

Российский государственный гуманитарный университет
Институт высших гуманитарных исследований

Е. М. Мелетинский

О ЛИТЕРАТУРНЫХ
АРХЕТИПАХ

Москва 1994

БК 8
М 04

Мелетинский Е. М.

О литературных архетипах / Российский государственный гуманитарный университет. — М., 1994. — 136 с.
(Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4).

ISBN 5-7281-0067-8

Издание осуществлено при финансовом содействии
Международного фонда «Культурная инициатива»

ISBN 5-7281-0067-8

© Российский государственный
гуманитарный университет, 1994

Часть первая

О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов

Темой настоящей работы является происхождение тех постоянных сюжетных элементов, которые составили единицы некоего «сюжетного языка» мировой литературы. На ранних ступенях развития эти повествовательные схемы отличаются исключительным единообразием. На более поздних этапах они весьма разнообразны, но внимательный анализ обнаруживает, что многие из них являются своеобразными трансформациями первичных элементов. Эти первичные элементы удобнее всего было бы назвать сюжетными архетипами.

Понятие «архетип» в современную науку было введено основателем аналитической психологии К. Г. Юнгом. Ссылаясь на применение этого термина Филоном Александрийским и Дионисием Ареопагитом и некоторые сходные представления у Платона и Августина, Юнг указывал также на аналогию архетипов с «коллективными представлениями» Дюркгейма, «априорными идеями» Канта и «образцами поведения» бихевиористов.

Юнг понимал под архетипом в основном (определения в разных местах его книг сильно варьируются) некие структурные схемы, структурные предпосылки образов (существующих в сфере коллективно-бессознательного и, возможно, биологически наследуемых) как концентрированное выражение психической энергии, актуализированной объектом. Понятие коллективно-бессознательного Юнг заимствовал у представителей французской социологической школы («коллективные представления» Дюркгейма и Леви-Брюля). «Коллективные» архетипы, по мысли Юнга, должны были в известном смысле противостоять индивидуальным «комплексам» З. Фрейда, вытесняемым в подсознание.

В качестве продукта непосредственной реализации архетипов Юнг и его последователи (Дж. Кэмпбелл, Э. Нойман и др.) рассматривали мифологию народов мира. Очень важно мнение Юнга о метафорическом, а не аллегорическом, как у Фрейда, характере архетипов: это широкие, часто многозначные символы, а не знаки. Правда, в некоторых интерпретациях Юнг в известном смысле еще следовал за Фрейдом. Известно, что для Фрейда важнейшим мифом был миф об Эдипе, в котором Фрейд видел откровенное выражение инфантильной эротики, направленной на мать и вызывающей ревность к отцу (так называемый эдипов комплекс). Фрейдист О. Ранк выдвинул в этом сюжете на первый план травму рождения и стремление вернуться в чрево матери (Адлер подчеркивает стремление изнеженного героя к власти над матерью). Юнг также признает инфантильную ревность и стремление вернуться в детство, но эротизацию считает вторичной, замещающей соперничество из-за пищи.

В качестве важнейших мифологических архетипов или архетипических мифологем Юнг выделил прежде всего архетипы «матери», «дитяти», «тени», «анимуса» («анимы»), «мудрого старика» («мудрой старухи»). «Мать» выражает вечную и бессмертную бессознательную стихию. «Дитя» символизирует начало пробуждения индивидуального сознания из стихии коллективно-бессознательного (но и связь с изначальной бессознательной недифференцированностью, а также «антиципацию» смерти и нового рождения). «Тень» — это оставшаяся за порогом сознания бессознательная часть личности, которая может выглядеть и как демонический двойник. «Анима» для мужчин и «анимус» для женщин воплощают бессознательное начало личности, выраженное в образе противоположного пола, а «мудрый старик» («старуха») — высший духовный синтез, гармонизирующий в старости сознательную и бессознательную сферы души.

Сразу бросается в глаза, что юнговские архетипы, во-первых, представляют собой преимущественно образы, персонажи, в лучшем случае роли и в гораздо меньшей мере сюжеты. Во-вторых, что особенно существенно, все эти архетипы выражают главным образом ступени того, что Юнг называет процессом индивидуации, т. е. постепенного выделения индивидуального сознания из коллективно-бессознательного, изменения соотношения сознательного и бессознательного в человеческой личности вплоть до их окончательной гармонизации в конце жизни. По Юнгу, архетипы описывают бессознательные душевные события в образах внешнего мира. С этим в какой-то мере можно было

бы согласиться, но практически получается, что мифология полностью совпадает с психологией и эта мифологизированная психология оказывается только самоописанием («язык» и «метаязык» как бы совпадают) души, пробуждающейся к индивидуальному сознательному существованию, только историей взаимоотношения бессознательного и сознательного начал в личности, процессом их постепенной гармонизации на протяжении человеческой жизни, переходом от обращенной во вне «персоны» («маски») к высшей «самости» личности.

Думается, что взаимоотношение внутреннего мира человека и окружающей его среды в не меньшей мере составляет предмет мифологического, поэтического и т. п. воображения, чем соотношение сознательного и бессознательного начал в душе, что внешний мир не только материал для описания чисто внутренних конфликтов и что жизненный путь человека отражается в мифах и сказках в большей мере в плане соотношения личности и социума, чем в плане конфронтации или гармонизации сознательного и бессознательного. Другое дело — тут Юнг совершенно прав, — что бессознательный момент и глубины коллективно-бессознательного отражаются и в механизме и в объектах воображения.

Наиболее систематическим образом архетипические корни и эволюция сознания изложены юнгианцем Э. Нойманом в книге «Происхождение и история сознания» (1949). Он называет архетипы «трансперсональными доминантами» и настаивает на том, что первоначальное трансперсональное содержание впоследствии персонализируется («вторичная персонализация»). Сами мифы творения, по Нойману, — это именно история рождения «я», постепенная эмансипация человека и сопровождающие ее страдания. Творение, утверждает Нойман, ссылаясь на Э. Кассирера, есть всегда творение света, а сам свет Нойман трактует как свет сознания, преодолевающий стихию бессознательного. Первичная цельность бессознательного символизируется кругом, яйцом, первосуществом, океаном, небесным змеем, мандалой, алхимическим понятием «уроборос».

Рождающее чрево Великой матери выражается образами дна моря, источника, земли, пещеры, города. На этой стадии, соответствующей пребыванию ребенка в чреве матери (тождество филогенеза и онтогенеза!), умирание и возрождение имеют место каждую ночь, и существование до и после смерти тождественно. Этой стадии соответствует и невинный инцест непосредственного соединения с матерью. Материнский уроборос пресексуален и гермафродитичен. На этой ста-

дии существенны акты пищеварения и испускания как формы проявления деятельности, рождения.

Индивидуальное саморазвитие происходит как выделение из уробороса, вхождение в мир и встреча с универсальным принципом противоположностей, оппозиций, разрывающих первоначальное единство, полноту в цельности. Уроборос и его преодоление тесно связаны с образом Великой матери («матриархат» как психическая стадия), ассоциирующейся с землей и вообще бессознательной природой в отличие от культуры. Ребенок (рождающееся «я») представлен как отнесенительно беспомощный, затем как бог-спутник Великой матери, как ее любовник (отождествленный с фаллосом), имеющий, собственно, еще не индивидуальное, а ритуальное существование. На этапе взрослого «я» фигура Великой матери получает негативное освещение: это дикая природа, колдунья, кровь, смерть. Начинается бегство от матери и сопротивление ей. Сначала самокастрация или самоубийство (Аттис, Эшмун, Вату), потом решительный поворот (Нарцисс, Пенфей, Ипполит), отказ от ее любви (Гильгамеш). Мачеха, в том числе типа Федры, — трансформация Великой матери; если мать «добрая», то рядом может появиться злой ее консорт. Символизм враждебных друг другу близнецов якобы выражает все тот же символизм матери.

Далее следует разделение родителей, отца и матери, после чего, собственно, и появляются свет, сознание и культура, возникают другие оппозиции. Отделение сознательного «я» от бессознательного выражается архетипом борьбы. Разделение родителей сыном аналогично борьбе с драконом. «Я» становится героем («первая личность»), который в принципе является архетипическим предшественником человечества в целом. В героизме решительно побеждает мужское начало. Оно не хтонично и не сексуально, как материнское, а имеет духовный характер. Тотемизм Э. Нойман считает мужским по духу (что само по себе очень сомнительно). Через битву с драконом происходит трансформация героя, смысл которой в рождении высшей формы личности. Дракон несет печать уробороса.

Эквивалентен и инцест с матерью, который может стать теперь формой победы над ней (ср. вхождение в пещеру, спуск в преисподнюю). Сам дракон — символ уробороса — может трактоваться как бисексуальный, связанный отчасти и с мужским началом. Земной отец принадлежит царству матери-земли. Соответственно битва с драконом — это битва с первыми родителями, в том числе с отцом, представляющим закон и порядок, против которого может восстать сын (ср.

мифологические отцы, пожирающие детей; богоборчество Прометея и т. п.). Убивая дракона, герой освобождает пленницу и добывает сокровище. Это трактуется Нойманом (вслед за Юнгом, разумеется) как открытие реальности души (психе), как овладение своей анима, как союз сознания героя с творческой стороной души. В образе пленницы (анима — вечно женственное) преодолен образ женщины как ужасной Великой матери, происходит сдвиг от эндогамии к экзогамии. Герой делается способным к женитьбе через освобождение от родительской сферы посредством инициации (обрядов посвящения в половозрастную зрелость). С этой точки зрения Нойман анализирует мифы о драконоборцах Персее, Тесее, Геракле, а также о египетском Осирисе, в истории которого он видит путь трансформации личности, самосовершенствования души вплоть до высшей «самости» как одной из целей юнговской индивидуации. Большой раздел посвящает Нойман рассмотрению формирования личного сознания «изнутри», вне связи с мифом и сказкой.

Героический миф с юнгианских позиций анализирует Ш. Бодуэн в книге «Триумф героя» (1952). Главное, по его мнению, это «второе рождение» после смерти (и борьба — его символ), а также мотивы двойников-заместителей.

В основном следует за Юнгом и Дж. Кэмпбелл, который, опираясь на Шопенгауэра и Ницше, дополняет его концепциями других психоаналитиков, а также ритуалистов, сводящих всю культуру к обряду. Кэмпбелл — автор монографии «Герой с тысячью лиц» (1948) и четырехтомного компендиума «Маски бога» (1959–1970). В первой книге он анализирует некий героический «мономиф», содержащий историю героя от его ухода из дома до торжественного возвращения. История включает посвятельные испытания и овладение магической силой. Биографии героя даются космологические параллели.

Выдвижение роли инициации в героическом мифе (после П. Сэн-тита в «Перро и параллельных рассказах», 1923, и В. Я. Проппа в «Исторических корнях волшебной сказки», 1946) совершенно справедливо, но сама инициация интерпретируется Кэмпбеллом исключительно с позиций аналитической психологии, т. е. как погружение индивида в свою душу в поисках новых ценностей. Кэмпбелл правильно отмечает, что отказ от инициации ставит индивида вне общества. В «Масках бога» он трактует мифологию биологизаторски, видя в ней функцию нервной системы: знаковые символы освобождают и направляют энергию. Инициация также трактуется как сила преодоления

инфантильных либидоносных склонностей (ср. концепцию психоаналитика Г. Рохайма). Другие моменты героического мифа связываются Кэмпбеллом или с травмой рождения (по О. Ранку), или даже с эдиповым комплексом (не по Юнгу, а по Фрейду). Мотивируя мифы различными физико-психическими факторами, Кэмпбелл дает впечатляющий обзор мифологии народов мира. В том же духе интерпретируется им и «творческая мифология» модернистской литературы XX в.

Представители аналитической мифологии распространяют на сказку свои принципы анализа мифов, вследствие чего образы и эпизоды сказочного повествования оказываются символами или даже аллегориями различных ступеней в соотношении сознательного и бессознательного. Борьба с драконом может быть трактована как борьба против собственной демонической «тени», сказочная ведьма — как превращенная Великая мать, с которой совпадает и бабушка Красной шапочки, и даже проглотивший последнюю волк. Свадьба с принцем или принцессой понимается как примирение со своим собственным душевным миром, как проявление индивидуации, встречный старик — как высшее выражение индивидуации (об этом пишут Лайблин, Франк, Леклер и Делашё, Румпф и др.).

Юнгианство в соединении с ритуализмом породило ритуально-мифологическую критику, одну из ветвей так называемой новой критики. Ритуализм, восходящий к Фрэзеру и «кембриджской» школе его учеников (Дж. Харрисон, Ф. М. Корнфорд, А. Б. Кук), считает ритуалы не только основой мифов и мифологических сюжетов, но базой всей древней, а отчасти и последующей культуры (работы Г. Марри, лорда Рэглана, С. Хаймана, П. Сэнтива, Р. Карпендера, Э. Миро, Г. Р. Леви).

Д. Уэстон открыла путь для ритуалистической интерпретации рыцарского романа. К. Вейзинтер, Х. Уоттс, Ф. Фергюсон, Н. Фрай сделали излюбленным объектом ритуального и ритуально-мифологического подхода драму, особенно шекспировскую. Целая плеяда критиков интерпретирует подобным образом литературу модернизма, склонного к мифологизации, но отчасти и литературу XIX в.

Главными теоретиками школы, как раз соединившими ритуализм с юнгианством в исследовании архетипов, являются М. Бодкин — автор «Архетипических образцов в поэзии» (1934), и особенно Н. Фрай — автор «Анатомии критики» (1957) и многих других работ. Бодкин, исследуя метафоры в поэзии, видит в них порождение эмоциональной, но сверхличной жизни: наибольшее внимание она уделяет архетипу нового рождения, символам перехода от смерти к жизни (ассоци-

рующимися с обрядами инициации), символам родства всего живого, образам божественного, демонического и героического. Фрай считает «Золотую ветвь» Фрэзера и работы Юнга о символах либидо основной литературоведческого анализа. Он во многом следует за Юнгом, но гипотезу коллективно-бессознательного не считает обязательной. Для Фрая миф и ритуал, миф и архетип едины, являются не истоком словесного искусства (как для собственно ритуалистов), а его сущностью. Миф — это союз ритуала и сна в форме вербальной коммуникации. Поэтические ритмы, считает Фрай, тесно связаны с природным циклом через синхронизацию организма с природными ритмами, например с солнечным годом: заря, весна и рождение лежат в основе мифов о рождении героя, его воскресении и гибели тьмы (это архетип дифирамбической поэзии). Зенит, лето, брак, триумф порождают мифы апофеоза, священной свадьбы, рая (архетип комедии, идиллии, романа). Заход солнца, осень, смерть ведут к мифам о потопе, хаосе и конце мира (архетип сатиры). Весна, лето, осень, зима порождают соответственно комедию, рыцарский роман, трагедию и иронию.

Таким образом, природные циклы определяют не только образы и сюжеты, но целые жанры. Фрай использует символизм Библии и античной мифологии для выявления «грамматики литературных архетипов»:

В мифической «фазе» символ выступает как коммуникабельная единица — архетип. Но мифической «фазе» предшествует буквальная (символ как мотив), описательная (символ как знак), формальная (символ как образ, потенциально имеющий множество значений, не отражающий действительность, а «приложимый» к ней). Объединение символов в универсальную «монаду» (архетипические символы становятся формами самой природы) составляет, по Фраю, аналитическую фазу.

В организации архетипических символов Фрай различает метафорическое и аналогическое отождествление с более далекими сравнениями и ассоциациями. Например, вместо мифа о пустыне, которая расцвела благодаря богу плодородия, возникает история о герое, убивающем дракона и спасающем дочь старого царя (последний в мифе не отдифференцирован от дракона). Если герой не зять, а сын царя, а спасенная женщина — его мать, то перед нами миф об Эдипе. Как и Кэмпбелл, Фрай на первый план выдвигает жизненный цикл человека (отсюда миф «поисков» трактуется как главный миф).

Не следует недооценивать достижения аналитической психологии и ритуально-мифологической критики в описании и объяснении

некоторых архетипов, т. е. первичных схем образов и сюжетов, составивших некий исходный фонд литературного языка, понимаемого в самом широком смысле. Но надо помнить об основном недостатке этих направлений, заключающихся в биопсихологическом и ритуалистическом редукционизме, в полном сведении и истоков, и самой сущности литературных образов или сюжетов к внутренней жизни души (в плане соотношения ее бессознательных и сознательных элементов) или к обрядам (прямо отождествляемым с повествованием).

Несколько отличительную от психоанализа позицию занимает Ж. Дюран. В «Антропологических структурах воображения» (1969) он, опираясь на сочинения французского философа Г. Башляра, пытается дать классификацию архетипических образов, во многом альтернативную по отношению к юнгианству. Он против юнгианского редукционизма и рассматривает архетипы в рамках поэтической психологии. Исходя из «дополнительности» науки и поэзии и диалектической многослойности познания, Башляр занимается проблемами психологии и феноменологии познания и начинает, в частности, с анализа непосредственного восприятия четырех стихий (огонь, вода, воздух, земля), затем различных свойств вещей, сновидений и т. п. как порождающих определенные образные архетипы. Используя некоторые принципы аналитической психологии, он вместе с тем делает к ним существенные дополнения.

Дюран считает, что под влиянием первичных структурных схем символы превращаются в слова, а архетипы — в идеи и что таким образом миф как динамическая система символов, архетипов и схем превращается в повествование. Динамической организации мифа соответствует статическая, в виде «созвездия образов». Дюран констатирует известный дуализм в архетипической сфере, оппозицию дневного и ночного «режимов» для первичных схем (ср. «апокалиптическую» и «демоническую» образность у Фрая). В качестве исходного пункта «дневного режима» Дюран рассматривает страх перед движением времени, а также перед судьбой и смертью, принимающий форму беспокойного оживления, хаотичности насекомых и гадов, бега хтонического коня, людоеда-пожирателя, несущих смерть. По Башляру, тьма есть дополнение шума, поэтому здесь возникают образы темноты, сумерек, слепоты («беспокойная» фигура слепого), темной воды, менструальной крови (сексуальная трансформация), с которой связана луна, страшной матери-ведьмы, а также падения, провала. Падение символизируется плотью как материей секса и пищеварения (ср. грехопадение).

Противоядием выступают схема подъема, лестницы, архетип небесного света, высота, быстрый полет, крыло и стрела, очистительная сублимация плоти, образ ангела. Отвоеванное могущество выражается мужественными символами (воин, жрец, голова, фаллический рог). Параллельны им солярные, световые символы, изоморфные также речи, знанию, божественной трансцендентности. Свет имеет тенденцию превращаться в молнию или меч, а подъем — в возвышение над поверженным врагом. Отсюда очень близко до архетипа сражающегося героя — победителя дракона. Победа мыслится как духовно-очистительная. «Дневной режим» сопоставляется Дюраном с шизофреническими негативными реакциями. «Ночной режим», наоборот, тяготеет к компромиссу за счет амбивалентности либидо, эвфемизмам, акценту на ритмическом процессе, ведущем к возрождению. Периодичность утишает бег времени, воображение его соответствующим образом умеряет и организует. Происходит либо инверсия ценностей, либо выделение постоянства во времени. Имеют место поиски света и в самой ночи: падение становится спуском в пренатальное состояние, ночь воспринимается как преддверие дня. За «проглатыванием» должно следовать «выплевывание», освобождение из брюха чудовища. Употребляется и двойное отрицание (обманутый обманщик и т. п.), угрожающие образы всячески минимализируются.

Параллелью ко всему этому якобы является язык мистики с его смешением активного и пассивного, содержащего и содержимого, переворачиванием низшего и высшего, с эвфемистическим переименованием мрака в ночь, материи в мать, могилы в колыбель и т. п. Из всего этого вытекает ценность циклических символов, т. е. символов благополучного возвращения-повторения или мессианского спасения. Эти символы являются антиномиями времени, основой повторяемости календарной. Повторением сакральной драмы времени является инициация. Аналогичны «синтетические структуры» воображения, ведущие к исторической мысли.

В другой книге — «Мифологические фигуры и лики творчества» (1979) Ж. Дюран развивает свои идеи, во многом опираясь на упомянутую выше монографию Бодуэна и подвергая критике сциентистские претензии структуралистов, связанные с лингвистической семантикой. В ряде конкретных очерков Дюран связывает различные эпохи литературного творчества с гегемонией того или иного античного мифологического персонажа — сначала Прометея, затем Диониса и, наконец, Гермеса. В некоторые моменты они как бы борются между

собой, например Прометей и Дионис в европейском романтизме. Сам миф, как всячески подчеркивает Дюран вслед за Юнгом и отчасти за Леви-Стросом, всегда представляет собой поле конфронтации неких оппозиций. Последний тезис заслуживает серьезного внимания, поскольку нарратив сам по себе обычно включает противостояние и борьбу каких-то сил.

