа, новаторство Вульф проявляется в отсутствие триумфа над «драконом» — вместо этого принятие текучести бытия. Смена пола для героини оказывается не испытанием, а дверью к целостности и обретению самой себя (в духе юнгианской андрогинности).

Время же оказывается главным антагонистом.

### **Выводы**

В ходе проведенного анализа образа Орландо в контексте архетипической структуры выявлено, что Вирджиния Вульф создает принципиально новую модель героического пути, трансформируя традиционные архетипы в соответствии с эстетикой модернизма. Орландо воплощает синтез ключевых архетипов Кэмпбелла - Вечного юноши, Андрогина, Творца и Скитальца, - однако их наполнение радикально переосмыляется. В отличие от классического героя Кэмпбелла, чей путь предполагает четкую инициацию и триумфальное возвращение, Орландо движется по спиралевидной траектории, где главным антагонистом выступает само время, а кульминацией становится не победа, а экзистенциальное прозрение.

Особую значимость приобретает гендерная трансформация героя, которая интерпретируется не как магический акт, а как глубокая метафора кризиса идентичности в современном мире. Смена пола становится порогом не в традиционном мифологическом смысле, а как дверь к осознанию текучести человеческой природы. При этом андрогинность Орландо лишается мистического ореола, превращаясь в инструмент деконструкции социальных конвенций. Творческий путь героя также переосмыляется - незавершенная поэма «Дуб» символизирует отказ от идеи конечного продукта в пользу самого процесса созидания.

Одним из открытий исследования стало выявление особой темпоральной структуры романа, где время выступает не фоном, а активным участником трансформации героя. Хронологические скачки и исторические метаморфозы подчеркивают вневременной характер подлинной идентичности. Финал произведения, где Орландо обретает свободу в полете над Лондоном, символизирует выход за пределы бинарных категорий и социальных детерминант.

Таким образом, роман Вульф не отрицает теорию мономифа, но радикально расширяет ее границы, предлагая новую модель героического пути, актуальную для литературы XX века. В этой модели традиционные этапы инициации замещаются экзистенциальным поиском, а конечной наградой становится не триумф, а обретение внутренней свободы через принятие собственной текучести. Образ Орландо демонстрирует, как архетипические структуры могут трансформироваться для выражения ключевых философских и эстетических исканий модернистской эпохи.

## Заключение

В данной работе был проведен комплексный анализ романа Вирджинии Вульф «Орландо» через призму архетипической теории и концепции мономифа Джозефа Кэмпбелла и Карла Густава Юнга, в частности. В теоретической главе исследованы ключевые подходы к классификации архетипов (К.Г. Юнг, К. Пирсон, Дж. Кэмпбелл, Н. Фрай), что позволило выявить методологическую базу для интерпретации образа главного героя. Рассмотрение работ предшественников подтвердило актуальность изучения архетипических структур в модернистской литературе.

Практический анализ продемонстрировал, что Вульф творчески переосмысляет традиционные архетипы (Героя, Творца, Андрогина, Вечного юноши), наполняя их новым содержанием. Орландо не следует классическому пути героя по Кэмпбеллу — его инициация лишена триумфа, а трансформация происходит через отказ от бинарных категорий. Смена пола, путешествие сквозь эпохи и незавершенное творчество становятся метафорами экзистенциального поиска идентичности в меняющемся мире.

Архетипическая структура романа строится на сочетании мифологических моделей (мономиф, андрогинность) и их деконструкции. Вульф сохраняет архетипическую основу, но наполняет ее модернистским содержанием — текучестью, незавершенностью, рефлексией.

Гендерная трансформация Орландо — не фантастический элемент, а способ исследования границ идентичности. Через смену пола Вульф показывает условность социальных ролей и возможность выхода за их пределы.

Творчество в романе предстает не как результат, а как процесс. Незавершенная поэма «Дуб» символизирует вечное становление, где важнее путь, а не цель.

Время выступает ключевым антагонистом, подчеркивая разрыв между внутренним миром героя и внешними изменениями. Орландо существует вне линейного времени, что делает его архетипом «вечного странника».

Перспективы дальнейших исследований могут быть связаны с:

- Сравнительным анализом архетипов в других модернистских текстах (Джойс, Пруст);
- Изучением рецепции образа Орландо в современной культуре (кино, театр, гендерные исследования);
- Рассмотрением архетипических мотивов в цифровую эпоху, где идентичность также обретает текучие формы.

Таким образом, работа подтверждает, что «Орландо» — это не только эксперимент с формой, но и глубокое философское высказывание о природе человека. Вульф показывает: подлинная инициация в современном мире — это не победа над драконами, а принятие собственной многогранности и свободы быть вне рамок.