Однако в целом ни концепция Юнга, ни концепция Фрая, ни концепция Башляра—Дюрана не могут быть приняты в силу их психологического или ритуально-мифологического редукционизма, ведущего к модернизации архаического мифа и архаизации литературы Нового времени.

И Юнг и другие упомянутые выше теоретики, говоря об архетипах, имеют в виду прежде всего не сюжеты, а набор ключевых фигур или предметов-символов, которые порождают те или иные мотивы. Не говоря уже о том, что набор ключевых фигур, предложенный Юнгом, вызывает известные сомнения (ибо все эти фигуры отмечают только ступени индивидуации), сами сюжеты далеко не всегда вторичны и рецессивны; они, в свою очередь, могут сочетаться с различными образами и даже порождать таковые. Кроме того, психоаналитики — и фрейдисты, и юнгианцы — исходят из большей «откровенности» и потому архетипичности мифов (по сравнению, например, со сказкой) в силу врожденных подсознательных элементов. Это не совсем точно, потому что подсознательные мотивы также связаны с социальным бытием, а сюжетная оформленность, способствующая выделению архетипов (как литературных «кирпичиков»), складывается постепенно из более аморфного повествования.

Не следует забывать и о том, что в мифологии само описание мира возможно только в форме повествования о формировании элементов этого мира и даже мира в целом. Это объясняется тем, что мифическая ментальность отождествляет начало (происхождение) и сущность, тем самым динамизируя и нарративизируя статическую модель мира. При этом пафос мифа довольно рано начинает сводиться к космоизации первичного хаоса, к борьбе и победе космоса над хаосом (т. е. формирование мира оказывается одновременно его упорядочиванием). И именно этот процесс творения мира является главным предметом изображения и главной темой древнейших мифов.

Как это сочетается с юнговской концепцией, согласно которой в мифологии и фольклоре выражен процесс так называемой индивидуации, т. е. пробуждения индивидуального сознания и его постепенной

гармонизации с исходным коллективно-бессознательным состоянием и содержанием психики? Можно было бы действительно сблизить коллективно-бессознательное с хаосом, а сознательное с космосом (это даже не мысль Юнга, а мое собственное рассуждение), но нет никаких данных видеть в рассказе о творении мира только метафору индивидуации, даже понимаемой как космизацию личного сознания.

Взаимодействуя с природой и социальной средой, человеческая личность долго не выделяла себя из природной среды (поэтому природа часто мыслилась в человеческих, а человечество — в природных терминах) и тем более не отделяла себя — как личность — от социума. Если многие боги и демоны представлялись первобытному человеку как «хозяева» различных природных стихий или отдельных участков природы, то первопредки — демиурги — культурные герои, эти первые герои фольклорного повествования, олицетворяли собой родо-племенной коллектив, т. е. социум как собрание «настоящих людей» (в отличие от «нелюдей», стоящих за пределами родо-племенного коллектива). Даже более развитые образы героев-«сверхчеловеков» древней мифологии сохраняли супер-, меж- или преперсональный характер. Только через самоотожествление члена рода-племени со своим социумом могло иметь место известное сопереживание герою. И долгое время только мифический персонаж полубожественного происхождения мыслился обладающим достаточной свободой самостоятельности, чтобы быть «героем».

Имея задачу практического овладения миром, человек конструирует его (т. е. мир, а не собственную душу) теоретически в форме рассказа о его происхождении, причем конструирует мир таким, чтобы были обеспечены гармонические (за счет диалога, обмена, магии, религии) с ним отношения. Не только упорядоченность мира, но и его известная гармонизация с человеческими потребностями включается в программу космизации, требующей порой активной борьбы героев с демоническими силами хаоса.

Миф творения — это основной, базовый миф, миф *par excellence*. Эсхатологический миф — это только миф творения наизнанку, повествующий о — большей частью временной — победе хаоса (через потоп, пожар и т. п. в конце мира или конце космической эпохи). Нечто среднее представляют собой календарные мифы, в которых временная смерть природы, персонифицированная часто в образе умирающего-воскресающего бога или героя, служит ее регулярному обновлению.

И только в позднем героическом мифе и особенно в сказке речь идет уже о своеобразном «творении» или «космизации» личности, чья биография корреспондирует с серией переходных обрядов, прежде всего с инициацией, превращающей ребенка через временную ритуальную смерть и мучительные испытания в полноценного члена племени. Но и здесь в сущности речь идет не столько о пробуждении личного сознания, сколько о социализации, приобщении к «зрелому» социуму и даже о растворении в нем.

В героическом мифе биография главного персонажа, проходящего посвятельные испытания, часто ассоциируется с ритуальной сменой поколений, главным образом в виде смены вождей, т. е. с процессом, находящимся на грани биологического и социального. Появляющиеся при этом эротические и инцестуальные мотивы (ср. знаменитого «Эдипа») служат здесь скорее знаками одряхления одного и зрелости другого поколения, а не выражением внутрисемейных психологических конфликтов. Еще дальше персонализация заходит в сказке, где речь идет уже об индивидуальной судьбе и где открывается путь для широкого сопереживания в плане психологии исполнения желаний, реализации страха и мечты, компенсаторной фантастики. В сказке противники и помощники воспринимаются более отчетливо как его, героя, противники и в особенности его, героя, помощники, на которых он уповает; рядом появляются и соперники, его личные соперники (см. об этом подробнее ниже). Торжество героя — это его личное торжество, связанное с радикальной переменой социального статуса. Но при всем том и в сказке на первом плане оказываются пусть не космические, но социальные отношения.

Из сказанного, между прочим, очевидно значение некоторых ритуальных моделей для формирования архетипических сюжетов. Разумеется, нельзя сводить сюжеты к ритуалам, как это делают представители ритуализма, выводящие из ритуалов не только сюжеты, но и культуру в целом. Ведь ритуал как бы «формальная», а миф — «содержательная» сторона одного и того же феномена. При этом каждому ритуалу соответствует один или несколько мифов и, наоборот, мифу соответствует один или несколько обрядов: кроме того, ритуалы переплетаются и пересекаются между собой. Особое сюжетоформирующее влияние присуще таким ритуалам, как инициация, календарные праздники оживления природы, ритуал умерщвления племенных вождей-колдунов в связи со сменой поколений, свадебные обряды и обычаи. Среди них наиболее фундаментальна инициация, связанная

с представлением о временной смерти и обновлении, об испытаниях и изменении социального статуса: она инкорпорирована и в другие ритуалы.

Что касается коллективно-бессознательной психологии, то она вряд ли имеет наследственный характер и, как уже отмечалось, непосредственно связана с актуальной социальностью.

Говоря о социальных отношениях, мы прежде всего имеем в виду создание чисто человеческого родо-племенного общества из первобытного стада, т. е. возникновение дуальной экзогамии, запрещающей внутривидовые браки и эротические связи, крайним выражением которых является инцест, а затем и эндогамии, запрещающей слишком далекие браки. Инцест в мифе в основном характерен для первопредков, живших как бы до упорядочения брачных отношений: он разрешен во время оргиастических церемоний, связанных с аграрной магией (инцест богини плодородия с сыном или братом), а также выступает как знак (в эротическом коде) зрелости молодого героя, готового завершить инициацию и занять место старого вождя (с чьей женой он может вступить в связь, даже если это его мать или тетка). Никакого иного «эдипова комплекса» и т. п. не существует в фольклоре (если не считать рассказов об инцесте как страшном грехе в легендах и житиях). В сказках инцестуальное преследование отцом дочери, т. е. крайнее нарушение экзогамии, подается как сугубо негативное и встречается в том же самом сказочном сюжете (АТ 510), что и преследование мачехой падчерицы. Отметим, что само появление мачехи есть результат нарушения эндогамии отцом героини (мачеха — слишком «далекая» невеста отца, не входящая в класс «матерей» героини при классификаторской системе родства, господствующей в первобытном обществе).

Брак с тотемной, звериной супругой в мифе и сказке есть нормальный экзогамный брак, в фольклоре он иногда прямо противопоставляется браку инцестуальному. Многие детали в этих и других сказках отражают принятые в архаических обществах брачные обычаи.

Идеализация младшего в мифе и особенно в сказке есть компенсация социально обездоленного в процессе перехода от рода к семье или большой патриархальной общине (отказ от минората, уравнивавшего младшего брата со старшим, и переход к майорату), так же как и идеализация сироты (о котором заботился род и от которого отворачивается семья, в частности, семья его дяди с материнской стороны, который должен его опекать). (Обо всем этом подробно написано еще в моей первой книге «Герой волшебной сказки», 1958; ср. «Введение в

историческую поэтику эпоса и романа», 1986.) Разумеется, эта идеализация обездоленного и обиженного с самого начала имела общечеловеческий нравственный смысл и никак не ограничивалась теми социальными рамками и условиями, в которых она родилась. Идеализация обездоленного в самом фольклоре вошла в один ряд с мотивом внешней невзрачности скрытых ценностей или потаенной святости (ср. сказочный выбор скромного предмета).

Как уже сказано, собственно боги и различные духи моделируют в основном внешний мир, а человеческой общине соответствуют персонажи, из которых постепенно формируется архетип героя. Выделение героя на первый план, его особая роль в сюжете, все больше определяющая картину распределения других персонажей, сложение специфических черт героя происходят постепенно, причем персонализация (как эмансипация героя от коллектива) возникает относительно поздно, а до тех пор герой остается в орбите коллективного субъективизма.

Самым древним персонажем такого рода является первопредок, выполняющий функции так называемого культурного героя или демиурга. Архаический комплекс «первопредок—культурный герой—демиург» встречается в фольклоре так называемых отсталых народов повсеместно. Например, в мифах Центральной Австралии первопредки (обычно тотемные существа, сочетающие зоо- и антропоморфность) странствуют по земле, создавая своими действиями рельеф местности (особенно кормовой территории племени), порождая группы людей и животных, предписывая некоторые обычаи и обряды, вводя брачные правила, делая примитивные орудия труда, находя спрятанный в брюхе животного огонь и т. п. Деятельность тотемных предков отнесена к ранним временам творения (прообраз героического века, золотого века и т. п.). Эти тотемные предки стадийно предшествуют и образам высших небесных богов, и тому, что мы можем назвать «героем». Подобные тотемные и нетотемные первопредки фигурируют в мифологии папуасов и многих других племен и народов на окраине нашей ойкумены.

Очень часто «культурные» деяния (добывание огня, света, орудий труда, введение религиозных обрядов и т. д.) оказываются случайным, побочным продуктом жизнедеятельности «культурного героя». Лишь постепенно его функции добытчика культурных, а заодно и некоторых природных объектов (в силу недифференцированности природы и культуры в первобытном сознании) отчетливо выделяются как сугубо сознательные, целенаправленные, требующие особого умения

или отваги и получающие в силу этого статус подвига. То же отчасти относится к изготовлению природных и культурных объектов демиургом, подобным гончару, кузнецу и т. п. Впоследствии деяния демиурга или культурного героя приписываются богам, входящим в складывающийся небесный пантеон, но еще раньше оформляется независимый образ культурного героя — благодетеля человечества. Вершиной на этом пути является образ Прометея, не только давшего людям огонь, но и страдающего за людей от мести Зевса (при том, что параллельно некоторые культурные функции переданы богам Афине и Аполлону, что Геракл выступает в качестве бога-демиурга и т. д.), но стадиальных предшественников Прометея находим повсюду.

Связь с тотемными предками объясняет звериные имена и атрибуты многих культурных героев (Ворон, Норка, Койот, Заяц у индейцев Северной Америки; Хамелеон, Паук, Антилопа, Муравей, Дикобраз у многих народов Африки и др.). В более развитых мифологиях Африки, Америки, Океании черты первопредка в образе культурного героя становятся реликтовыми, а антропоморфность преобладает. Яркий пример — полинезийский Мауи, которого мыслят предком или первым человеком, наделенным хитрым умом и магическими силами (мана). Из многочисленных культурных подвигов Мауи самыми значительными являются выдавливание рыб-островов со дна моря, поимка солнца, добывание огня и плодов таро у старухи-прародительницы. В некоторых версиях он также усмиряет ветры, поднимает небесный свод, способствует созданию собаки, батата и кокосовой пальмы. Наконец, он совершает неудачную попытку победить смерть — эпизод, который подчеркивает отличие культурного героя от бессмертных богов.

Как было отмечено выше, культурный герой олицетворяет человеческую общину (практически часто отождествляемую со своим племенем), известным образом противостоящую богам и духам, которые символизируют природные силы. Мифические персонажи типа культурных героев часто представляют от имени человеческой (этнической) общины перед богами и духами, действуют как посредники (медиаторы) между различными мифическими мирами. Во многих случаях их роль отдаленно сопоставима с ролью шаманов. Они могут также действовать по инициативе богов или с их помощью, но они, как правило, активнее богов, и эта активность в известном смысле составляет их специфику. Они никак не являются ритуальной ипостасью богов (мнение Рэглана) или прямым воплощением племенных царей-жрецов.

Хотя в культурном герое уже может быть маркирована его сила, но в этой силе слабо дифференцированы ум и магия, гораздо меньшую роль играет смелость и особенно физическая сила, не сформирован еще собственно героический характер.

Реликты образа культурного героя-первопредка, добывающего культурные и природные объекты, можно обнаружить и на (более высокой ступени, например в архаических формах героического эпоса (Вяйнямйнен в финском эпосе, Сосруко в северокавказском, Эр-Соготох в якутском, «одинокие» герои в других эпосах тюрко-монгольских народностей Сибири и т. д.), в меньшей мере в сказке, где происходит уже перерождение «культурных объектов» в «чудесные» предметы. В китайской мифологии культурные герои представлены как реальные правители древности.

Наряду с культурным героем-добытчиком, находящим где-то нужные людям культурные и природные объекты и переносящим их к людям, постепенно выкристаллизовывается более «высокий» и, можно сказать, более «героический» тип культурного героя, эксплицитно представляющего силы космоса и защищающего космос от демонических чудовищ, олицетворяющих хаос.

В рамках образа культурного героя сформировался только один элемент архетипического комплекса «героя» — это соотносительность с человеческой общиной и забота об устройстве мира для человека. Культурный герой высшей формации добавляет к этому защиту от воплощающих хаос хтонических, демонических сил, борьбу с ними, устранение их как мешающих мирной жизни человечества.

На периферии территории распространения мифов о Мауи бытуют сказания о его победе над чудовищами, но в целом эти мотивы для него не характерны. Палеоазиатский Ворон — типичный культурный герой архаической формации — также борется со злыми духами, но чаще эта борьба приписывается его старшему сыну Эмемкуту. В фольклорном цикле юкагиров и самодийских народностей о Дяйку-Дебеге этот типичный культурный герой тоже побеждает демонических «сказочных стариков» и великанов сихио. И обско-угорский культурный герой Эква-Пыгрись, между прочим, побеждает лесных духов-менквов, правда, главным образом за счет хитрости и смекалки.

Если в фольклоре северной части Северной Америки преобладают культурные герои архаической формации, «добытчики» с тотемными именами (Ворон, Норка, Койот, Заяц и т. д.), то у индейцев прерий, Центральной и Южной Америки культурные герои антропоморфны и

заняты преимущественно борьбой с различными чудовищами в виде гигантских оленя, лося, медведя, выдры, змеи, орла, катящейся скалы и т. д. Очень часто культурные герои здесь — действующие совместно братья-близнецы (например, мальчик из вигвама, «брошенный в кустарник»). И в Африке герой (часто сын Солнца, как, впрочем, и некоторые герои у индейцев) преуспевает в борьбе с чудовищами, которые обычно являются хранителями водоемов, хозяевами воды (кайман, огромная рыба, радужный змей).

В развитых мифологиях борьба с чудовищами иногда осуществляется некоторыми богами (вавилонский Мардук против Тиамат, индийский Индра против Вритры, Зевс против Крона, Тор против великанов и мирового змея и т. д.), но эти случаи имеют место большей частью в рамках космогонического или календарного мифа. Некоторое исключение — скандинавская мифология, где в образе Тора черты эпического богатыря уравнивают его божественные функции (ср. с Одином, которому приданы черты культурного героя-добытчика, похитившего мед поэзии или получившего священные руны).

Шумеро-аккадский герой мифа и эпоса Гильгамеш сочетает в себе слегка завуалированные черты предка (этимология имени), культурного героя-добытчика и творца (строит город Урук), а более отчетливые — борца с чудовищами (птица Зу, чудовище Хувава-Хумбаба). При этом он всячески отгорожен от богов, и его попытка раздобыть траву бессмертия (хотя в нем две трети божественного и только одна треть человеческого) оканчивается неудачей. Отказ Гильгамеша от любви Иштар граничит с богоборчеством, а его «неистовость» уже предвещает другую важнейшую черту героического архетипа — его строптивый характер.

В греческой мифологии герой трактуется как сын или потомок бога, но не как бог: ряд мифологических мотивов выражает (как и в сказаниях о Гильгамеше) невозможность для героев достигнуть бессмертия. Об этом, например, свидетельствует неудавшаяся закалка Ахилла Фетидой. Герои, как и другие люди, не могут стать бессмертными (ср. неудачную попытку Асклепия воскрешать людей, эпизод с молодыми яблоками Гесперид, похищенными Гераклом и возвращенными на место Афиной: ср. также неудачную попытку Орфея вернуть из загробного царства Эвридику и т. п.). Попытки героев как-то соревноваться с богами так же жестоко наказываются (мифы о Пане, Фээтоне, Арахне), как и неуважение к богам.

На грани мифа и эпоса, в его архаических формах, борьба с чудовищами остается главным делом героев (ср. борьбу индийского Рамы,

аватары бога Вишну, с демонами-ракшасами, тибето-монгольского Гэсэра с демонами четырех стран света, эпических героев в эпосах тюрко-монгольских народностей Сибири против бесчисленных врагов-чудовищ, кавказских и иранских героев против драконоподобных существ, русских богатырей против Соловья-разбойника, Тугарина Змеевича, Змея Горыныча, борьбу Беовульфа с Гренделем в англосаксонском эпосе).

Мотивы драконоборства и борьбы с чудовищами-людоедами и ведьмами занимают важное место и в волшебной сказке.

В классических формах эпоса чудовища уступают место иноплеменникам и иноверцам, но и последние еще порой сохраняют мифологические атрибуты. В архаических мифах представление о человечестве как о «настоящих людях» могло быть ограничено родом-племенем, но это все же было представление о человечестве: сказания о межплеменных стычках, как и (на другом полюсе) былички о контактах с духами, оставались на ранних этапах на периферии мифа и фольклора. Постепенно в эпосе на первый план выходят межплеменные отношения, уже не сводящиеся к оппозиции «настоящих людей» и «нелюдей». Межплеменная борьба ярко представлена в ирландском эпосе (уладский герой Кухулин против Коннахта) или в библейском сказании о Самсоне, побеждающем филистимлян. Однако в классических эпосах (например, в индийском, греческом, германском) межплеменная борьба имеет тенденцию приобретать почти космический масштаб.

В эпосах, где обе враждующие стороны были предками носителей эпоса, например в тех же греческом, индийском, германском, герой окружался ореолом древности, принадлежности к ушедшему в прошлое и идеализируемому «веку героев», который, в свою очередь, был преображенным и «историзированным» ранним временем архаических мифологий. Но в других классических эпосах в архетип героя входят патриотические мотивы защиты веры (например, христианской против мусульманской в эпосах французском, испанском, новогреческом, армянском, южнославянском) и отечества, ранних форм государственности. В этих условиях любовь к отечеству героя противопоставляется измене антигероя (например, Роланд, верный «сладкой Франции», и изменник Ганелон; сербский царь Лазарь и предатель Вук Бранкович).

Итак, основные подвиги героев сводятся к добыванию (часто из хтонического или небесного мира) культурных или природных объектов, т. е. устройству человеческого мира, к защите созданного космо-

са от сил хаоса и к защите племени-государства от иноплеменников и иноверцев. С учетом транс- и суперперсональности героя он выступает как олицетворение коллективной самозащиты. Но аналогичные подвиги часто осмысляются в плане биографии героя, т. е. как его «посвящение», инициация, в ходе которой герой или приобретает сверхъестественные силы, или доказывает свою геройскую сущность. За первым испытанием следуют друг за другом основные подвиги. Ритуальным прообразом этого первого испытания являются универсально распространенные обряды инициации, т. е. посвящение при достижении половой зрелости в полноправные члены племени (охотников-воинов), посвящение в колдуны-шаманы, инаугурация племенных вождей.

Многие авторы отмечали факт отражения обычаев инициации в героическом мифе (Кэмпбелл, Бодуэн, Фрай и др.) и волшебной сказке (Сэнтив и Пропп). В. Я. Пропп даже считал волшебную сказку объяснительным мифом к обряду инициации.

Мотивы инициации фигурируют в фольклоре с самых ранних времен, но их обязательное включение в биографию героя отражает введение биографических мотивов в связи с дополнением мифологической темы творения мира темой формирования личности героя. Инициация включает временную изоляцию от социума, контакты с иными мирами и их демоническими обитателями, мучительные испытания и даже временную смерть с последующим возрождением в новом статусе. Типичными нарративными символами инициации являются проглатывание чудовищем и освобождение из его чрева (например, Иона в чреве кита), попадание группы детей к людоеду и спасение от него (особенно в сказках типа АТ 327), соревнования и сражения с демонами, отгадывание загадок (например, в мифе об Эдипе).

«Испытателями» в реальном обряде были взрослые члены племени, родственники и свойственники. В мифе это божественный отец (например, солнечный бог), дядя по матери, т. е. ближайший мужской родственник по материнской линии, а также будущий тесть (например, племенной вождь); в сказке это царь — отец невесты, мачеха, некоторые демонические персонажи.

Архетип прохождения героем посвятельных испытаний дает определенные отголоски и в литературе Нового времени. Заслуживает упоминания рассказ романтика Готорна «Молодой Браун», где инициация толкуется как познание зла, приобщение к злу, нечто вроде грехопадения. Происходит она в лесу в контакте с демоническими силами, как в архетипе. Еще начиная со средних веков инициационные

испытания оказываются одним из истоков так называемого романа воспитания; само «воспитание» в таком романе было своеобразным эквивалентом и наследником архаической инициации.

В героическом мифе и сказке испытания нередко выступают в форме «трудных задач», задаваемых испытателями герою, а сами задачи иной раз вуалируют попытку изведения героя. Например, у индейцев на севере Тихоокеанского побережья Америки (белла-кулла и др.) имеется героический миф о зяте Солнца. В результате нарушения табу он погибает, воскресает в виде лосося (тотемический мотив), затем оказывается съеденным и снова воскрешенным (такая смерть и воскрешение — прямой символ инициации), с помощью холодного ветра герой спасается от жара солнца и огня костра. Солнечный бог дает ему трудную задачу — охотиться на горных коз, в облике которых выступают дочери солнечного бога. Несмотря на брак с младшей дочерью Солнца, он продолжает терпеть от тестя, который пытается его утопить, удушить и т. д. После примирения с тестем герой вместе с женой спускается на землю.

В многочисленных мифах эскимосов, ирокезов и других индейских групп фигурирует ревнивый дядя — брат матери, убивающий своих племянников. Один из племянников, спасенный матерью, обнаружен, и дядя сначала пытается его столкнуть в пропасть, а затем бросить в море в ящике. В конце концов герой, выдержав все испытания, женится на дочери вождя орлов. В интереснейшем глинкаитском мифе герой — молодой Ворон, подвергающийся преследованиям старого Ворона, его дяди по матери. Старый Ворон убивает своих племянников: спасен только герой, рожденный матерью от проглоченного камня (ср. Зевс). Достигнув зрелости, герой вступает в инцестуальную связь с женой дяди: дядя пытается его извести, давая трудные задачи, а затем насылет потоп, но молодой Ворон спасается и начинает цепь культурных деяний. В фольклоре навахо героических близнецов подвергает суровым испытаниям солнечный бог, их собственный отец. По пути на небо они должны преодолеть сталкивающиеся скалы, режущие тростники и папоротники, полосы кипящего песка, острые шипы, их заставляют курить ядовитый табак, варят в котле. После успешного прохождения этих испытаний солнечный бог снабжает их чудесными стрелами, которыми герои поражают чудовищ.

В южноамериканском мифе (у бороро) герой совершает инцест с матерью и за это жестоко преследуется отцом, задающим ему почти невыполнимые задачи. Впоследствии герой становится благодетелем племени, совершает ряд культурных деяний.

Инициационные мотивы известны и полинезийскому фольклору. Они в какой-то мере присутствуют и в героическом греческом мифе (например, в упомянутых выше загадках, которые Сфинкс задает Эдипу; трудные задачи, которые Эврисфей дает Гераклу, Минос — Тесею, Иобат — Беллерофонту).

В архаической эпике Северного Кавказа о нартах юных героев закаляют кузнецы прямо в кузнице, то же и в якутских олонхо (ср. закалывание Ахилла). Ритуально-инициационный характер имеет пляска на хасе (нихас) юных нартов или испытание молодых ирландских героев волшебником Курои, а также обучение Кухулина воинскому искусству у Скатах.

В волшебной сказке мотивы инициации встречаются и в предварительном и в основном испытании героя. В предварительном испытании герой должен выполнить просьбу или просто ласково, вежливо обойтись с встреченными чудесными лицами, большей частью старичками или старушками. В основном испытании герой (иногда группа детей, что особенно характерно для инициации) попадает во власть демонического существа, ведьмы или людоеда, лесного демона или дракона, а затем за счет хитрости и магии, при поддержке чудесных помощников спасается.

В сказках инициационные испытания часто переплетаются или отождествляются со свадебными. В этом случае в сюжете отражаются и некоторые брачные обычаи. Отправляют героя на испытания либо царь, выдающий дочь замуж и предлагающий женихам трудные задачи, либо дурные родственники / свойственники вроде злой сестры-людоедки или мачехи, преследующей пасынков. Сестра-людоедка может стать таковой в результате заколдовывания, мачеха — это аналог ведьмы в рамках семьи, представительница чуждого рода. Что же касается отца или дяди, а тем более будущего тестя, то их попытки извести героя связаны не только с естественной ритуальной ролью испытателя, патрона инициации, но также со сменой власти в связи со сменой поколений. Здесь ритуальным прообразом оказывается уже не инициация, а ритуальное умерщвление царя-мага. Как отмечалось, возникающий при этом инцестуальный мотив — знак одряхления старого вождя и гипертрофически выраженной зрелости молодого. Именно такой смысл мотив инцеста имеет в мифах навахо, тлинкитов и бороро, в знаменитом греческом мифе об Эдипе, ставшем царем после убийства отца и женитьбы на матери. Сюда же примыкает и предсказание царю, что молодой наследник или иной новорож-

денный герой займет его место, после чего царь делает безуспешные попытки извести героя.

Мотивы героического детства частично также отражают обряды инициации, а частично служат общим выражением, знаком самого героизма. Именно так надо понимать рассказы о ребенке Геракле, душащем змей, о ребенке Кухулине, убивающем страшного пса кузнеца Кулана, о борьбе младенца-Гэсэра с демонами, об убийстве Сигурдом дракона Фафнира, о подвигах совсем юных нартов или скандинавских героев (в возрасте одного дня), мстящих за родичей.

Вообще месть за отца — это типичный эпизод героического детства и в нартском эпосе, и в полинезийских мифах, и в африканской и тюрко-монгольской эпике и т. д. и т. п. В героической мифологии мотив мести за отца стоит на противоположном полюсе по отношению к мотивам посвятельных испытаний божественным отцом будущего героя. В сказках мотивы героического детства почти не встречаются, мы находим их только в героическом мифе и эпосе, а мотивы собственно инициационной фантастики, знакомые мифу и сказке, очень редки в эпосе. Зато в эпосе часто встречаются также приуроченные к юности героя мотивы героического сватовства (в тюрко-монгольских эпосах, тибетском, индийском, ирландском, германо-скандинавском и многих других). Героическое сватовство в эпосе — это параллель к свадебным испытаниям и женитьбе на царевне в сказке. Эти свадебные мотивы в собственно героическом мифе представлены слабее (вообще в мифе женитьба скорее является средством, а не целью).

Мотивы божественного происхождения, чудесного рождения, поразительно быстрого роста и созревания ребенка-героя имеют во многом ту же функцию, что и посвятельные испытания, поскольку они объясняют чудесную силу героя. В каком-то смысле эти мотивы самодостаточны и не требуют дополнения в виде прохождения инициации. Для сказочного героя, масштаб которого гораздо меньше, чем у мифического и эпического, напротив, инициация нужна, так как она мотивирует получение чудесного помощника, который действует в известном смысле за героя. В сказке отголоски чудесного происхождения сводятся к мотиву совместного рождения с животными (которые потом становятся помощниками героя) и иногда к собственному происхождению от животного, что является собой реликт тотемизма.

В архаической эпике герой большей частью имеет чудесное происхождение или рождение. Фаран, герой сорко-сонгаев (Африка), имеет мать-духа, другой африканский герой (племя монго) — Лианжа рож-

дается чудесным образом из ноги матери-богатырши вместе с оружием, утварью и орудиями колдовства. Якутские богатыри или рождаются чудесным образом (как Аталами-богатырь из хвощ-травы, которую ела мать-лошадь), или спускаются с неба богами айыы. В некоторых вариантах карело-финские герои Вяйнямйнен, Ильмаринен и Ёукахайнен рождаются у непорочной девицы, съевшей три ягоды. В нартских сказаниях Сосруко рождается из оплодотворенного камня, а Батрадз выскакивает из спины богатыря Хамыца. Грузинский Амирани — сын богини Дали, абхазский Абрскил — сын непорочной девы, Гильгамеш — сын богини Нинсун и вообще на две трети бог и только на одну треть человек. Кухулин — сын бога Луга или плод инцестуальной связи Конхобара и его сестры, Сигурд и Хелги — внуки бога Одина.

В мифах Древней Греции герои по определению потомки богов, а в индийских мифах и эпосах — их аватары.

В египетском мифе Гор — победитель Сета — рождается чудесным образом от мертвого Осириса и его сестры Изиды.

Очень широко распространен мотив рождения героя у бездетной пары или долго остававшейся бесплодной женщины в результате божественного волшебства. Этот мотив «дополнителен» к мотиву непорочного зачатия. Мотив этот широко эксплуатируется в Библии (рождение Исаака, Иосифа, Самсона, Самуила), но также и во многих эпосах (например, тюрко-монгольских: рождение Манаса после вкушения бездетной женщиной чудесного плода и сердца тигра).

В героическом мифе характер героя только намечается, а в героическом эпосе он окончательно формируется, в результате чего и складывается этот важнейший элемент архетипического образа героя. В ранних формах эпоса мы еще встречаем в роли главного героя мудрого старого «шамана» вроде финского Вяйнямйнена, который легко осаживает молодого дерзкого воина Ёукахайнена, или вроде нарта Сосруко, который тоже колдовскими приемами не только овладевает вражеской крепостью, но и дает суровый урок молодому смелому Тотрадзу. Однако уже в богатырских сказках северных народов Азии намечается образ богатыря-воина, ищущего применения распирающих его сил, занятого поисками достойного «супротивника». Истинный богатырь — это смелый и даже дерзкий воин, не применяющий никакого колдовства, готовый встретить любую опасность и склонный к переоценке своих сил.

Если «Калевала» была на стороне умного старого Вяйнямйнена и насмешливо изображала дерзкого Ёукахайнена, то «Песнь о Ро-

ланде» — образец классической стадии развития эпоса — отчетливо противопоставляет «умному» Оливьеру «смелого» Роланда, который неразумно (с запозданием) трубит в рог и неразумно принимает бой с сарацинами, бой, который ведет к «гибели со славой». В древне-восточном эпосе о Гильгамеше, как было упомянуто, последний отличался «неистовым» сердцем. Неистовостью отличаются и герои армянского эпоса. «Гнев» строптивного Ахилла — важнейший мотив «Илиады»: гнев этот, как известно, приводит Ахилла к конфликту с верховным базилевсом Агамемноном и к его временному неучастию в боях с троянцами. Неистовы и библейский Самсон, и нарт Батрадз, вступающий в бой с богами, и родственные Прометею закавказские герои Амирани, Абрскил, Артавазд, наказанные богом за их непомерную гордыню. Строптив и Илья Муромец, который ссорится с князем Владимиром и в гневе сбивает маковки церквей. Столь же неистовы и герои германо-скандинавского эпоса: Гуннар, Хамдир заведомо идут на смерть, только чтоб не проявить робость. Страницы французского эпоса заполнены повествованиями о строптивных баронах, совершающих героические подвиги. В индийском эпосе, правда, рядом с Бхимой, Карной и другими дерзкими, неистовыми воинами фигурирует в качестве главного героя миролюбивый, сдержанный Юдхиштхира, но это исключение — плод прямого влияния некоторых специфических индийских религиозных идеалов.

Как видим, неистовый и строптивный характер, входящий как составная часть в архетипический образ героя, приводит его часто к конфликту с богами (в архаической эпике) или верховной властью (в классической эпике). Большой частью — при всей беспредельности героической строптивности — конфликты богатыря с верховной властью получают мирное разрешение благодаря тому, что на социальном уровне можно назвать патриархальной неразвитостью и родо-племенной спаянностью (мстя за побратима Патрокла, Ахилл снова оказывается втянут в военные действия ахейцев), а на более глубинном уровне — искомой сверхперсональностью героя, олицетворяющего ту самую общину, которой покровительствуют боги и руководят цари и военачальники. Это единство противоположностей в образе героя — его строптивность на фоне эпической гармоничности — важная специфика изучаемого архетипа.

Конечно, в какой-то степени строптивный характер героя моделирует известную эмансипацию личности, стихийно выражает личностный аспект, но транс- и суперперсональность все равно доминируют,

«коллективистские» действия героя столь же непосредственны, нет речи о «долге» или «рефлексии». Чтобы объяснить этот феномен, Гегель указывал на субстанциональное единство личности и общества в эпическом мире.

Совершенно иной архетип героя складывается в волшебной сказке, которая в отличие от эпоса ведет от космического не к племенному и государственному, а к семейному и социальному. И на этом пути при всей нейтральности характера сказочных персонажей процесс персонализации заходит, как это ни парадоксально, дальше вопреки большей пассивности сказочного героя. В сказке герой часто дается в соотношении со своими соперниками и завистниками, которые стремятся приписать себе его подвиги и овладеть наградой. Выяснение в конце, кто же истинный герой, очень важно для сказки. Сказка открывает путь для свободного сопереживания, для психологии исполнения желаний (приобретение чудесных предметов, исполняющих желания, и женитьба на царевне прежде всего).

Если в эпосе божественное происхождение героя и владение колдовской силой уступили место богатырской энергии, физической силе и смелости, то в волшебной сказке сила и удача воплотились в волшебных помощниках, действующих фактически вместо героя. Сказочное сознание не очень маркирует это отделение силы от субъекта, тем более что герой получает помощь либо от родичей, либо он ее как-то заслуживает.

Волшебная сказка знает два типа героя: относительно активный, отдаленно напоминающий эпического и собственно сказочный, пассивный. Эта пассивность (иногда нарочитая, игровая, иногда естественная) косвенно отражает активность волшебных сил. В терминах русской сказки эти два варианта можно обозначить как «Иван-Царевич» и «Иванушка-дурачок» (ср. «запечник» — норвежский Аскеладден, в женском варианте Золушка).

Мнимо «низкий» герой, герой, «не подающий надежд», лишь незаметно и постепенно обнаруживает свою героическую сущность, торжествует над своими врагами и соперниками. Первоначально низкое положение героя может получить социальную окраску, обычно в рамках семьи: сирота, младший сын, младшая дочь, падчерица (гонимая злой мачехой) и т. п. Социальное унижение преодолевается повышением социального статуса после испытаний, предшествующих заключению брачного союза с принцессой (принцем), и получением «полцарства». Известная внешняя скромность и даже робость сказочного героя пря-

мо противоположны вызывающему поведению героя эпического, но и эта скромность приобретает архетипическое значение. Мотив героя, «не подающего надежд», иногда эксплуатируется и в героическом мифе, начиная с «подкидыша» Мауи или американо-индейского мальчика-героя, выброшенного из вигвама в кустарник, и кончая библейским пастухом Давидом, неожиданно поразившим Голиафа. Однако в эпической традиции подобные моменты строго относятся к детству героя, а в развитом эпосе эти мотивы редки.

В бытовой сказке место волшебных сил занимают собственный ум героя и его счастливая судьба, в ней заметно колебание между сообразительным хитрецом и удачливым простачком.

Героическая повесть, которая знаменует постклассический этап развития героической эпопеи (например, исландские саги, японские гунки, в частности «Хэйке моногатари», повествующая о борьбе самурайских домов Минамото и Тайра, китайские квазиисторические героические повести типа «Троецарствия» Ло Гуаньчжуна или «Речных заводей» Ши Найяня), во многом повторяет эпические стереотипы, несколько модифицируя трактовку героических характеров.

Как ни далеки друг от друга исландские саги и дальневосточные военные повести, и там и там осуждаются неистовые герои, жаждущие проявить себя на поле брани, легко идущие на ссоры, склонные возбуждать в себе ненависть и творить жестокости. Героический эффект трактуется как отрицательная особенность, хотя храбрость, решительность, выполнение патриотического долга и обычаев предков по-прежнему идеализируются. Исландские саги отрицательно обрисовывают Бьярна-задиру, Мерда, Брюньольва Сварливого и тому подобных персонажей, готовых по всякому поводу затеять ссору, торопящихся как можно скорее отомстить врагу. Зато достойный богатырь Греттир говорит, что только раб мстит сразу. Подстрекательницами часто выступают женщины (такое встречается и в классической германской эпике, но без осуждения). Главных героев во многих случаях (Туннар, Ньяль, Хаскульд в «Саге о Ньяле», Олав в «Саге о людях из Лаксдаля», Торстейн в «Саге о Торстейне Битом») хвалят за миролюбие и сдержанность.

Дальневосточные повести также воспевают основные эпические добродетели: смелость, жажду воинской славы, верность роду, самурайскую честь, но хладнокровие ценится выше, чем боевая ярость, гнев и ненависть к врагам. В повести о борьбе домов Минамото и Тайра за власть в Японии наиболее негативно обрисованы образы вождей

кланов — Киёмори и Ёритомо. Вспыльчивость и ярость Киёмори порождают множество несправедливостей и отягчают карму его детей и внуков. Перед смертью он не молится, но умоляет доставить ему голову Ёритомо и, таким образом, окончательно приобретает облик демонического злодея. С осуждением описывается и безумная жажда проявить свои силы в бою, жестокость к побежденному. Вообще симпатии автора находятся скорее на стороне терпящих поражение, а не побеждающих, и по ходу повествования эти симпатии все время перемещаются в сторону страдающих. Наиболее положительно описан князь Сигэмори — старший сын Киёмори, разумный, миролюбивый и по-конфуциански верный долгу.

Нечто аналогичное находим и в китайских исторических эпопеях, например в «Троецарствии». Дерзкий, отчаянный Чжан Фэй, прославленный в более ранней народной книге, здесь уже отступает на задний план перед идеальным правителем Лю Бэем, а тот зависит от мудрого советника Чжуге Ляна: последний и становится любимым героем автора.

Кроме указанных выше архетипических героев, следует, возвращаясь к древности, упомянуть о мифических героях, весьма близких к богам и принадлежащих к категории «умирающих-воскресающих» (или исчезающих и возвращающихся), рассказы о которых тесно связаны с культами плодородия и весеннего оживления природы, в большой степени подчинены этим культам. Как и другие герои, они обычно имеют божественное происхождение и рождаются чудесным образом: Адонис — плод инцестуальной связи царевны и ее отца, Аттис — сын Агдитис, по одной версии его матери, по другой — его отца, по-видимому, двуполого существа. Дионис — сын Зевса и Семелы, рождается из бедра Зевса. Подобные герои могут проявлять себя иногда и как культурные герои (Осирис — создатель и учитель земледелия, регулирующий разливы Нила, некоторые другие — инициаторы соответствующих обрядов), и как героические борцы с хтоническими демонами, «хозяевами» смерти и преисподней. Балу выступает против Муту и других чудовищ, Осирис против Сета, но эта борьба приводит к временному поражению и смерти, иногда к потере глаза или другого органа. Кроме того, данный тип бога-героя тесно связан с персоной богини плодородия, с так называемой Великой матерью, его покровительницей, любовницей, а подчас и губительницей (в соответствии с амбивалентностью этого образа). Инанна отдает Думузи-Таммуза в царство смерти как выкуп за себя. Кибела (Агдитис) насылает безумие на Аттиса за его увлечение нимфой. Артемида провоцирует смерть

Адониса от клыков кабана за то, что Адонис предпочел ей Афродиту, которая является его покровительницей и возлюбленной. Гера насыляет безумие на Диониса, которому покровительствует Кибела. Анат, сестра и жена Балу, и Исида, сестра и жена Осириса, наоборот, способствуют воскресению героя и мести его хтоническому убийце.