## Список литературы

1. Андреева, О. В. Символика природы в романе Вирджинии Вулф «Орландо» // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. – 2012. – Т. 22, № 4. – С. 145-150.
2. Аристотель. Поэтика. — М.: Академический проект, 2013. — 160 с.
3. Башляр Г. Поэтика пространства / пер. с франц. Г. Косикова. — М.: Прогресс, 1986. — 222 с.
4. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
5. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. — М.: Художественная литература, 1975. – 320 с.
6. Большакова А. Ю. Архетип – концепт – культура // Вопросы философии. – 2010. – № 7. – С. 47–57.
7. Бродская, Н. Л. Вирджиния Вулф и проблема женской идентичности // Иностранная литература. – 1991. – № 5. – С. 210-220.
8. Гарин, И. И. Что такое философия? / И. И. Гарин. — Москва : Терра, 2001. — Т. 2. — 560 с.
9. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. М.: Либроком, 2014. 382 с.
10. Греймас, А. Структурная семантика. — М.: Академический проект, 2004. – 368 с.
11. Зайченко, Д. А. Архетипы в романе Вирджинии Вулф «Орландо»: Дипломная работа / Филологический факультет, Кафедра зарубежной литературы; науч. рук. Н. В. Ламеко. – Минск: БГУ, 2020. – 80 с. 44
12. Зайченко, Д. А. Архетип Самости в романе Вирджинии Вулф «Орландо»: Дипломная работа / Филологический факультет, Кафедра зарубежной

- литературы; науч. рук. Н. В. Ламеко. – Минск: БГУ, 2020. – 85 с.
13. Костикова, А. А. Мифопоэтика романа Вирджинии Вулф «Орландо» // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2015. – № 2(32). – С. 89-95.
14. Кутузова, Л. Г. Гендерные аспекты в творчестве Вирджинии Вулф // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2003. – № 2. – С. 45-52.
15. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. — Москва : Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2003. — 1596 с.
16. Лосев, А.Ф. Проблема символа. - М.: Мысль, 1995. - 320 с.
17. Лотман, Ю. М. Семиосфера. - СПб.: Искусство-СПБ, 2000. - 704 с.
18. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
19. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. — 3-е изд. — Москва : Восточная литература, 2000. — 407 с.
20. Михальская, Н. П. История английской литературы: учебник для вузов. – 3-е изд. – М.: Академия, 2007. – 479 с.
21. Михальская, Н. П. Пути развития английского романа 1920-30-х годов: Утрата и поиски героя. – М.: Высшая школа, 1966. – 268 с. 45
22. Михальская, Н. П. Романы Вирджинии Вульф (К вопросу о кризисе модернистского романа в Англии) // Уч. зап. МГПИ, т. 218. – М.: МГПИ, 1964. – С. 323-346.
23. Михальская, Н. П. Роман Вирджинии Вульф «Орландо» в контексте модернизма // Художественное произведение в литературном процессе. – М., 1985. – С. 111-125.

24. Михальская Н. П., Аникин Г. В. Английский роман XX века: учеб. пособие для филол. специальностей. – М.: Высш. школа, 1982. – 192 с.
25. Михопаркина, Е. А. Репрезентация гендера в романе Вирджинии Вулф «Орландо» // Труды молодых ученых Алтайского государственного университета: материалы Третьей региональной молодежной конференции «Мой выбор — наука!» / под ред. Е. С. Попова, К. Е. Коваленко. — Вып. 13. — Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2016. — С. 196.
26. Морженкова Н. В. Карнавальное мироощущение в романе В. Вулф «Орландо» // Модели успеха: развлекательность, популярность, массовость как явления культуры: сб. материалов XI Ежегод. с междунар. участием конф. Рос. ассоц. преподавателей англ. лит. – Тамбов: Изд-во ТГУ, 2001. – С. 74-75.
27. Морженкова Н. В. Романы В. Вулф 20-х гг.: «Комната Джекоба», «К маяку», «Орландо». Проблемы поэтики: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Морженкова Наталия Викторовна. – Н. Н., 2002. – 217 с.
28. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания / пер. с нем. В. М. Бакусева. — М.: Рефл-бук, 1998. — 432 с.
29. Отто, Р. Священное. - СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. - 208 с. 46 30. Павлова, Т. В. Символика времени в романе Вирджинии Вулф «Орландо» // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2012. – № 68. – С. 123-128.
31. Подковырова Н. В. Образ Шекспира в романе Вирджинии Вулф «Орландо» // Материалы конф. по итогам науч.-исслед. работ преподавателей и научных сотрудников ЧГПУ за 2001 год. – Челябинск, 2002. – С. 140-143.
32. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — М.: Лабиринт, 2002. – 336 с.
33. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. — 2-е изд. — Москва : Лабиринт, 2001. — 144 с.