Эротические и оргиастические моменты (включая инцестуальные) данных мифов органически присущи образам Великой матери и ее мужского спутника, моделирующим плодородие, урожай и ежегодное весеннее возрождение природы. Ритуальная роль умирающего и воскресающего бога решительно доминирует над собственно архетипическими чертами героя, в нем преобладают черты почти пассивной жертвы, героя страдающего, чье воскресение обеспечивает оживление растительности и обилие пищи, поддерживает мировой порядок. Отсюда, как известно, начинается путь к христианскому мессианизму (с заменой природных циклов человеческой историей).

Завуалированные черты умирающего и воскресающего героя имеются и в образе библейского Иосифа (что подчеркнуто в романе Т. Манна), а также в эпизоде с несостоявшимся принесением в жертву Исаака. Иосиф брошен в колодезь, а затем продан в Египет, сидит в тюрьме — все это символика нисхождения в «нижний» мир с последующим освобождением (воскресением). Иосиф не символ зерна, как Осирис, но «податель» зерна в голодные годы, благодетель народа.

Не следует забывать и о таких архетипических фигурах (большей частью имеющих исторические прототипы и связанных главным образом с легендой и Священным писанием), как основатели религий, пророки, наконец, святые. Из архетипических мотивов героического мифа здесь также имеют место) реликты действий культурного героя, чудесное происхождение и рождение, героическое детство. Авестийский Заратуштра как культурный герой является учредителем социальной структуры общества. Кришна является аватарой бога Вишну. В детстве Кришна позволяет себе всевозможные шалости, затем любовные игры с пастушками, но он также спасает людей от лесного пожара и убивает демонов, а впоследствии уничтожает Кансу и участвует в качестве возницы в войне на стороне пандавов. Шакьямуни, т. е. последний Будда, перерождается в качестве бодхисатвы, и перед его рождением царевне-матери снится белый слон. Лао Цзы рождается без отца от солнечной энергии, содержащейся в проглоченной его матерью жемчужине: только через восемьдесят один год он вышел из ее утробы через подреберье. Библейский Авраам является первопредком (и с этим,

возможно, связан образ сестры-жены Сарры) и отчасти культурным героем: он вводит некоторые религиозные обычаи, а в позднейших легендах представлен изобретателем алфавита и учителем астрономии. Моисей, как и Авраам, в позднейших легендах — изобретатель алфавита, философии и государственной мудрости: он побеждает амеликитян, правда, с помощью молитвы. Христос рождается чудесным образом от непорочной Девы.

Очень важный мотив — спасение младенца от избиения «царем», большей частью после угрожающего ему предсказания, — знаком героическому мифу, но еще более этот мотив характерен для биографий пророков и спасителей. Злой царь Кансу убивает сыновей своей двоюродной сестры, поскольку предсказано, что восьмой из них его убьет; однако Кришне удается спастись (ср. историю тлинкитского Ворона, Зевса и т. п.). Авраам — жертва гонений Нимврода, устрешенного предсказаниями. Когда фараон топил всех еврейских мальчиков, мать Моисея прячет ребенка, а затем кладет его в корзину, в которой его находит и спасает дочь фараона. Как известно, и Иисус Христос спасается во время избиения младенцев Иродом, напуганным известием о рождении Царя Иудейского.

Хорошо знакомое мифу и эпосу «посвящение» имеет в этих легендах иной характер, чем инициация в мифе и сказке. Авраама, отказавшегося поклоняться идолам, бросают в горящую печь (тема мученичества за веру), потом он получает жреческое благословение от Мельхиседека. Аналогичную функцию имеет медитация Шакьямуни у дерева Бодхи. Христос крестится и на него нисходит Дух Божий. Уже в детстве он проявляет мудрость и чудотворную силу. В его «инициацию» входит и искушение дьяволом в пустыне.

Пророки и вероучители могут иногда выступать против демонов, но чаще против идолов и чуждых религиозных доктрин. В борьбе с иноверцами и иноплеменниками используются магические средства, но чаще молитва и помощь бога (яркий пример — «казни египетские» и чудесная помощь Моисею со стороны Яхве). Большое место занимают совершение чудес самого разнообразного характера, пророчества, пропаганда своего вероучения, религиозные и моральные предписания. В героическом мифе и эпосе этого нигде нет. Соответственно складывается иной архетипический образ, в котором нет места богатырскому неистовству или рыцарскому вежеству. Гнев вызывают только нечестивцы, подчеркивается страдательная стойкость, иногда готовность к мученичеству, самопожертвованию (высшее выражение — Христос).

Герой куртуазного романа является одновременно наследником героя эпического и героя сказочного. Рыцарские приключения приближаются к сказочным. Первая часть почти всякого рыцарского романа напоминает сказку, включает инициационную «романтику» первых подвигов, сказочные приключения и счастливую любовь, часто женитьбу, влекущую за собой получение феода. Среди рыцарских подвигов слабее представлена борьба с чудовищем, больше — рыцарские турниры и поединки, освобождение пленниц, победы над разбойниками. Уже упоминаемая инициационная «романтика» выступает, естественно, на другом фоне, чем в сказке, хотя тоже часто связывается с выполнением «трудных задач» (пусть в виде победы на охоте или турнире, в поисках таинственного фонтана и т. д.).

Наиболее серьезно и уже с ориентацией на христианские идеалы мифологема инициации представлена в сюжете «Повести о Граале» у Кретъена де Труа и его продолжателей, в частности у Вольфрама фон Эшенбаха. Персеваль (немецкий Парцифаль) попадает в таинственный замок Грааль, который внешне не имеет ничего общего с жилищем сказочного лесного демона (в нем, собственно, нет ничего демонического), однако именно замок Грааль является местом испытания героя. В отличие от ситуации сказки или даже от ситуации более обычных рыцарских романов Персеваль не должен ни победить хозяина замка — Короля-рыбака, ни ускользнуть от него. Наоборот, он должен проявить по отношению к нему христианское сострадание, спросить о причинах его ранения, о таинственной церемонии, происходящей на его глазах и, возможно, имеющей евхаристическую символику. Предварительное посвящение Персеваля в рыцари оказывается недостаточным, здесь требуется нечто большее. Если бы Персеваль проявил сострадание, то стал бы хозяином чудесного замка, сменив больного Короля-рыбака (хорошо известный мотив смены «царей-жрецов»), но он не сделал этого, т. е. не прошел инициации, и замок исчез. Роман Кретъена де Труа остался неоконченным, но у его продолжателей герой попадает в замок Грааль вторично, поступает правильно и становится наследником Короля-рыбака (эта схема, как ни странно, повторяется на иной лад в «Замке» Кафки, где герой — землемер К., несмотря на все старания, не может пройти необходимой «инициации» и отвергнут Замком).

Рыцарь не воплощает ни племенное, ни государственное начало. Как известно, он принадлежит к космополитическому воображаемому сообществу, придерживающемуся рыцарского кодекса чести, который

включает наряду со смелостью вежество, соблюдение сложных правил, защиту слабых и обездоленных и т. д. В характере рыцаря гораздо меньше проявляется стихийное начало, больше — умение и цивилизованность. По сравнению с эпическим героем образ рыцаря вполне персонализирован, хотя рыцарь и обходится без буйного своеволия. На старый эпический архетип оказывает давление новый романтический идеал. Личностное начало куртуазного героя проявляется в его чувствах, в частности в его сугубо индивидуальной любовной страсти к незаменимому объекту.

Изольда Белокурая — это уже не абстрактная сказочная принцесса, и ее нельзя заменить Изольдой Белорукой (в юнгианских терминах можно было бы сказать, что происходит индивидуализация образа «анима»). Индивидуальная страсть героя оказывается более социально разрушительной, чем строптивость богатыря. Она приходит в решительное противоречие с рыцарским долгом. Такой конфликт личного чувства и сословного долга разворачивается не только в «Тристане и Изольде», но буквально во всех произведениях классика французской куртуазной литературы Кретина де Труа. В романе «Эрек и Энида» перевешивает любовь, а в «Ивене, или Рыцаре со львом» — рыцарский долг и рыцарские приключения, в «Ланселоте» по видимости перевешивает рыцарство, но в действительности любовь; в «Персевале» и то и другое отступает перед более высоким нравственным идеалом.

Выше уже отмечено, что в «Повести о Граале» по-новому используется архетип смены царя-жреца в связи со сменой поколений. Этот же архетип вычитывается в «Тристане и Изольде», в «Вис и Рамин» и даже в японском романе «Гэндзи моногатари», причем в этих произведениях присутствует и обычно связанный с этим архетипом адюльтерно-инцестуальный мотив любовной связи наследника с женой старого царя. Конфликт любви и долга в «Тристане и Изольде» не получает разрешения и ведет к трагическому концу, а у Кретьена де Труа во второй части повествования (первая часть напоминает сказку и кончается достижением сказочных целей) происходит гармонизация за счет куртуазной доктрины любви, вдохновляющей рыцаря на подвиги.

Аналогичным образом в персидском романическом эпосе, в «Вис и Рамин» Гургани, счастливый конец — только результат случайности, а в романических поэмах Низами имеет место гармонизация на основе суфийской концепции любви. В «Носящем тигровую шкуру» Руставели эпический и куртуазный идеалы мирно уживаются, не доходя до кон-

фликта. В японском куртуазном романе Мурасаки «Гэндзи моногатари» эпическое начало очень слабо (отчасти потому, что в Японии не было настоящего эпоса, а героическая повесть возникла позднее романа), герой ощущает себя в значительной степени как частное лицо; романическая страсть у него направлена на многих женщин (а не на единственный незаменимый объект), но таким образом, что герой наделен некой чувствительной памятью сердца. Общий гармонизирующий пафос достигается благодаря японо-буддийской концепции «моно но аваре» (печальное очарование вещей).

Вообще на Востоке собственно рыцарские черты (кроме Руставели) выражены гораздо слабее, а герой является принцем — будущим справедливым и мудрым монархом. Таковы Рамин, Хосров, Искандер. При всем своеобразии обрисовки рыцарского характера его следует трактовать как модификацию эпического характера, хотя и сильно смягченного, включающего вежество (или восточную мудрость), чувствительность и т. д.

Таким образом, сохраняя ядро архетипического образа героя, рыцарский роман не только «цивилизует» его, но также открывает в эпическом герое «внутреннее содержание» и в какой-то мере «частного» человека с его индивидуальными страстями, вносящими социальный хаос (заметим, что никакая «неистовость» богатыря не вносила социального хаоса в силу совпадения личных и общественных импульсов). Гармонизация в рыцарском романе осуществляется за счет некоторых куртуазных, суфийских, буддийских концепций. Сравнивая героический эпос и рыцарский роман, мы видим, как прогрессирует персонализация в образе героя. В ходе дальнейшего развития литературы в представлении героического характера черты эпически-богатырские и романически-рыцарские в значительной мере сближаются между собой, чему соответствует и широкое экспериментирование с жанровыми разновидностями эпоса и романа в эпоху Возрождения на Западе, включающее различные сочетания идеализации и иронии (у Пульчи, Боярдо, Ариосто, Тассо, Рабле и др.).

Своеобразная ревизия архетипа героя происходит в литературе позднего Возрождения. В шекспировском «Гамлете» строго героическому идеалу как бы соответствует только отец Гамлета, появляющийся в трагедии в виде тени и в прямом и переносном смысле. В образах Фортинбраса и особенно Лаэрта (выполняющего родовую месть) этот архетип сильно снижен, а в самом Гамлете осложнен и преодолен рефлексией, обнаружившей бессмысленность «эпической» активности

в условиях всеобщего нравственного упадка, своекорыстных интриг и т. п. В «Макбете» почти идеальный эпический герой становится демоническим злодеем. У Сервантеса в «Дон Кихоте», наоборот, истинный благородный рыцарь превращается в печально-комическую фигуру на фоне восторжествовавшей жизненной прозы. Можно сказать, что в «Дон Кихоте» на «входе» — героический архетип в рыцарском варианте, а на «выходе» — благородный чудак, не понимающий жестоких законов реальной жизни. От Дон Кихота пошел тип чудака в английском романе XVIII–XIX вв. у Филдинга, Смоллетта, Голдсмита, Стерна, Диккенса (в генезисе английского эксцентрического героя участвовал и Бен Джонсон как автор пьесы «Каждый в своем юморе»).

На поверхностном уровне архетипические черты героя дольше сохраняются в приключенческой литературе. В литературе Нового времени герой, как правило, так или иначе противостоит окружающей действительности; одновременно углубляются попытки заглянуть вовнутрь, в душу героя. В рамках сентиментализма и романтизма возникают герои, находящиеся в конфликте с окружающей средой или обществом вообще, чувствительные или бесчувственные, склонные к тоске, меланхолической резеньяции или, наоборот, к демоническому бунтарству вплоть до богоборчества. Сравним, с одной стороны, гётевского Вертера, констановского Адольфа, сенанкуровского Обермана, а с другой — «итальянца» Анны Радклиф, гофмановского Медарда из «Эликсира дьявола», «Мельмота-скитальца» Мэтьюрина, байроновских Корсара, Лару, Каина, Гяура. Естественно вспомнить и русских «лишних» людей, начиная с Онегина и Печорина.

Элементы демонизма в герое, выражающем «мировую скорбь», «болезнь века», непосредственно связаны с невозможностью эпической реализации (реалистически и рационально это продемонстрировано в «Красном и черном» Стендаля и отчасти в «Герое нашего времени» Лермонтова). Поэтому «неистовый» характер байронических героев одновременно повторяет и отрицает эпический архетип героя.

Измельчание героики и героя под воздействием окружающей среды широко освещается в реалистической литературе XIX в., например у Бальзака и Флобера. Развенчание героики, сохранившей некоторые архетипические черты, дается Достоевским в образе Ставрогина в «Бесах» (в плане интерпретации характера) и в образе Раскольникова в «Преступлении и наказании» (в плане теоретическом). В качестве истинного героя у Достоевского выступает благородный чудак с чертами юродивого («Идиот»).

Полная дегероизация, тенденция к изображению обезличенного героя — жертвы отчуждения, отчасти за счет полуиронического его сближения с многочисленными мифологическими архетипами, превратившимися в легко сменяемые маски, осуществляется в модернистской литературе XX в.

Героический архетип очень рано подвергается трансформации в драме, в той или иной мере трактующей мифологические, легендарные, эпические сюжеты. В драме, с одной стороны, осложняется личность героя и даже намечаются внутренние коллизии, а с другой — отчетливо выступают внеличные силы в их противостоянии личности, что и создает почву трагизма. В греческих мифах герои на каждом шагу сталкивались с волей богов, но эта воля была разнонаправлена, боги прежде всего соперничали друг с другом, помогая своим и вредя чужим любимцам. Таким образом, боги во многих случаях как бы олицетворяли силы самих героев. Поэтому хотя предсказания оракулов и проклятия богов часто (но не всегда, из-за сопротивления других богов) осуществлялись, героические мифы не были проникнуты фатализмом.

У Эсхила героические «характеры» большей частью намечены слабее, чем в греческих мифах, а тем более — в героическом эпосе («Илиада» и пр.), но существует эпический фон и эпическая конфронтация греков против демонических персов («Персы») или, отчасти, против Египта («Молящие»), фиванского «патриотизма», воплощенного в образе Этеокла («Семеро против Фив»). «Орестея» приближается к трагедии мести и рока, коррелирующего с идеей справедливого воздаяния со стороны богов.

Известное исключение представляет «Прикованный Прометей», где мифологический культурный герой, противостоящий высшей божественной власти Зевса, не без «эпической» гордыни и строптивости подлинного героического характера, не находит гармонического выхода, в отличие от настоящих эпических героев вроде Ахилла. Правда, в сохранившейся только в отрывках трагедии «Освобожденный Прометей» примирение героя с богами каким-то образом все же происходит, но не за счет эпического состояния мира, а, скорей всего, благодаря изменению позиции Зевса.

У Софокла «неистовый» героический характер Аякса в трагедии «Аякс» по-своему дискредитирован, так как он предстает в виде безумца, сражающего стадо овец. Кроме того, обнаруживается бессилие этого эпического героя перед богиней Афиной как, в сущности, сверхличной силой. Реакция героя — самоубийство.

Еще ярче кризис и мифического, и эпического архетипов проявляется в знаменитой трагедии на знаменитый сюжет (уже однажды обработанный Эсхилом) «Эдип-царь». Основной мифический сюжет об Эдипе, глубинный смысл которого — в смене поколений властителей по мере выразившегося в инцесте созревания юного героя, оставлен Софоклом за бортом действия, отнесен к прошлому. От него сохраняется и усиливается только фаталистический колорит. Свои роковые поступки Эдип совершил как героический, «эпический» характер, реагирующий на ситуацию непосредственно, действующий стремительно, без всякой рефлексии. Зато он рефлексиирует потом, проясняя истинное значение уже происшедших событий. Его эпически естественное поведение в прошлом теперь расшифровывается как невольно совершенная цепь преступлений. И Эдип отвечает за безличную силу рока самоослеплением (ср. самоубийство Аякса). Очищение Эдипа и его примирение с богами в трагедии «Эдип в Колоне» дано в силу совершенно других оснований (как и в трагедии «Освобожденный Прометей» Эсхила).

Сочетание эпической цельности и трагического бессилия характеризует и софокловских женщин-героинь (Электру, Деяниру, Антигону). В рамках греческой трагедии разрыв с мифом и с эпосом завершается у Еврипида.

Л. Е. Пинский в статье «Трагическое у Шекспира» [Пинский, 1961, с. 250–296; ср. Пинский, 1971] настаивает на том, что эпическое состояние мира и эпический склад характера главных героев составляют исходный пункт трагического сюжета. «Можно говорить о единой отправной точке характеристики столь различных натур, как Брут и Отелло, Лир и Антоний, Кориолан и Тимон. Всех их отличает правдивость, нелюбовь к лести и прямота до резкости или грубости. Им всем свойственна доверчивость, наивность до ослепления и вера в свои силы. Их поведение обнаруживает целеустремленность, храбрость и щедрость героически широких натур <...> Нетрудно заметить, что это комплекс черт эпического героя у различных народов» (там же, с. 269). «Трагическое у Шекспира вырисовывается лишь в тот момент, когда намечается необходимость гибели героя или, точнее, гибели *героического*. Гибель героического — это вообще черта трагедии, в отличие от эпоса, но в особенности — трагедии Шекспира... Неразвитому *тождеству* героя с обществом эпической ситуации соответствует трагедийная *коллизия*, и заблуждение героя» (там же, с. 273). «Перелом в трагедии — от Кориолана, беззаветного защитника Рима, к Кориолану-изменнику — такой же, как переход Тимона-филантропа к

мизантропии, доверчивого Отелло к ревности и т. д.» (с. 276). «Так происходит развитие трагического, как переход от эпически-синкретной характеристики к трагически определенному характеру» (с. 290). «Эпическая сила и цельность его (героя. — Е. М.) природы, его вера в себя и сознание своего права, в условиях трагедии становится... опустошающей, разрушительной силой» (с. 291).

Добавим несколько слов от себя. Как и в античной драме, шекспировские герои сталкиваются с внеличными силами, которые теперь, разумеется, носят другой характер (новое «правовое общество» и новое бесправие, лицемерие. «Вся Дания — тюрьма» и т. д.). Героический архетип развивается. Проявление «широкой эпической природы» Лира оборачивается самодурством и его собственной покинутостью, эпическая непосредственность в отношении к людям и в самих действиях — невольным преступлением. В источнике акцент был на истории Корделии как сказочной Золушки, от чего Шекспир отказался.

В образе Макбета архетип богатыря (в Хронике Голиншеда он был мудрым и справедливым правителем) преобразуется в демонического злодея. В «Гамлете» только старый покойный Гамлет-отец, благородный победитель старого Фортинбраса, соответствует эпическому архетипу, а исполнители эпической задачи — мести за отцов — оказываются или карикатурой на настоящего богатыря (молодой Фортинбрас), или существом беспринципным и коварным (Лаэрт), или разочарованным рефлексом, т. е. «антиэпическим» характером (молодой Гамлет). В легенде об Амлете, изложенной у Саксона Грамматика, герой, как известно, эпически лишен всякой рефлексии.

* * *

Архетип героя с самого начала теснейшим образом связан с архетипом антигероя, который часто совмещается с героем в одном лице. Прежде всего надо сказать, что древнейшим, вернее, весьма архаичным культурным героям часто приписываются и плутовские хитрости, причем не всегда с благими, созидательными целями совершаемые. Например. Мауи использует в общении со своей демонической прародительницей хитрость как средство добывания огня, рыболовного крючка, ловушки для птиц и т. д. Использует он также хитрость и в отношениях с родителями и братьями. Проказливость Мауи породила одно из его прозвищ — «Мауи Тысяча Прodelок». Ворон у палеоазиатов и некоторых индейских племен также прибегает к хитрости в процессе своих творческих деяний. Например, он притворяется плачу-

щим ребенком, чтобы получить мячи — небесные светила — от дочери злого духа. Но иногда Ворон совершает некоторые проделки с целью утоления голода или похоти, причем если добывание пищи служит для утоления голода всей «семьи», то его трюки удаются, а если они совершаются в чисто эгоистических интересах, даже иногда за счет семейных зимних запасов, то он обычно бывает разоблачен, и проделки кончаются фиаско (что свидетельствует о моральном осуждении подобных трюков).

Такой же двойственностью отмечено поведение Койота, Манабозо, Старика в мифах индейских племен Северной Америки и мифах о культурных героях в иных этнических ареалах. Правда, имеется тенденция разделять подлинные творческие деяния Ворона, Койота и других (к ним проявляют серьезное, «ритуализованное» отношение) и их же озорные проделки, не приносящие пользы роду-племени (о них рассказывают для развлечения). Кроме того, поскольку творческие деяния Ворона на американской и азиатской сторонах во многом идентичны, а плутовские проделки сильно различаются, то можно сделать вывод о том, что последние возникли на более поздней стадии, уже после разделения родственных племен, часть которых успела переселиться в Америку. По-видимому, использование хитрости ради совершения творческих, «культурных» актов существовало с самого начала (в силу недифференцированности колдовства, хитрости и других средств), а заведомо озорные проделки, особенно эгоистические (и тем более пародирующие серьезные шаманские действия), появились позже в качестве некой отдушины, проявления «карнавальности».

В восточной части Северной Америки подлинный культурный герой и плут—озорник—трикстер разделены: например, у виннебаго рядом с культурным героем Зайцем фигурирует трикстер Вакдьюнкага, самое имя которого, по-видимому, означает «шут» или «безумец».

В мифологии многих народов мира культурный герой имеет брата или реже целую группу братьев, которые либо помогают ему, либо враждуют с ним (ср. враждебные, завистливые старшие братья в волшебной сказке). Также весьма распространено представление о двух братьях — «умном» и «глупом», т. е. культурном герое и трикстере. Последний либо неудачно подражает культурному герою, либо нарочно создает дурные предметы. Особенно характерные примеры такого парного образа дает Меланезия. У племени гунантуна из двух братьев-близнецов То Кабинана создает все «хорошее» (равнинную местность, полезную рыбу тунца, барабан для праздников, хижину,

защищающую от дождя), а То Карвуву, в основном в силу неудачного подражания, — все «плохое» (враждебных папуасов-байнингов, акулу, барабан для похорон, плохую хижину, не защищающую от дождя). Он оказывается и причиной самой смерти, поскольку помешал матери поменять кожу, подобно тому как это делают змеи, и продолжать жизнь.

Подобное раздвоение на серьезного культурного героя и его демонически-комический негативный вариант соответствует в религиозном плане этическому дуализму (ср. в высших религиях Ормазд и Ахриман, Бог и дьявол), а в поэтическом — дифференциации героического и комического (еще не совсем отделенного от демонического начала). Ведь и рядом с Прометеем был его брат Эпиметей, «крепкий задним умом» и поэтому взявший в жены Пандору, ставшую причиной распространения болезней и бедствий. К типу трикстера очень близок греческий Гермес. В эпосе реликтовый образ трикстера, т. е. мифологического плута-озорника, обнаруживаем в скандинавском Локи (соотнесенном с верховным божеством Одинем как подлинным культурным героем) и в северокавказском Сырдоне (соотнесенном с Сосруко-Сосланом, имеющим черты культурного героя). Трикстерный характер имеют и некоторые поступки Гэсэра. Впоследствии тип трикстера господствует в сказке о животных (ср. европейский Лис-Ренар) и анекдотах, оказывается далеким предшественником героя плутовского романа.

Существование типа трикстера в мифах творения и особенно возможность сочетания в одном лице черт культурного героя и трикстера объясняются отчасти тем, что действие в мифах творения отнесено ко времени до установления строгого миропорядка. Это в значительной мере придает рассказам о трикстере характер легальной отдушины, известного противоядия мелочной регламентированности в родо-племенном обществе, шаманскому спиритуализму и т. д. Некий универсальный комизм, заключенный в образе мифологического плута и распространяющийся как на его жертв, так и на него самого (он часто попадает впросак), сродни той «карнавальной» стихии, которая проявилась в элементах самопародии и распущенности, имевших место в австралийских культовых ритуалах, римских сатурналиях, средневековой масленичной обрядности, «праздниках дураков». М. М. Бахтин, как известно, считал такую карнавальность важнейшей чертой народной культуры вплоть до эпохи Возрождения.

Соединение культурного героя и божественного шута П. Радин («Божественный плут», 1954) относит ко времени появления человека в качестве социального существа (момент эволюции от природной

стихийности к героической сознательности). К. Г. Юнг воспринимает образы трикстеров как взгляд «я», брошенный в далекое прошлое коллективного сознания, еще не дифференцированного: Локи он связывает с архетипом «тени», а Эпиметея с «персоной» в противоположность «самости» Прометея.

К. Кереньи, сотрудничавший с Юнгом («Введение в сущность мифологии», 1951), ассоциирует трикстера с поздней архаикой. К. Леви-Строс выдвигает на первый план медиативную функцию и трикстера, и культурного героя, связывающих разные миры и способствующих тем самым преодолению оппозиции между полярными элементами.

Относительно концепции недифференцированной архаичности трикстера следует заметить, что этот образ в своей определенности появится стадиально позднее, чем отдельные эпизоды проявления хитрости самим культурным героем в подлинных делах творения (как, например, у полинезийского Мауи). В классической форме трикстер — близнец культурного героя, отчетливо ему противопоставленный не как бессознательное начало сознательному, а больше как глупый, наивный или злокозненный, деструктивный умному и созидательному. Архетипическая фигура мифологического плута-озорника собирает воедино целый набор отклонений от нормы, ее перевертывания, осмеяния (может быть, в порядке «отдушины»), и эта фигура архаического «шута» мыслится только в соотношении с нормой. Это и есть архетипическая оппозиция близнечного мифа об умном культурном герое и его глупом или злом, эгоистическом (пренебрегающем правилами родовой взаимопомощи) брате.

Трикстер в отличие от культурного героя в известном смысле асоциален и потому более «персонален», но зато представлен отрицательно как маргинальная фигура, порой даже противопоставляющая себя роду-племени.

Заметим, что альтернатива между двумя вариантами (трикстер — брат и трикстер — второе лицо культурного героя) весьма не случайна. Здесь использован близнечный миф, а связь и сходство близнецов ведут к их известному отождествлению (отсюда всякие внешние *qui pro quo* с близнецами). Поэтому в этом комплексе заключены и далекие корни мотива двойников и двойничества, получившего глубокую разработку только в XIX–XX вв., начиная с романтиков (Шамиссо, Гофман, Э. По, Гоголь, Достоевский, О. Уайльд и др.).

Многочисленные африканские зооморфные трикстеры занимают промежуточное положение между мифологическими озорниками и

зооморфными хитрецами сказки о животных. В рамках жанра анималистической сказки большей частью снимается противоположность героя и антигероя, за которой, как правило, скрывалась оппозиция социального и асоциального поведения. Это происходит потому, что в сказке большинство зверей, как торжествующих, так и терпящих фиаско (часто это те же самые лица), асоциальны и действуют в атмосфере всеобщей трикстериады. Хитрый лис — это в сущности антигерой, если и не ставший настоящим героем, то во всяком случае освободившийся от негативного ореола. То же относится и к Ренару-Лису из книжного французского животного эпоса, и к главному действующему персонажу ближневосточной макамы.

В фольклорных анекдотах, фаблю, шванках, отчасти в ренессансной новелле коллизия часто сводится к тому, что хитрец обманывает простака (глупца) или шутовски потешается над ним. Фольклорный анекдот и его книжные дериваты строятся именно на оппозиции ума (хитрости) и глупости (наивной простоты), изредка соединяемых в одном лице. Медиатором между плутом и простаком является шут. Когда оба антагониста являются хитрецами, то плутовство одного может быть преодолено контрплутовством другого. Так происходит, например, в многочисленных адюльтерных сюжетах, в которых мы восхищаемся то ловкостью и изобретательностью любовников, то контрдействиями мужа.

Разумеется, образ хитреца в подобных произведениях, даже если его изобретательность вызывает восхищение, не имеет ничего общего с архетипом идеального героя и, наоборот, есть смягченная модификация архетипа антигероя-трикстера.

В образе новеллистического героя оба архетипа частично синтезируются. Уже в новеллистической (бытовой) сказке и, конечно, в классической новелле исчезает тема квазицеремониального формирования героя, т. е. его героическая биография, через которую просвечивает ритуал инициации. Звенья единой мифической или сказочной биографии становятся отдельными сюжетами, в которых определяющим являются или судьба (в бытовой сказке), или взаимодействие хитроумной инициативы главного персонажа с инициативами соперников и игрой случая (в классической новелле). Новелла очень ценит остроумие героя, в частности остроумие речи. Новелла с восхищением рисует всякое проявление инициативы, в том числе изобретательного ума, но также склонна приписывать своему герою рыцарское вежество и галантность, великодушие, внешнюю привлекательность (ср. многочисленных

героев Боккаччо и его подражателей). Злодеи и лицемеры исполняют в новеллах роли антигероев, поэтому новелла в какой-то мере уводит от собственно плутовской традиции, восходящей к мифологическому трикстеру. Традиция эта, поддержанная фавлю, шванками о попе Амисе или о Тиле Уленшпигеле, арабскими макамами, испанской трагикомедией о Селестине (XV в.), оживает в испанском плутовском романе.

Плутовской роман реактуализует извечно бытующий в низовой литературе архетип плута. Кризис феодального общества в Испании, порождающий бродяжничество и криминогенную обстановку, создает для этого подходящую социальную атмосферу. Испанский пикаро в соответствии с архетипом так же как и первобытный трикстер, действует во имя удовлетворения материальных интересов — утоления голода и отчасти похоти. Материальное при этом выступает как низменное, а низменное — как комическое, имеет место смакование натуралистических подробностей. Присущий архетипу в какой-то мере демонический аспект здесь ослаблен. Пикаро, как и в архетипе, не только плут, но иногда также простака и шут. Напомним, что шут — это медиатор между плутом и простаком, порой плут в обличье простака, реже простака, пытающийся плутовать с негодными средствами. Ласарильо де Тормес — герой первого испанского плутовского романа (середина XVI в., все другие созданы в XVII в.) — наделен чертами простака даже больше, чем чертами плута; Дон Паблос — герой Кеведо — проявляет простодушие, защищая честь матери-ведьмы и поддаваясь на провокацию студентов; Гусман де Альфаче (в романе Матео Алемана) заплатил за свою доверчивость по отношению к генуэзским родичам. И Гусман, и Паблос терпят фиаско в любовных авантюрах (кстати так же, как многие архаические трикстеры, тот же Ворон). Пикаро проявляет себя и как шут, совершающий различные проделки из чистого озорства. Разумеется, все эти и другие подобные им персонажи (и не только в Испании) совершают чисто плутовские «подвиги»: Ласарильо добывает еду у скупых хозяев, Гусман — карточный шулер, который притворяется мнимым банкротом, грабит купца, надувает бакалейщика и ростовщика, Паблос также не брезгует шулерством и воровством и т. д. и т. п. В следующем стереотипам испанской пикарески немецком романе Гриммельхаузена «Симплициссимус» (название указывает на «простака») герой резко сменяет облик простака, шута и плута, не смешивая их между собой.

В отличие от архетипа в плутовском романе эти три облика героя строго следуют друг за другом в последовательности простака—шут—

плут. В этом плане плутовской роман приобретает некоторые черты «романа воспитания». Речь идет о воспитании самой жизнью, в которой, как, впрочем, и в плутовской архаике, господствует атмосфера всеобщей трикстериады. Переход от простака к шуту и плуту имеет характер известной «инициации», в ходе которой герой освобождается от ребяческого простодушия (например, Ласарильо, которого именно для этой цели слепец заставляет удариться о каменного быка; в других случаях героя учат первые неудачи). Такую инициацию с преодолением первоначальной простоты мы иногда встречаем и в рыцарском романе, например в «Персевале», в какой-то мере, возможно, повлиявшем на «Симплициссимуса».

Голод является первым импульсом для плутовства и в архаике, и в плутовском романе, но если в мифах о трикстерах и в сказках о животных голод мотивирует отдельные поступки, то здесь он (и вообще нужда, бедность) является материальной мотивировкой формирования характера героя, живущего в дисгармоничном, несправедливом, жестоком мире. Отчасти путь плутовства в романе предопределен и низким социальным положением героя.

В плутовском романе архетип плута, реактуализованный в обстановке распада патриархальных связей, введен в рамки подлинно сатирической (а не только юмористической, универсально комической, как в традиции) нравоописательной прозы, использующей большую романную форму, в таком виде плутовской роман есть и антипод рыцарского романа, своего рода антироман, хотя (в отличие от «Дон Кихота») не пародирует рыцарский роман прямо. Элементы пародии отчетливей во французском «комическом» романе (Сорель, Скаррон, Фюретьер), противостоящем эпигонскому (по отношению к рыцарскому роману) псевдогероическому, прециозному роману и его высоким «идеальным» героям.

Однако собственно плутовской элемент во французском романе XVII в. несколько ослабляется (начало такому ослаблению положил уже испанец Эспинель в «Жизни Маркоса де Обрегон»): Франсион в романе Сореля соединяет в своем характере врожденное плутовство и «любительское» озорство с чертами благородного рыцаря; в «Комическом романе» Скаррона герои верхнего яруса повествования традиционно «благородны»: в «Буржуазном романе» Фюретьера имеет место сознательный отказ от героя, упор делается на сатиру («роман площади Мобер», как обозначает сам автор). Тенденция превращения плутовского романа в нравоописательный продолжает осуществляться

в «Жиль Блазе» Лесажа (начало XVIII в.) вопреки нарочитому испанскому колориту и условной маске пикаро у главного героя. В романе Прево «Манон Леско» в образе главного героя снова (после классической новеллы и отчасти Сореля) соединяются некие модификации рыцарского и плутовского архетипов. У Прево и Мариво сливаются традиции психологического романа типа «Принцессы Клевской» Мадлен Лафайет, восходящего к галантно-рыцарским повествованиям, и плутовского романа, уже ставшего романом нравоописательным.

Тип «крестьянина-высочки» Мариво перекидывает мост к молодым «завоевателям» Парижа, как герои Бальзака (типа Растиньяка или Люсьена де Рюбампре). Молль Флендерс у Дефо еще, правда, несет явную маску плутовки и напоминает плутовку испанской пикарески, но вместе с тем она наделена чертами деловой женщины, пробивающей себе дорогу в мире. В романах Смоллетта и Филдинга герои уже совсем освобождены от плутовской маски и маргинальной позиции пикаро. Они средние люди, наделенные естественными слабостями и вынужденные прибегать в жизни к не всегда высоконравственным приемам. Имея в виду название романа Филдинга «Том Джонс-найденш», можно было бы сказать, что герой совершает путь от «плуга» к «найденш».

В уже упоминавшихся романах Бальзака и других романистов XIX в. архетип плута окончательно преобразуется в тип молодого человека, завоевывающего место под солнцем (часто провинциала в Париже), испытывающего разочарования и прибегающего ко все более сомнительным (квазиплутовским) средствам в борьбе за существование.

Вместе с тем в литературе XIX–XX вв. иногда продолжает использоваться форма плутовского романа и более или менее модернизированный архетип пикаро (от «Мертвых душ» Гоголя до «Феликса Круля» Томаса Манна или «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова).

У английского писателя XVIII в. Ричардсона, так же как Прево и Мариво соединившего традиции психологического и нравоописательного романа, нет плутов, но в «Клариссе» фигурирует один из демонических персонажей (может быть, наследник мильтоновского Сатаны, отчасти конкретизированный в качестве дворянского либертена, ср. тип Дон Жуана) — Лавлас, наделенный чертами страдающего эгоиста и, таким образом, предвосхищающий (вместе с героями Шодерло де Лакло и Маркиза де Сада) демонический компонент характера романтического героя.

Само собой разумеется, что герою, даже в архаическом повествовании, противостоят другие фигуры, как-то с ним соотносящиеся. Обы-

вательское представление, что в мифах и особенно в сказках изображается борьба добра и зла, весьма упрощенное и в принципе неверное. Речь с самого начала идет скорее о противопоставлении «своего» и «чужого» и «космоса» и «хаоса». «Свое», как уже указывалось, первоначально означало свой родо-племенной коллектив, субъективно совпадающий с «человечеством» и олицетворенный в образе героя. «Свой» мир и воплощающего его героя окружают разнообразные души-хозяева, а затем боги, амбивалентные по отношению к герою, которые могли быть «злыми» и «добрыми». Отчасти эта амбивалентность сохраняется и дальше, в собственно героическом мифе и сказке, где боги покровительствуют то одним, то другим героям, то помогают герою, то преследуют его, часто в зависимости от взаимоотношений богов между собой. Греческие мифы дают тому многочисленные примеры. В сказке различные мифологические персонажи помогают или препятствуют герою в зависимости от его собственного поведения. Более того, мифологические трикстеры часто враждуют с героем, но одновременно являются его братьями (принадлежат к «своим») или даже оказываются вторым «я» самого героя.

Специфическая амбивалентность, как мы уже знаем, свойственна мифологическим образам Великой матери и Отца. Образы их ни в коем случае не следует сводить к отношениям в малой семье, как это склонны делать психоаналитики. Великая мать — богиня плодородия. Как мифологическое олицетворение Земли она имеет отношение и к космосу, и к хаосу, к творческому началу, главным образом природному, включающему эротизм и покровительство оргиастическим культам, и к смерти (а временная смерть, в свою очередь, ведет к воскресению и возрождению). Отсюда и эротические связи, причем совсем не обязательно инцестуальные, с героем и участие как в его погублении, так и в его спасении.

По мере развития патриархальных отношений и формирования высшей небесной мифологии (бог-первопредок, муж матери-земли, часто отождествляется с небом) Великая мать все чаще отождествляется с хаосом, со старыми богами (яркий пример — вавилонская Тиамат), с водяным или горным хаосом, а в архаических эпосах выступает часто в качестве матери враждебных чудовищ; в тюрко-монгольских эпосах Сибири — это Старухи-куропатки, мангадхайки и т. п.; в «Калевале» — Лоухи, хозяйка демонического Севера; в ирландском эпосе — царица-колдунья Медб; в англосаксонском — мать чудовища Гренделя и т. д. (только в нартских сказаниях Сатана — «мать нартвов», т. е. «своих» героев).

С образом Великой матери, вероятно, генетически связаны различные ведьмы сказок и быличек и сказочная мачеха, также часто наделенная чертами ведьмы. В то же время как мать в собственном смысле, как родильница бога или героя вплоть до «мадонны», она приобретает сугубо положительное освещение. Во всяком случае исконная глубинная амбивалентность уступает место отчетливой дифференциации.

Отголоском ритуальной «священной свадьбы» с богиней является библейский рассказ о том, как Иосиф (в образе которого имеются реликты умирающего и воскресающего бога) оттолкнул любовь жены Потифара. Отсюда один шаг до мифа о Федре и Ипполите, но здесь, кроме весьма отдаленных отношений между Федрой и образом Великой матери, надо иметь в виду появление мотива инцеста, поскольку речь идет о мачехе и пасынке. Умиравший и воскресающий бог мог быть в эротической связи с Великой матерью, даже если она была его собственной матерью или сестрой, и этот эротизм, как мы знаем, имел характер ритуальной, оргиастической магии в рамках календарного обряда (часто с включением «священной свадьбы» с богиней). В мифе о Федре и Ипполите можно усмотреть замену матери на мачеху (хотя необязательно, так как здесь дело еще и в зрелости сына, свидетельствующей о том, что он может сменить отца).