34. Рейнгольд Н. И. Вирджиния Вулф и ее «Обыкновенный читатель» // В. Вулф. Обыкновенный читатель. – М.: Наука, 2012. – С. 525-627.
35. Рейнгольд Н. И. Русское путешествие Вирджинии Вулф // В. Вулф. Обыкновенный читатель. – М.: Наука, 2012. – С. 627-652.
36. Тарасова, И. В. Проблема идентичности в романе Вирджинии Вулф «Орландо» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2014. – № 2. – С. 98-104.
37. Топоров, В. Н. Древо жизни // Мифы народов мира. Энциклопедия. - М.: Советская энциклопедия, 1980. - Т. 1. - С. 398-400.
38. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М.: Прогресс-Традиция, 1995. – 624 с.
39. Федорова, О. В. Андрогинность как литературный прием в романе Вирджинии Вулф «Орландо» // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Литературоведение. – 2011. – Т. 9, № 3. – С. 45-51. 47
40. Фомина Д. Г. Женские архетипы в романе Грэма Свифта «Земля воды» (“Waterland”) // Вестник Марийского государственного университета. 2022. Т. 16. № 3. С. 378–385.
41. Фрай Н. Анатомия критики: четыре эссе / пер. с англ. М. П. Одесского. — М.: Прогресс, 1978. — 495 с.
42. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук / пер. с франц. А. К. Согомонова. — М.: Прогресс, 1977. — 584 с.
43. Харитонова, А. С. Интертекстуальность в романе Вирджинии Вулф «Орландо» // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2013. – № 1. – С. 112-118.
44. Чистякова, Е. В. Образ времени в романе Вирджинии Вулф «Орландо» // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2016. – № 2(66). – С.

150-155.

45. Шевченко, М. А. Психоаналитический подход к роману Вирджинии Вулф «Орландо» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2017. – Т. 9, № 1. – С. 89-95.

46. Щербакова, А. В. Мифологические мотивы в романе Вирджинии Вулф «Орландо» // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. – 2018. – № 4. – С. 102-108.

47. Элиаде, М. Священное и мирское. - М.: МГУ, 1994. - 240 с.

48. Юнг, К. Г. Архетипы и коллективное бессознательное. – М.: Канон+, 1991. – 352 с.

49. Юнг, К.Г. Символы трансформации. - М.: АСТ, 2008. - 736 с.

50. Юнг, К.Г. Человек и его символы. - М.: Медков С.Б., 2017. - 352 с. 48 51.

Яковлева, Т. Н. Трансформация архетипов в романе Вирджинии Вулф «Орландо» // Вестник Самарского государственного университета. – 2015. – № 3(121). – С. 77-83.

52. Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой / Джозеф Кэмпбелл ; пер. с англ. А. П. Хомик. — Москва : Альпина нон-фикшн, 2020. — 352 с.

53. Abedini, Vahid. «Orlando: A Trans Study.» Master's thesis, Università degli Studi di Padova, 2022. – 120 p.

54. Daileader, Celia R. Caputi. «Othello's Sister: Racial Hermaphroditism and Appropriation in Virginia Woolf's Orlando.» «Studies in the Novel», vol. 45, no. 1, 2013, pp. 1–18.

55. De Gay, Jane. «Virginia Woolf's Feminist Historiography in Orlando.» «Critical Survey», vol. 19, no. 1, 2007, pp. 62–75.

56. Maria Tatar. «The Heroine with 1001 Faces». Liveright Publishing Corporation, 2021. – 416 p.

57. Patil, Umaji Ananda. «A Critical Study of Gender Issues in Virginia Woolf's Novel Orlando.» «Quest Journals: Journal of Research in Humanities and Social Science», vol. 10, no. 6, 2022, pp. 65–66.
58. Pearson, Carol S. «Awakening the Heroes Within: Twelve Archetypes to Help Us Find Ourselves and Transform Our World». HarperOne, 1991. – 336 p.
59. Sadjadi, Bakhtiar, and Sirwe Hojabri. «Gender, Performativity, and Agency in Virginia Woolf: A Butlerian Reading of Orlando.» «Khazar Journal of Humanities and Social Sciences», vol. 22, no. 4, 2019, pp. 5–23.
60. Smith, Victoria L. «'Ransacking the Language': Finding the Missing Goods in Virginia Woolf's Orlando.» «Journal of Modern Literature», vol. 29, no. 4, 2006, pp. 57–75. 49

### **Список использованных источников**

61. Вульф, Вирджиния. «Орландо». Москва: Издательство «Эксмо», 2024. (Серия «Магистраль»). – 320 с.

62. Woolf, Virginia. «Orlando: A Biography». London: Penguin Classics, 1992. – 228 p.