Тут мы уже переходим к отношениям между героем и его отцом. Образ «Всеобщего отца» (самый архаический пример — это Дарамулун, Бирал, Кони, Нурундере и другие подобные персонажи в мифологии юго-восточной Австралии) или непосредственного отца героя (например, упомянутый нами солнечный бог у американских индейцев) амбивалентен, что, как мы уже указывали, отчасти связано с его ролью патрона инициации, имеющих характер ритуальных «мучений», и еще больше с перспективой смены власти, уступки ее младшему поколению. То, что дело здесь не в кровном отце как таковом, доказывает вариант с дядей (братом матери) или с будущим тестем.

Как мы уже знаем, инцест с женой отца (ею может быть и собственная мать, как в сюжете бороро, обследованном Леви-Стросом в его «Мифологических», 1964–1971) или с женой дяди (как в тлинкитском мифе) сигнализирует о зрелости героя. Так же и в «Эдипе», где, кроме того, отражены, по-видимому, ритуальное убийство царя его преемником и женитьба на его вдове (матери героя), через которую происходит передача трона. В трактовке сюжета «Эдипа» и ему подобных мы ни в коем случае не должны следовать за психоаналитиками. Ближе всего к истине объяснения Леви-Строса (соотношение «недооценки» родственных свя-

зей в виде убийства отца и «переоценки» в виде инцеста с матерью), Проппа (борьба за власть и передача царской власти через женщину) и особенно Тэрнера (нарушение и смешение родственных и неродственных отношений и смена поколений, в том числе в самой теме загадки сфинкса).

Как уже отмечалось, ритуальной параллелью к мифам о смене поколений является описанный Дж. Фрэзером в «Золотой ветви» и его последователями (А. Б. Кук, Е. Эванс-Притчард, Х. Франкфорт, А. М. Хокарт, Г. Р. Леви, Г. Марри) обряд периодического убийства царя-колдуна, т. е. сакрализация царя, от магических сил которого зависит благополучие племени и окружающей природы. Ритуал включал испытание-борьбу жреца с новым претендентом. В сам ритуал и особенно в мифы проникают и представления, связанные с инициацией. Мы также знаем, что с этим же комплексом соотносится и враждебность отца к сыну, которому предсказано царствование вместо отца и даже убийство отца (ср. Mot. 343).

Как мы еще раз убеждаемся, амбивалентность в отношениях героя с обоими родителями (включая инцест) имеет древние социальные корни и не отражает непосредственных конфликтов в малой семье. Совершенно иной смысл имеет широко распространенный в эпосе рассказ о бое отца с сыном, не узнающим отца. Бой обычно завершается победой отца (Хильдебранд и Хадубранд, Рустам и Сохраб, Илья Муромец и Сокольник и др.). Это сюжет трагический, рисующий последствия дислокального (скорее всего, эндогамного) брака на фоне несовпадения собственно кровных связей с военно-племенными союзами в эпоху миграций и больших войн эпохи варварства.

Также первоначально амбивалентны отношения между братьями и между сестрами — как в мифе (где братья то враждуют, то помогают друг другу), так и в сказке (где братья иногда помогают друг другу, но чаще соперничают; это относится и к сестрам — ср. сестра-помощница и сестра-людоедка, освобождение сестры братом от дракона или людоеда). Однако на стадии героического мифа и особенно сказки в силу эволюции от синкретической амбивалентности к дифференциации роль брата (сестры) с самого начала определена однозначно, т. е. она либо позитивна, либо негативна.

Существенная закономерность заключается в том, что негативная или позитивная окраска действий персонажей в повествовательной архаике управляется не собственно отношением к герою, а их участием на стороне космоса или хаоса (то же и в более поздних легендах рели-

гиозного характера с ярким противопоставлением религиозных учений, грехов и добродетелей. Бога и дьявола и т. д.). В развитом героическом мифе, сказке или рыцарском романе, где по мере все большей персонализации и эмансипации героя параллельно с формированием его устойчивых архетипических черт образуется ярко выраженная «героцентричность» повествования, персонажи четко разделяются на противников и помощников героя. В сказке нейтральную позицию сохраняет, как правило, только царь — отец невесты, а противники разделяются на демонических мифических персонажей и семейных гонителей, чаще всего одновременно и соперников. Эти соперники (большой частью старшие братья героя или несколько реже родные дочери мачехи) выступают и в роли «мнимых героев», претендующих на совершение подвига и получение награды, коварно подменяющих героя или героини).

Таким образом, в сказке противники героя сами разделяются на «своих» и «чужих». Промежуточное положение занимает мачеха (исторически — жена отца, взятая из чужого племени, с нарушением эндогамии). Появление же противников-соперников из числа «своих» косвенно свидетельствует об эмансипации и персонализации героя. Соперничество со «своими» и кардинальная перемена социального статуса героя в итоге сказочного сюжета — это главные сигналы совершающегося прогресса персонализации. В этом смысле сказка, конечно, опережает эпос.

Демонические противники героя в мифе и ранних формах эпоса — это разнообразные чудовища актуальной мифологии, воплощения хаоса: в классических эпосах — это иноплеменники, а среди «своих» — изменники. В сказке эксплуатируется большей частью несколько обобщенная и стилизованная низшая мифология «хозяев», особенно лесных хозяев вроде Лешего, Бабы Яги и т. п.

«Лес» в противоположность «дому» является в сказке сферой хтонических ужасов. Универсальными противниками («вредителями», по терминологии В. Я. Проппа) являются змеи-драконы, а также разнообразные варианты людоедов, Кощей Бессмертный и т. д. Злая колдунья (Баба Яга) и дракон-змея — самые яркие, устойчивые демонические архетипические фигуры. Помощники героя также могут быть либо мифическими персонажами (некто вроде духов-хранителей), которые предварительно испытывают героя, давая ему некоторые «трудные задачи», удостоверяясь в его вежестве, знании общих правил героического поведения, либо «благодарными животными» (первоначально

тотемными животными), либо родственниками — живыми или мертвыми, помогающими из могилы.

Считаю нужным отметить, что поскольку демонизм связан генетически с хаосом, хтоническими силами, то в образе героя удельный вес демонизма всегда ограничен. Известное исключение составляют персонажи типа Макбета и затем некоторые предромантические («готические») и романтические герои, у которых большей частью демонизм оказывается оборотной стороной их подлинно героической сущности и часто не лишен оттенка «страдательности».

Итак, герой в традиционной литературе находится в состоянии противостояния враждебным силам и борьбе с ними, в которой ему одни персонажи помогают, а другие препятствуют. На самой ранней стадии в некоторых мифах творения могло не быть еще ни четкой космической поляризации, ни архетипических черт героя, ни обязательной борьбы (только иногда культурный герой-добытчик должен был как-то преодолеть сопротивление первоначального хранителя космических или культурных объектов).

Борьба героя с противниками ради достижения каких-то целей или избегания ущерба ведется различными способами — физическими, колдовскими, хитростью и т. п. — не всегда четко дифференцированными. В борьбе известную роль играет тактика «провокаций», вынуждающая противника на действия, выгодные герою. Разумеется, эта тактика достигает виртуозности в плутовских приемах действия.

Образ героя в динамике неотделим от того, что можно было бы назвать «претерпеванием» или испытанием: в плутовском жанре испытанию эквивалентен «трюк».

Сложившаяся постепенно расстановка персонажей вокруг героя (противники — соперники — помощники) во многом определяет и сюжетные возможности, формирует сюжетную структуру.

Сюжетное разрастание в плане синтагматического развертывания некоторых ядерных образований, начиная с самых архаических, осуществляется целым рядом механизмов, таких, как: 1) драматизация (вроде конфронтации культурного героя с хранителем или перепоручения богом/королем определенных задач герою); 2) суммирование мотивов как нанизывание внутренне синонимических предикатов (например, «изготовление» плюс «добывание» тех же объектов: Ильмаринен в «Калевале» изготавливает сампо, а Вяйнямйнен его добывает, похищает) или суммирование других ролей — объектов, агентов и т. д. (например, добывание одним деятелем многих объектов

или многими деятелями одного объекта, равно как и поединки героя со многими противниками или многих с одним); 3) зеркальная инверсия (например, к добыванию воды из брюха лягушки добавляется начальный эпизод, рассказывающий о том, как лягушка выпила всю воду; добывание жены в чужом племени преобразуется в возвращение предварительно похищенной жены, невесты, царевны на выданье) или добавление эпизодов по принципу «действие и противодействие», например: потеря (жены, чудесного предмета и т. д.) и возвращение, преступление и воздаяние, услуга и награда, угроза гибели и спасение, табу и его нарушение, плутовство и контрплутовство, задача и ее выполнение, поиск и обретение, заколдование и расколдование, смерть и воскресение и т. п.; 4) негативная параллель, например неудачное подражание, первоначальная безуспешная попытка; 5) идентификация, т. е. дополнительный эпизод для установления того, кто совершил основное действие; 6) «лестница», т. е. введение эпизодов, в которых происходит приобретение средств для достижения цели, осуществляемой в ядерном мотиве, например поиски меча перед убийством дракона; 7) метонимическая и метафорическая трансформации, например описанные в «Мифологических» Леви-Строса, т. е. повторения предиката в ином коде.

Далее возможны различные виды циклизации мотивов, например биографический, генеалогический и т. д. Кроме такого синтагматического развертывания, надо иметь в виду, что в парадигматическом плане те же сюжетные эпизоды могут иметь разные смыслы, иногда двойной или тройной, а также могут изменять смысл. Например, первичное добывание культурным героем какого-нибудь объекта может быть переосмыслено как перераспределение уже ранее существовавшего объекта, как акт инициации, как выполнение трудной брачной ритуальной задачи, как элемент борьбы с хтоническими демонами и т. д.

Как было отмечено выше, древнейшая тема мифа — это созидание мира в целом или его частей, элементов. Приведу древнейшие архетипические мотивы и сюжеты.

1) Порождение различных объектов богами либо магически, либо биологически (как рождение детей, но часто необычным образом: при помощи мастурбации, из головы, из слюны и др.), либо путем посмертного превращения этих богов в порождаемые предметы (существа); вместо собственно богов могут фигурировать еще более архаические фигуры тотемных предков или духов.

2) Добывание культурными героями (обычно первопредками) различных объектов, часто путем похищения (для этого иногда требуются хитрость, колдовство) у первоначального хранителя, т. е. нахождение готового объекта в ином мире (речь идет большей частью об огне и свете, регулировании света, времен года, приливов и отливов), создание или изобретение орудий труда, форм хозяйственной деятельности и быта, религиозных предписаний.

3) Изготовление (выковывание, гончарные работы и пр.) демиургами (которыми могут быть те же боги и культурные герои) земли, людей, небесных светил, орудий хозяйства и т. д.

4) Спонтанное появление (из земли, с неба, из иных миров, иногда по инициативе богов) различных культурных объектов; особое место занимает их спускание с неба. По мере оформления небесного пантеона боги начинают фигурировать как отправители на землю с определенной миссией и самого культурного героя.

Большинство мифов творения может быть представлено таблицей, в которой будут варьироваться агенты, объекты созидания, материал или источник с указанием возможного первоначального хранителя (потенциального противника творца или культурного героя).

Создание космоса в целом в том или ином виде (например, в виде мирового древа, человекообразного великана вроде индийского Пуруши или скандинавского Имира, а также каких-либо зооморфных существ) в более развитых мифологиях часто включает появление мира из некоей бездны, земли, из первичного океана. Происходит отделение неба-отца от земли-матери, осуществляемое культурным героем или младшим из богов, и подъем небесного свода с разделением космоса на три части по вертикали и на четыре направления по горизонтали. Этот космогенез мыслится как превращение хаоса (первичная бездна, океан, слитные земля и небо) в космос, как гармоническое упорядочивание мира. Параллельно такому космическому упорядочиванию (и даже раньше его, см. выше) производится упорядочивание человеческой жизни, хозяйственной и религиозной деятельности, введение брачной экзогамии (начало родового устройства), обычного права, нравственных правил.

Космизация хаоса может представляться и как смена поколений богов, как борьба молодых богов со старыми или чудовищами, порожденными этими старыми богами (шумеро-аккадский Мардук против чудовища Тиамат (персонификации водяной бездны), жены Абзу; Кронос против отца Урана-неба и Зевс, сын Кроноса, против отца и старших титанов; в

хурритской мифологии Кумарби сменяет на небесном престоле Ану, а Тешуб свергает Кумарби; юный Ворон в тлинкитском мифе сменяет старого Ворона, насылающего потоп, и т. п.). Как уже отмечалось, борьба с чудовищами — порождениями хаоса — может продолжаться и дальше в героическом мифе. Таким образом, борьба входит в состав мифов творения.

Выше говорилось также, что эсхатологические и календарные мифы по-своему варьируют тему творения, переворачивая ее наизнанку (не появление земли из первичного океана, а всемирный потоп, победа, пусть временная, не героев, а чудовищ и т. п.). Надо сказать, что довольно сложные космогонические, эсхатологические, календарные мотивы не получают в дальнейшем серьезного развития вопреки мнению многих психоаналитиков. Эти мотивы либо остаются слишком тесно прикрепленными к ритуалам, либо имеют тенденцию перейти в своего рода «ученую» теологически-жреческую сферу. Судьба архетипов тесно связана с расширением функций героя, с постепенной стереотипизацией сюжета и перенесением акцента с модели мира на сюжетное действие, чему примерно соответствует движение от мифа к сказке.

Из разнообразных мотивов, составляющих мифическую тему творения, наиболее популярными и перспективными оказываются добывание-похищение культурных благ (особенно огня и света) у первоначальных хранителей и борьба с хтоническими силами с тем или иным результатом. Это объясняется тем, что для развития сюжета нужно взаимодействие по крайней мере двух персонажей. Тематика творения связана с динамикой во времени. Внутри этой динамики или вне ее обособляется мотив движения в пространстве и пересечения различных зон и миров (где контактируют с мифологическими существами, приобретают их» помощь или борются с ними, добывают ценности и т. п.), что служит простейшим способом описания модели мира. Здесь зародыш архетипической схемы путешествий. Герой может попасть в подземное или подводное царство, страну мертвых, тотемное царство своей звериной суженой, на небо, управляемое солнечным богом, и после разнообразных чудесных приключений вернуться на землю. Время отсутствия может оказаться очень продолжительным.

Посещение героем какого-то иного мира (в сказке он сводится к некоему единому чудесному миру) сопровождает многие архетипические мотивы, но занимает там периферийное положение, подчинено основному действию-взаимодействию персонажей. Наконец, как было сказано, тематика творения — космизации хаоса — распространяется

на героя, персонифицирующего социум и лишь постепенно всерьез «персонализуемого».

Переходим к краткому описанию некоторых мотивов, которые можно с уверенностью назвать архетипическими. Под мотивом мы подразумеваем некий микросюжет, содержащий предикат (действие), агенса, пациенса и несущий более или менее самостоятельный и достаточно глубинный смысл. Просто всякие перемещения и превращения персонажей, встречи их, тем более их отдельные атрибуты и характеристики мы не включаем в понятие мотива — в отличие от С. Томпсона, который в своем знаменитом «Указателе мотивов» понимает мотив необычайно широко, далее не требует в нем обязательного наличия действия. Некоторые мотивы в силу указанного выше принципа «действие—противодействие» большей частью (особенно в сказке с ее обязательной сюжетной завершенностью) имеют тенденцию выступать парами, в виде двух антиномичных ходов. Кроме того, в рамках полного сюжета обычно имеются клубок мотивов, их пересечение и объединение. Мы больше не будем касаться мотивов чисто мифологических (этиологических, космогонических, антропогонических, эсхатологических и т. п.), если они не получили дальнейшего развития за гранью мифологических систем, ибо наша цель не описание мифологии как таковой, а обзор тех сюжетных «кирпичиков», которые составили основной арсенал традиционного повествования.

К сожалению, попытки представить архетипические мотивы в виде строгой системы, особенно системы иерархической, ни к чему не приводят. Поэтому порядок мотивов в обзоре будет в значительной степени произвольным. Отметим еще, что мы делаем акцент на парадигматике мотивов, формировании смысла сюжетов, а не на композиционно-синтагматическом развертывании, как это имеет место у В. Я. Проппа в «Морфологии сказки» и у большинства французских семиотиков, разрабатывающих повествовательную грамматику (А. Ж. Греймас, К. Бремон, Ц. Тодоров и др.).

Важнейшей архетипической группой мотивов, специфичной, как мы знаем, и для мифа, и для сказки, и для эпоса, и для рыцарского романа, являются мотивы активного противостояния героя неким представителям демонического мира.

В мифологических быличках, довольно рано возникших на маргиналиях мифологических повествований и вместе с тем доживших до наших дней, рассказывалось не только в форме фабулата, но даже и в форме мемората о случаях контакта конкретных людей с разноо-

бразными духами: результат этих контактов мог быть и гибельным и благоприятным для человека. Былички эти очень разнообразны и в рамках этого жанра не приобрели определенного стереотипа из-за разнообразия духов в различных этнографических ареалах. Но былички оказали известное влияние на сказку и даже на новеллу (в Китае, например). В сказках эта связь ощущается в описании и предварительного испытания героя (приобретение чудесного помощника), и основного (борьба с демоническими персонажами).

В настоящий момент мы оставим в стороне благоприятные контакты героя с духами и сосредоточимся на их противоборстве. На генетическом уровне в этом противоборстве сливаются и космическая борьба с хтоническими чудовищами — силами хаоса (космизация хаоса и защита космоса), и эпическая борьба с иноземцами-иноверцами, и ритуальная инициация героя (как бы само его «посвящение» в герои), и просто демонстрация его исключительных сил, отчасти и возможная смена поколений после поединка со старым вождем или смена времен года, времени суток и др. Все эти смыслы объединяются, сливаются или, наоборот, дифференцируются. Общий же смысл — это становление личности в борьбе и защита своего собственно «человеческого» социума в виде племени, рода, семьи, конфессии и т. д. и его благополучия за счет победы весны над зимой, урожая над засухой, света дня и посюстороннего мира над тьмой ночи, жизни над смертью, человеческого над нечеловеческим, космоса над хаосом, высшей религии над язычеством, защитников страны над ее захватчиками, «своих» над «чужими». Но этот смысл никак не включает борьбу индивидуального сознания против коллективно-бессознательного или против собственной «тени» в юнговском смысле. То, что имеют в виду юнгианцы, мы найдем в гораздо более поздней литературе, в макбетовских ведьмах, в романтических двойниках, в разговоре Ивана Карамазова с чертом и т. п.

Во всем этом переплетении смыслов на практике все же имеется тенденция к дифференциации двух направлений, которым как бы соответствуют два мотива: борьба с врагами и чудовищами (классическое выражение — борьба с драконом) как защита и спасение героем «своих» и добывание ценностей для «своих» и, наоборот, страдательное попадание самого героя во власть демона и спасение от него. Имеется и ряд промежуточных вариантов. В архаическом героическом мифе большей частью герой сначала вынужден «отбиваться» от тех чудовищ или коварных ловушек, с помощью которых его испытывают

(инициация!) или пытаются «извести», а затем уже (по собственной инициативе, часто вопреки предупреждениям или нарушая табу) отправляется сразить тех чудовищ, которые угрожают космосу, нарушают мирное существование людей.

В сказках герой после предварительного испытания и получения волшебной помощи либо: 1) вольно или невольно попадает во власть лесного или иного демона (великана, лешего, Бабы Яги и др., обычно людоеда), но благодаря смекалке и хитрости спасается сам и спасает братьев или сестер, иногда убивая демона, но чаще убегая от него (АТ 303, 304, 311, 312, 312 Д, 327, 327 А, 327 С и т. д.); то, что к людоеду в его лесное логово попадает часто группа детей (разумеется, чаще мальчиков), косвенно указывает на безусловное отражение здесь обряда инициации; либо: 2) отправляется на битву с драконом, требующим человеческих жертв или уже похитившим прекрасную царевну или сестру (мать) героя, и в битве смело убивает дракона (АТ 300, 300 В, 301 и др.). Имеются нетипичные вариации: юноша служит у людоеда и спасает его заколдованного пленника (АТ 314), юноша, ученик колдуна, побеждает учителя (АТ 325), людоедкой может оказаться сестра героя (АТ 315 В) и др. (в полулегендарных повествованиях ведьму или людоеда заменяет черт).

Здесь обнаруживаются несколько архетипических мотивов.

«*Попадание во власть демонического существа*». Мы условно выделяем дракона, ведьму и великана-людоеда как наиболее типичных, особенно в сказке, представителей «демонического» мира. В мифах, как было уже сказано, имеется чрезвычайно разнообразный набор чудовищ, демонов, злых духов и т. д. Главной жертвой дракона являются молодые женщины, которых он либо требует в виде жертвы, либо сам похищает, чтоб сделать их пленницами, любовницами или просто съесть. Великан-людоед обычно держит в плену или даже в рабстве разных лиц, чаще мужчин. Людоедство непосредственно вытекает из его природы, не исключаются и сексуальные цели по отношению к женщинам. Жертвой ведьмы большей частью являются дети (реже молодые девушки), а ее целью — людоедство. Великаны и ведьмы обычно не похищают героя, он попадает к ним иначе.

Само попадание во власть демонического существа происходит либо когда демоническое существо похищает жертву (ср. АТ 300 В, 301, 302, 311, 312, 315 А, 327 А, 333, ср. также Mot. G 420, 421, 422, 426, 440, 441, 442, 477, 178), либо демон выманивает жертву (например, представляется убегающей желаемой дичью охотника, подражает

голосу родителей, привлекает своей дочерью; ср. Mot. G 403, 412, 414, 455), либо жертва сама следует за зверем, птицей, мячом, огоньком (ср. G 403, 423), либо, наконец, дети просто заблудились в лесу (АТ 327 и др.). Но за этим часто стоит скрытый или явный каузатор: дети покинуты в лесу родителями (см. Mot. G 401), покинуты или прогнаны злыми родичами (S 322), в частности, падчерица может быть просто отправлена мачехой в лес к ведьме; наконец, родители обещают за новую услугу отдать своего ребенка (часто еще не зная о его рождении) людоеду, черту, русалке, «в науку» колдуну и т. п., чтобы самим выпутаться из беды (ср. АТ 313, 314, 315, 316; Mot. G 461). Наименее типичный случай, причем в сказках иной сюжетной группы: герой отдает себя черту за долг (АТ 313) или чтобы овладеть мастерством (АТ 333). Разумеется, герой может также вступить в контакт с демонами, выполняя трудную задачу или просто в поисках приключений, но тогда он не обязательно оказывается в его власти.

Итак, герой может попасть во власть демона по инициативе самого демона или злых родственников, но также и добровольно или совсем случайно. Однако даже при случайном попадании легко допускается тайное вмешательство воли демона / злых родственников. Поэтому рассматриваемый мотив легко пересекается с другими мотивами — «изведение» и в меньшей мере «трудная задача».

В бытовой сказке лесные ведьмы превращаются просто в злых старух, а другие лесные демоны — в жестоких разбойников, заманивающих жертвы в свои таинственные лесные логова (ср. АТ 952–958). В одном варианте АТ 958 дети попадают к разбойникам после их изгнания мачехой — явный след популярного мотива волшебной сказки.

Зато в рыцарском романе попадание героя во власть демонических хозяев различных замков встречается очень часто и расцвечивается самой причудливой фантазией. В романтической литературе начала XIX в. также эксплуатируется тема попадания героя во власть демонических персонажей и сил, причем эти попадания часто приводят к влиянию демонических сил на самого героя, что, конечно, исключено в архаике (если он только не заколдован). Так, например, в новелле немецкого романтика Тика «Рунеберг» демоническим местом являются горы (для чего как раз есть и сказочно-мифологические параллели), управляемые внешне прекрасной хозяйкой (превращение, правда временное, ведьмы в красавицу также известно фольклору), но главное здесь — непрекращающийся демонический соблазн, который увлекает героя, мечтающего о богатстве, о драгоценных камнях, из тихой доли-

ны в горы, которые в конечном счете предстают как источник разрушения и хаоса (ср. также его новеллу «Верный Экхарт и Тангейзер»). В «Белокуром Экберте» тот же Тик преобразует сказочный стереотип по-другому: жизнь Берты в лесу у странной старухи с собачкой и чудесной птицей напоминает пребывание падчерицы у Бабы Яги, но здесь все перевернуто, так как лес изображен приветливым, а старуха оказывается доброй волшебницей. При такой интерпретации кажется странным желание героини вырваться отсюда и вернуться в нормальный мир, найти рыцаря — предмет ее мечты. Возвращение героини домой в отличие от аналогичной сказочной ситуации кончается не идиллией, а бедой. Так трансформируется рассмотренный нами архаический мотив.

Попадание во власть демонического существа в принципе может привести к гибели жертвы, и такие варианты встречаются в мировом фольклоре. Но в применении к герою (особенно в сказке) эта опасная ситуация получает благополучное разрешение в парном мотиве *«спасения от демонического существа»*.

Если герой сам стал жертвой демонического существа, то его спасение, как правило, совершается не посредством богатырского поединка, а с помощью особой ловкости, хитрости, магии. Если это спасение все-таки сопряжено с убийством демона, то акцент стоит на победе маленького над большим (великаном): иногда это убийство совершается изнутри, из брюха великана, в котором оказался герой, или происходит в результате того, что людоед по глупости глотает раскаленные камни, ведьма по просьбе героя лезет в печь, чтоб показать детям, как это надо делать, герой хитростью провоцирует самоубийство людоеда (например, надоумив его выпить всю воду из пруда), губит жену людоеда или дочерей ведьмы, подменяя ими своих братьев. Такая победа умного героя («мальчика с пальчика», например) над глупым людоедом (великаном) с помощью ловкого трюка напоминает сюжеты анекдотических сказок и сказок о глупом черте, в которых нет, собственно, попадания во власть демона, но есть плут, торжествующий над простаком. Очень часто остаются неубитыми и людоед (великан), и члены его семьи, но герой вместе со своими братьями бежит из их логова и с помощью бросания магических предметов, превращающихся в препятствия, благополучно избавляется от преследования (см. Mot. G 500–599, AT 311–314, 590).

В рассматриваемом мотиве хитрость и магия преобладают над применением силы, бегство встречается чаще, чем убийство, герой спасает самого себя вместе со своими братьями или сестрами. И наоборот,

сила преобладает над хитростью или магией, происходит убийство в богатырском поединке, когда речь идет не о собственном спасении, а о спасении другого (жертвой обычно бывает прекрасная женщина). Такая ситуация имеет место в архетипическом мотиве «драконоборство», который как бы находится с мотивом «спасения от власти демонического существа» в отношении дополнительной дистрибуции (ср. АТ 300–302, 312 Д, 314; Mot. В 11–16).

Термин «драконоборство» берется нами в известной степени условно. Дракон или мифический змей, совмещающий в себе внешние черты многих животных (земных, земноводных, водяных и «небесных»), связанный с водой (символом хаоса и необходимым элементом культурной ирригации) и огнем, плодородием, ритуалом инициации и календарного обновления, эсхатологическими мифами, хранением сокровищ, — это типичный представитель той категории хтонических чудовищ и демонов, с которыми сражаются герои в мифе, сказке, эпосе. Но сколь разнообразны чудовища, побеждаемые греческими героями, порожденные злокозненным Локи в скандинавских сказаниях или сражаемые богатырями в эпосах!

Спасение пленницы дракона (например, Андромеды, отданной чудовищу в виде искупительной жертвы и спасенной Персеем) имеет далекие корни в обрядовых жертвоприношениях дракону как хранителю воды, но особенно характерно для волшебной сказки.

Возвращение после боя с чудовищем похищенной женщины имеет за пределами волшебной сказки, в самых различных полумифических повествованиях и героическом эпосе многочисленные параллели, опирающиеся на несомненную реальную бытовую основу. При этом очень часто похищенная женщина уже является женой героя, который отправляется на поиски ее похитителя. В похищенной женщине порой проглядывают реликты образа исчезающей и возвращающейся аграрной богини (ср. выше о календарных мифах). Примеры: похищение богини Фрейи в «Эдде», похищение Прекрасной Елены в греческой мифологии, похищение Ситы главой ракшасов в «Рамаяне». Просто похищение и возвращение жены описываются в «Гэсэриаде» и во множестве тюрко-монгольских эпосов. В сказке похищение жены встречается реже и преобладает девушка, на которой герой женится после победы над чудовищем-похитителем. Именно такую форму приобрел устойчивый архетип.

Дракон (или другое чудовище) может выступать не только похитителем девушки, но и опустошителем страны (ср. Грендель в «Беовульф», чудовища в героических мифах различных народов).

Победа над драконом может привести к обладанию хранимыми им сокровищами (ср. Сигурд-Зигфрид в скандинаво-германском эпосе). Как уже не раз отмечалось, черты змея (дракона) или другого чудовища долго сохраняются в эпосе в качестве атрибутов врага, в том числе как символ язычества (ср. Тугарин Змеевич в былине), то же и в легенде (Георгий Победоносец).

В сказке герою иногда приходится после убийства дракона доказывать, что это именно он совершил подвиг (он показывает отрубленные языки дракона), но здесь уже сфера другого мотива — «идентификации». Кроме того, борьба с драконом, добывание его сокровищ или спасение царевны от дракона в сказке могут быть видом «трудной задачи» — еще одного очень важного архетипического мотива (к нему мы обратимся позже).

Если победа над драконом влечет за собой получение в жены похищенной царевны, то перед нами мотив «женитьба на царевне», имеющий широкое распространение, особенно в сказке, как волшебной, так и бытовой, в рыцарском романе и т. д. Но генетически мотиву «женитьбы на царевне» предшествует мотив «звериной (тотемной) жены (мужа)».

Остановимся кратко на этих «брачных» мотивах как таковых, памятуя при этом, что исторически брачные обычаи являются наследниками посвячительных ритуалов. Женитьба на тотемной жене двойным способом, хотя и отдаленно, соотносится с историей попадания во власть демонического существа, во-первых, потому что «тотемное царство», откуда появилась жена и где ее обычно ищет герой, иногда (особенно в волшебной сказке) приобретает демонические черты и, во-вторых, потому что пребывание героя у лесного демона сопоставимо с обрядом посвящения, а пребывание героя в тотемном царстве — с брачными обычаями. Мотив брака с чудесным существом, большей частью имеющим зооморфную оболочку, чрезвычайно широко распространен в мировом фольклоре, как в его архаических вариантах, так и в волшебной сказке.

В архаических мифологических сказках имеется большое количество вариаций на тему брака или любовных связей с животными, самыми различными, как женского, так и мужского пола, причем звериный партнер может сам явиться или быть приведенным из звериного царства, а может похитить женщину. В действии может участвовать ревнивый супруг любовницы человека зверя или ревнивая (другая, человеческая) жена героя. Иногда внимание сосредоточивается на судьбе потомства от таких связей или браков. Очень важный мотив — получение охотничьей удачи в результате брака с животными. В этом смысле любопытны сходные мифо-

логические сказки у палеоазиатов о браках детей Ворона с различными существами: животными, растениями, духами-хозяевами. При этом первый такой брак вредный или бесполезный (включая инцестуальный брак с собственными братьями или сестрами), а второй брак полезный (кит, рыба, улитка, трава, хозяйка погоды).

Из всего этого разнообразия постепенно вырисовывается следующая схема. К герою является девушка, сбросившая звериную оболочку, и начинает выполнять хозяйственные обязанности жены, часто обеспечивает герою помощь и удачу. Герой нарушает некоторые условия (не называть ее имя, не сжигать ее шкуру, не видеться с ней днем и др.), за которыми практически стоят определенные брачные табу, или тотемную супругу обижают его родственники. Большой частью имеется продолжение (парный мотив): жена покидает мужа и возвращается в свою страну, а герой отправляется на ее поиски. При этом он должен преодолеть некоторые трудности и, в частности, узнать свою жену среди других тотемных существ женского пола (узнать невесту среди одинаково одетых девушек — один из свадебных обычаев). Разрешив эту «трудную задачу» (обычно с ее помощью), герой возвращается с женой к себе на родину.

Эта же схема лежит в основе соответствующих европейских волшебных сказок о девушках-лебедях, девушках-лягушках и т. п. (ср. несколько отличный мужской вариант типа «Амур и Психея»: АТ 400–459) или китайских средневековых новелл о прекрасных превращенных лисах, пришедших утешить бедного юношу-студента, помогающих ему (даже в сдаче экзаменов), а потом его покидающих из-за нарушенного условия, обиды, по велению судьбы. Впоследствии лису может заменить в этих новеллах социально-маргинальное лицо — гетера.

Само собой разумеется, что в основе рассматриваемого мотива лежат тотемические представления или их реликты. По мере отмирания тотемного института «звериная» жена становится «чудесной». (В китайских мифологических быличках лиса уже успела из родового тотема стать некоей «нечистью» с тем, чтоб потом снова облагородиться в качестве чудесной жены.) Однако именно женитьба на такой чудесной жене первоначально являлась сказочно-мифологическим изображением нормального брака, а именно брака экзогамного, за пределами своего рода. Это, между прочим, косвенно подтверждается и палеоазиатским примером, в котором «неправильный» инцестуальный брак брата и сестры уступал место «правильному» браку с представителем другого рода и другого тотема; этот «другой» выступал частично в зоо-

морфной форме, в то время как «свой» род представлял чисто антропоморфным. Отсюда понятно, что речь идет об отражении нормальных брачных и свадебных обычаев. Трудно, но необходимо понять, что тотемная жена является менее «далекой», чем мачеха, на которой отец героини женится с нарушением эндогамии. Нормальный брак исключает как нарушение эндогамии, так и нарушение экзогамии.

На уровне волшебной сказки тотемная жена становится сверхъестественной, и ее сверхъестественность большей частью объясняется заколдованием. Снятие звериной оболочки теперь заменяется расколдованием и, таким образом, привлекается дополнительный мотив — «*заколдования / расколдования*». При этом сохраняются запреты, нарушаемые героем, и поиски покинувшей его жены, и их последующее воссоединение. Тотемное царство иногда становится каким-то общим царством зверей. Впрочем, в некоторых сказках, как и в архаическом прототипе, второй ход сюжета может отсутствовать.

Превращаясь в заколдованную царевну, чудесная жена уподобляется всем другим сказочным царевнам. Однако композиционный порядок здесь противоположный, поскольку женитьба предшествует брачным испытаниям; в других сюжетах, наоборот, испытания предшествуют браку с царевной. В архаических сказках обычно подчеркивались особые свойства тотемной жены, обеспечивающие успех герою, а теперь успех заключается в самом браке с царевной, сулящем получение полцарства.

Встреча с чудесной женой часто происходит во время добровольных или вынужденных странствий героя и в этом случае сближается с мотивом попадания во власть демонического существа: иногда даже используется мотив невольного обещания отцом великану или чудовищу сына, который еще не родился. Аналогичны сказки о чудесном муже, заколдованном в виде чудовища.

В новеллистической сказке, лишенной чудесного элемента, бывшая «звериная» супруга превращается в активную героиню, одетую не в звериную шкуру, а в мужской наряд и в таком виде делающую карьеру и помогающую своему мужу. Этот мотив часто сочетается с совершенно другим, с мотивом проверки добродетелей жены, оклеветанной завистниками (см. АТ 881 А, 884 и др.). В бытовой сказке испытание верности мужу становится типичным испытанием женщины, а ее отрицательная активность выражается в строптивости или супружеской измене, о чем имеется множество сказок. Положительная же активность осуществляется в мужском наряде.

Обычный мотив женитьбы на царевне специфичен для сказки волшебной и бытовой и практически охватывает весьма значительную часть сказок. Это объясняется тем, что женитьба на царевне обеспечивает кардинальное изменение социального статуса героя, составляет главную сказочную цель (следует учесть и момент исполнения желаний в сексуальном плане).

В рыцарском романе также иногда рассказывается о женитьбе героя на хозяйке богатого феода, но место подобных рассказов здесь более скромное. Сказочная царевна большей частью пассивное существо, особенно в настоящей волшебной сказке, в отличие от архаических мифических образов «богинь» плодородия и красоты. Впрочем, какую-то генетическую связь здесь нельзя полностью исключить: например, в архаической кельтской традиции, питавшей рыцарский роман, «хозяйки» замков и феодов имели определенный мифологический ореол.

Женитьба на царевне коррелирует в сказке с многочисленными, слегка преобразованными деталями традиционных брачных испытаний, свадебного ритуала. Выражая итог сказочного действия, женитьба на царевне может быть результатом проявления целого ряда разнообразных мотивов, в частности мотива «трудные задачи» (задаваемые царем претендентам на руку его дочери), мотива «драконоборство» (герой женится на спасенной им царевне), мотива той же «чудесной жены» (герой женится на расколдованной царевне), а также мотива «герой, не подающий надежд» (младший сын). Мужской вариант — выход героини замуж за принца — в основном аналогичен женским вариантам, речь идет о судьбе младшей дочери или падчерицы. Царевна, женитьба на которой влечет еще и получение «полцарства», в сказке является главной ценностью, приобретаемой героем после совершения подвига, который иногда и формально фигурирует как брачное испытание.

Другая сказочная ценность — это чудесные предметы, добываемые, теряемые, снова обретаемые героем и часто в конечном счете помогающие и в женитьбе на царевне. В сказке, где волшебные силы определяют успех героя, чудесные предметы, дарующие изобилие, исполнение желаний или но крайней мере предоставляющие чудесных помощников («двое из мешка» и т. п.), являются сублимированным ступком сказочной «волшебности» (см. АТ 560–595; Mot. D 800–1699). В Эпосе мотив этот очень редок (ср. Сампо в «Калевале»). Разумеется, чудесные предметы можно воспринимать как преобразование сакральных предметов религиозно-магического характера. Но самое действие — добывание, потеря и возвращение — имеет и другие

весьма отдаленные корни, в частности многократно упомянутые мотивы добывания космических и культурных объектов мифическим и культурным героем. Но в мифе речь шла о первичном овладении этими объектами, их происхождении, а здесь в соответствии с отказом от космизма — о перераспределении, своеобразном циркулировании этих объектов в мире, об индивидуальном обладании ими. Движение шло от космического «творения» к индивидуальной психологии исполнения желаний, которое буквально обещал чудесный предмет.

То, что генезис указан правильно, подтверждается рядом промежуточных мотивов: в скандинавском мифологическом эпосе Один и Тор, выступающие в роли культурных героев, и Локи в роли трикстера добывают, теряют и снова обретают чудесные предметы, а именно: копье, не дающее промаха, ладью, всегда сопровождаемую попутным ветром, молодильные яблоки и ожерелья богини. Их изготавливают карлики, у карликов отбирают боги, у богов похищают великаны, у великанов отнимают боги, т. е. первоначальное изготовление переходит в круговое циркулирование. Так же в нартском эпосе, добывание огня и других ценностей трактуется как возвращение ранее украденного великанами.

В сказках приобретение чудесных предметов обычно совершается с помощью чудесных помощников, а потеря — из-за неверной жены, завистливых старших братьев, злого волшебника или по собственной оплошности. Возвращение также обычно совершается с помощью чудесных лиц или других чудесных предметов.

Как мы знаем, чудесный помощник героя мог присутствовать в героических мифах, но обязательным элементом повествовательной структуры он становится в сказке, ибо практически любой «подвиг» сказочного героя совершается с его обязательным участием. Особый мотив — «приобретение чудесного помощника» (ср. Mot. N 800–899). Он приобретается или по родству (от покойных родителей, приемных родителей, от братьев, в том числе братьев-зверей, родившихся чудесным образом, зятьев-зверей, женатых на сестрах героя), или, что почти то же самое, от родовых духов, а также в обмен на какую-либо услугу. В последнем случае выделяются многочисленные «благодарные животные», которых (их самих или их детей) герой спас от смерти, накормил и т. п., а также благодарный мертвец, похороненный героем, или освобожденный героем заколдованный пленник людоеда. Особый случай — некие чудесные старички и старушки, которых герой встречает по пути и чьи просьбы он выполняет, с которыми вежливо обхо-

дится. Эта категория помощников, возможно, генетически связана с родовыми духами и обрядами инициации, отраженными в сказочном предварительном испытании.

Герой совершает свои подвиги вне дома, в пути-дороге, отдельные участки которой мифологически отмечены (лес как сфера демонических существ, река как граница различных сфер, нижний и верхний миры и т. п.). Австралийские первопредки брели с северо-запада на юго-восток, создавая тотемы и устанавливая обряды, иногда преследуя дичь. В героических мифах, сказках, рыцарских романах странствия героя могут быть добровольными (ср. Mot. N 1220) и тогда мотивированы жаждой приключений, поисками достойного противника, мстью за отца, достижением какого-то диковинного места, преследованием «волшебного» вора, погоней за похитителем принцессы или обидчиком знатной дамы, следованием за полетом стрелы или движением таинственного катящегося предмета, например клубка, желанием добыть чудесный предмет и т. д. (тема странствий в поисках приключений широко эксплуатируется литературой и более позднего времени). Но и эти и многие другие цели, а также испытания мужества, силы, ума героя мотивированы тем, что кто-то задает герою «трудные задачи» (ср. Mot. N 900–999), историко-этнографический генезис которых, как мы знаем, частично восходит к инициации, свадебным играм, инаугурационным испытаниям и церемониалам.

Чаще всего трудные задачи задаются царем, выдающим замуж свою дочь, отцом чудесной жены героя, его собственным отцом или дядей по матери, демоническими существами, злой мачехой, завистливыми соперниками, иногда под страхом смерти. Преобладают задачи исключительно трудные, как бы невыполнимые, часто абсурдные и парадоксальные, не только ставящие в тупик, но и губительные для исполнителя, требующие и силы, и смелости, и исключительной изобретательности (вплоть до разгадывания замысловатых загадок). Если в волшебной сказке трудные задачи выполняются с помощью чудесного помощника, то в бытовой — за счет личной смекалки героя или его счастливой судьбы.

Поскольку трудные задачи могут быть и способом «изведения» героя, то эти два мотива часто теснейшим образом переплетены. Так, например, старый Ворон в тлинкитском мифе дает молодому Ворону трудные задачи, как бы имеющие характер инициации, но с целью его погубить: ради этого он в конце концов вызывает потоп. То же происходит в мифе бороро, описанном Леви-Стросом в первом томе

«Мифологических», и в некоторых микронезийских мифах. В этих мифах мотив изведения героя связан с неоднократно упоминавшейся темой смены власти и поколений, амбивалентных отношений с отцом и дядей (ср. Mot. S 10, S 71). Неудачные попытки изведения героя могут быть и независимыми от трудных задач. Например, в мифе об Эдипе царь, которому предсказано, что сын станет его убийцей, заставляет слугу изуродовать и выбросить новорожденного, чего слуга, однако, не выполняет. Аналогичные эпизоды встречаются во многих мифах и сказках. В этот тип сюжетов, мы знаем, очень часто вплетается мотив инцеста: молодой Ворон вступает в связь с женой дяди, герои мифов бороро и меланезийцев — с женой отца, с собственной матерью: также поступает и Эдип, для которого женитьба на матери есть условие занятия освободившегося трона (он, правда, не знает, что это его мать). С одной стороны, инцест сигнализирует о достигнутой героем-наследником зрелости, с другой — и вносимый инцестом социальный хаос герой должен быть наказан.

Совсем иная вариация мотива изведения — попытка погубить героя-сироту женами брата матери (например, в меланезийских сказках) или попытка мачехи избавиться от падчерицы (пасынка) в сказках многих народов.

Как отмечалось, кроме противников и помощников, герой имеет еще и соперников, особенно часто в сказках. Эти соперники — дорожные спутники, царские слуги, другие женихи царевны или другие зятья царя, чаще всего старшие братья, для героини — сводные сестры, дочери мачехи. В самом начале я уже упоминал о том, что демонизация мачехи и идеализация падчерицы связаны с тем, что само понятие мачехи могло возникнуть только тогда, когда отец брал в жены женщину издалека, с нарушением эндогамии. Эта жена издалека не принадлежала к классу его жен, к классу матерей для его дочери (при классификаторской системе родства). С переходом от рода к семье падчерица, так же как сиротка, могла оказаться обездоленной. Это очень ярко иллюстрируется исландскими сказками, в которых вдовый конунг велит привести ему новую жену из определенного места, что, по-видимому, соответствовало обычаю, но не с острова или полуострова. Сваты же, заблудившись в мистическом тумане, привозят ему ведьму из этих запретных мест. Предложенная нами интерпретация подтверждается и приведенным выше фактом параллелизма в сказке между попыткой отца жениться на дочери (нарушение экзогамии) и появлением мачехи (нарушение эндогамии), преследующей падчерицу, принадлежащую к чуждому ей роду.

Точно так же разложение первобытной родо-племенной системы и доминирование семьи над родом привели к отказу от минората, т. е. наследования имущества младшим сыном после того, как старшие уже стали на ноги, что как бы отвечаю социальной справедливости. Переход от минората к майорату делал младшего сына обездоленным. Таким образом; мотив изведения пересекается с *мотивом социально-обездоленного*. Отметим идеализацию минората в Ветхом завете: одобряемое автором перехватывание благословения Авраама младшим сыном Иаковом в ущерб Исаву и покупка первым первородства у второго: предпочтение, которое Иаков отдает младшему сыну Иосифу и младшему внуку Ефрему: воцарение Давида, младшего сына, которому завидуют старшие братья и т. п. На эти примеры библейского минората обратил внимание еще Фрэнгер в книге «Фольклор в Ветхом завете». Фрэнгер, однако, не оценил того, что главный пафос заключается не только в сохранении минората, но и в осуждении майората. Правда, эта тенденция в Библии меньше бросается в глаза, чем в сказочном фольклоре. Изложенная концепция находит особенно отчетливое подтверждение в сказках о разделе наследства, при котором младший сын обделен (получает только kota в европейской сказке, только собаку или крошечный участок поля в китайской сказке), но полученное им наследство оказывается «чудесным» и приносит ему конечное торжество.

Старшие братья, как сказано выше, часто оказываются активными соперниками героя. Они неудачно ему подражают или прямо вступают с ним в борьбу. Прообразом этого являются отношения культурного героя и его брата-трикстера в архаических мифах, где культурный герой часто представлен именно младшим братом. Старшие братья часто пытаются приписать себе подвиги младшего, отнять его награду. Так же и мачеха пытается подменить падчерицу своими дочерьми. Тут мы вступаем в сферу важных самостоятельных мотивов «*подмены*» и «*идентификации*». «Подмена» есть или буквальная подмена лица, или присвоение чужих достижений. Старшие братья в сказке могут убить младшего или сбросить его в нижний мир (откуда его затем выносит птица), либо просто отнять у него царевен, чудесные предметы и т. п., либо приписать себе убийство дракона, показывая его отрубленную голову. Так же и мачеха может подменить падчерицу в качестве невесты или жены принца своей дочерью, а падчерицу изгнать или заколдовать. Героя, обручившегося в дальних странствиях с некой чудесной красавицей, могут заставить ее забыть и подsunуть ему другую невесту. Подмена совершается с помощью коварства, хитрости, обмана и колдовства.

Мотив «подмены» влечет за собой мотив «идентификации». Они вместе часто составляют некий двойной мотив, создающий второй тур сказочного повествования. Идентификация — это выяснение того, кто есть истинный герой, и восстановление справедливости. Чудом спасшийся герой показывает отрезанные им языки змея и предъявляет свои права на награду, женится на царевне. Падчерица спасается и дает о себе знать, мачеха и ее дочь отвергнуты и даже наказаны. «Забытая невеста» является на свадьбу героя и напоминает о себе каким-нибудь знаком, например кольцом, запеченным в пироге (это принятый свадебный символ). Сказке известна и ситуация, когда герой, совершив подвиг, сам скрывается (например, АТ 530: здесь, возможно, частично отражен свадебный обычай «скрывающегося жениха», имевший место в некоторых этнических группах), но невеста узнает его по метке на лбу (возможно, первоначально знак принятия в род). Таким образом, идентификация имеет характер «узнавания» — мотив, широко распространенный в повествовании.

Всевозможные подмены и идентификации распространены и в бытовой сказке, и в настоящей новелле, где подмена может быть актом как негативным, так и позитивным, например в рамках адюльтерного сюжета. Но здесь наш мотив растворяется в приеме *qui pro quo*, который был хорошо известен с античных времен и крайне охотно эксплуатируется в новеллах как на Западе, так и на Востоке.

Произведя краткий обзор некоторых архаических мотивов, мы убеждаемся в их глубокой переплетенности, взаимопроникновении и одновременно параллелизме смысловом и функциональном. Во-первых, выше уже упоминалась система двух ходов — действия и противодействия: за попаданием во власть демона следует спасение от него, за исчезновением жены — ее возвращение, за коварной подменой — идентификация и т. п. Во-вторых, попадание героя во власть демона и борьба с демоническими противниками (космический уровень) параллельны и аналогичны социальному унижению и торжеству над внутрисемейными соперниками (социальный уровень). В сказке часто мотивы торжества социально обездоленного героя обрамляют ядерные мифологические мотивы борьбы с демоническими существами. Соответственно параллельны и скрытые ритуальные прообразы испытания героя — инициационные и свадебные. В-третьих, с точки зрения синтагматической структуры (ср. схему линейной последовательности функций в «Морфологии сказки» Проппа) функционально совпадают: «трудные задачи» и «изведение»: «приобретение чудес-

ного помощника», «появление чудесной жены» и «первое получение чудесного предмета»: также совпадают «попадание во власть демонического существа» (самого героя) и похищение женщины-героини, уход чудесной жены и вслед за ней героя в ее царство, потеря чудесного предмета, а также «спасение от демона», «драконоборство», выполнение героем брачных испытаний: совпадают и различные формы идентификации, и окончательное воссоединение с чудесной женой, и женитьба на принцессе. Такого рода упорядоченности возникают постепенно, но в сказке уже устанавливаются устойчивые стереотипы, тем более что именно в сказке все сюжетные волны в финале должны получить гармоническое разрешение.

Миф, героический эпос, легенда и волшебная сказка чрезвычайно богаты архетипическим содержанием. Некоторые архетипы в сказке и эпосе трансформируются, например, «чудовища» заменяются иноверцами, тотемическая «чудесная жена» заменяется заколдованной принцессой, а затем даже оклеветанной женой, делающей карьеру в трагестированном виде, в мужском наряде и т. д. Однако и в случае трансформаций первичный архетип достаточно ясно просвечивает. Он как бы лежит на глубинном уровне повествования. Далее идет двойной процесс: с одной стороны, традиционные сюжеты, в принципе восходящие к архетипам, очень долго сохраняются в литературе, периодически отчетливо проявляя свою архетипичность, но, с другой стороны, трансформации традиционных сюжетов или дробление традиционных сюжетов на своеобразные осколки все больше затемняют глубинные архетипические значения.

Подобный процесс очень ярко проявляется в новеллистических сюжетах. Большинство новеллистических сюжетов может быть сопоставлено со сказкой, особенно волшебной, большей частью на уровне эпизодов, отдельных осколков цельного сказочного сюжета. Цельность волшебной сказки заключалась, в частности, в том, что она, используя преобразенные образы «переходных обрядов» (т. е. инициации и свадьбы), описывала формирование личности героя. Что же касается новеллистического сюжета, то он, как правило, ограничен отдельными проявлениями личности героя, не имеющими ни ритуального прообраза, ни обобщенного мифологического смысла, который мог бы таиться на глубинном уровне.

Надо учесть, что формирование личности и отражение «переходных обрядов» совпадает в сказке с фактором социализации личности, ее приобщения к социуму или повышения социального статуса. Новеллистическая личность еще более эмансипирована, менее

«социальна» и почти целиком сосредоточена на личных интересах. Соответственно и ситуация, в которую попадает герой, более «индивидуальна» в том смысле, что случайна, не необходима, т. е. не предписана в конечном счете социальным узусом. В отличие от сказки (даже так называемой «бытовой» или «новеллистической») судьба — как проявление сверхличных сил — также играет в новелле все меньшую роль, зато увеличивается возможность самостоятельной авантюристичности. Не случайно в образах многих новеллистических персонажей отчетливо проглядывают черты антропоморфных (из бытовой сказки) или зооморфных (из сказок о животных и мифов) трикстеров. Ведь трикстер, в противоположность культурному герою, как мы знаем, асоциален, подчиняет свои действия чисто эгоистическому стремлению к утолению голода, реже похоти, часто во вред другим существам. На уровне мифа такой «индивидуалист» выступал в основном как антигерой, но затем разница между героем и антигероем все более стиралась.

Так или иначе, но трикстерные, т. е. плутовские мотивы занимают видное место в новеллистических сюжетах Запада и Востока (дальнейшие иллюстрации взяты из «Декамерона» Дж. Боккаччо). Поводом к плутовской проделке служит либо стремление удовлетворить свою страсть, либо необходимость избежать ущерба, либо месть за причиненный или угрожающий ущерб со стороны антагониста, соперника, обидчика (контрплутовство). Очень редко трюк служит цели пройти предписанное испытание. Категория «испытания», отдаленно связанная с инициацией и столь характерная для сказочного сюжета, совершенно не типична для новеллистического (ср. редкий для «Декамерона» сюжет испытания невинности жены — II,9; III,9 или любовницы — VII,9). В мифологических архетипических сюжетах целью трикстера большей частью были охотничья добыча, вообще добывание пищи, гораздо реже — сексуальные моменты. В новелле же хитрости большей частью связаны с любовно-эротическими целями.

В «Декамероне» большое количество плутовских хитростей служит соблазнению женщин и устройству свиданий, введению в заблуждение обманутого мужа или, наоборот, разоблачению любовника. Любовник (священник) усыпляет мужа сонным порошком и уверяет его, что он находился в чистилище («Декамерон», III,7), является к чужой жене под видом архангела Гавриила (IV,2); садовник монастыря обольщает монахинь, прикинувшись немым (III,1); конюх вступает в связь с королевой, явившись к ней во тьме под видом короля (III,2); любовник делает мужа якобы «блаженным», а пока забавляется с женой (III,4); герой

обманом заставляет женщину из ревности явиться вместо мнимой любовницы мужа в баню, где и обольщает ее (III,6); герой за коня приобретает право говорить с женой другого и договаривается с ней (III,5); дама исхитряется посредством исповеди у монаха сообщить о своих чувствах объекту любви (III,3); герой покупает любовь замужней женщины, платя ей деньгами, занятыми у ее же мужа (VII,1); неверная жена подменяет себя другой женщиной (VII,8); неверная жена хитростью отделяется от подозрений мужа, выдавая любовника за привидение (VII,1); за покупателя бочки выдается спрятавшийся в ней любовник (VII,2) или за лекаря, заговаривающего глисты (VII,3), и т. д.

Мотивы плутовства и контрплутовства в связи с адюльтером очень близки к аналогичным мотивам предновелл — фаблю и шванков; здесь эти мотивы большей частью являются оператором выхода из сложившейся внешней ситуации, которая, однако, уже не несет функции испытания героя. В отличие от фаблю и шванков в классической новелле усиливаются восхищение находчивостью, с одной стороны, и намеки на социальную сатиру, с другой. Последняя особенно часто направлена на священников или монахов — соблазнительниц женщин. Именно священник выдает себя за архангела Гавриила, «отправляет» мужа любовницы в чистилище, исхитряется не заплатить ни мужу, ни жене. Монах блудит и, чтоб избавиться от наказания, подсовывает свою любовницу аббату, а осуждающая греховность монахинь настоятельница монастыря по ошибке надевает на голову штаны священника, с которым сожительствует. Это плутовское лицемерие представителей духовенства может быть предметом осмеяния и вне любовных интриг, например в мотиве лицемерной исповеди грешника, ставшего после этого святым (I,1), или «исцеления» мощами святых (II,2) и др.

Плутовские проделки иногда переходят в невинное шутовство, например в цикле новелл о Каландрино и его друзьях, которые над ним потешаются (например, VIII,3, 5, 6, 9 и IX,3, 5, 10). Такие шутовские рассказы эксплуатируют эстетический аспект плутовской проделки. Обилие адюльтерных сюжетов отчасти связано с эмансипированием сексуальности, с ее своеобразной легализацией, шире — с эмансипацией индивидуальной самодеятельности, теперь уже редко прикрываемой особой, несколько условной рыцарской эстетикой любви. В некоторых новеллах прямо декларируется свобода любви как свобода сексуальная. Впрочем, возвышенная любовная страсть также занимает известное место в классическом новеллистическом сюжете, в том числе и у Боккаччо. В этом случае любовь лишена всякой условности

и трагична, кончается смертью обоих влюбленных (см. IV,1, 5, 6, 7). Обычно один из них не может и не хочет пережить другого, т. е. торжествует идея — «любовь сильнее смерти». Для выражения этой идеи используются некоторые уже стертые мифологические образы, связанные с ритуалами умирающей-воскресающей природы, с метафорическим отождествлением еды и любовной связи: девушка выкапывает голову возлюбленного, из нее вырастает базилик (ср. Адонис и т. п.); героиня поливает отравой сердце возлюбленного или съедает сердце любовника, либо оба умирают, съев одно и то же ядовитое растение. Но благородная жертвенная любовь может быть выражена и с помощью менее архаических образов, с оттенком куртуазности, например в знаменитой новелле о соколе, убитом ради угощения любимой женщины (V,9).

Таким образом, адюльтерные и собственно эротические сюжеты [вроде пародии на греческий роман: вместо сохранения невинности героини — серия ее «падений» (см. II,7), или вроде истории христианской подвижницы, познавшей половую любовь с аскетом в пустыне (см. III,10)] как бы находятся в отношении дополнительной дистрибуции с новеллами о трагической любви сильнее смерти.

В мифе и сказке (особенно в сказке о поисках чудесных предметов, о приключениях изгнанных из семьи или похищенных женщин), а также в рыцарском романе распространены архетипические мотивы путешествий, включающих лесные блуждания, реже — морские поездки (последние более характерны для греческого романа), посещения иных миров. Эти путешествия, как правило, строго соотношены с мифологической топографией, не только с противопоставлением неба, земли, подземного и подводного «царств», но также с противопоставлением дома и леса (последний представляет собой «чужой» мир, насыщенный демонами и демонизмом), с маркированием реки как границы между мирами на суше и т. д. и т. п. В новелле мифологическая символика такого рода или решительно ослабевает, или совершенно исчезает, и стихия приключений выступает как бы в чистом виде. Больше чем находчивость, здесь помогает счастливый случай (ср. «Декамерон», II,2, 3, 4, 5, 6; V,1, 2, 6, 7), который может легко изменить любую ситуацию, вывести из любых трудностей. В мифе и сказке счастливый случай подчинен строгому мифологическому порядку, первично коррелирующему с ритуалом и определяющему композицию. В рыцарских романах «случай» также играет определенную роль, но всегда сочетается с судьбой героя и его высокими рыцарскими качествами.

Новелла, будучи жанром сюжетно чрезвычайно заостренным, является вместе с тем и жанром, в котором глубинный мифологический, в конечном счете архетипический, уровень крайне ослаблен, правда, на Востоке, где новелла дольше сохраняет сказочные черты, он ослаблен меньше, чем на Западе.

Литература

- Боккаччо, 1955 — *Боккаччо Дж.* Декамерон / Перевод с итальянского А. Н. Веселовского. М., 1955.
- Мелетинский, 1958 — *Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки. М., 1958.
- Мелетинский, 1986 — *Мелетинский Е. М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.
- Пинекий, 1961 — *Пинский Л. Е.* Реализм эпохи Возрождения. М., 1961.
- Пинский, 1971 — *Пинский Л. Е.* Шекспир. М., 1971.
- Пропп, 1946 — *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.
- Тэрвер, 1983 — *Тэрвер В.* Символ и ритуал. М., 1983.
- Bodkin, 1934 — *Bodkin M.* Archetypal Pattern in Poetry. N. Y., 1934.
- Baudouin, 1952 — *Baudouin Ch.* Le triomphe du Héros. P., 1952.
- Campbell, 1948 — *Campbell J.* The Hero with a Thousand Faces. Princeton, 1948.
- Campbell, 1970 — *Campbell J.* The Masks of God. N. Y., 1969–1970. Vol. I–IV.
- Durand, 1969 — *Durand G.* Les structures anthropologiques de l'imaginaire. P., 1969.
- Durand, 1979 — *Durand G.* Figures mythiques et visages de l'oeuvre. P., 1979.
- Frye, 1957 — *Frye N.* Anatomy of Criticism. Princeton, 1957.
- Jung, Kerényi, 1951 — *Jung C. G., Kerényi K.* Einführung in das Wesen der Mythologie. 4. Aufl. Zürich, 1951.
- Jung, 1954 — *Jung C. G.* Von den Wurzeln des Bewußtseins. Zürich, 1954.
- Lévi-Strauss, 1964–1971 — *Lévi-Strauss Cl.* Mythologiques. P., 1964–1971. I–IV.
- Neumann, 1973 — *Neumann E.* The Origins and History of Consciousness. Princeton, 1973.
- Radin, 1956 — *Radin P.* The Trickster. L., 1956.
- Saintyves, 1923 — *Saintyves P.* Les contes de Perrault et les récits parallèles. P., 1923.

Принятые сокращения

- AT — The Types of the Folktale: Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen / Transl. and enl. by S. Thompson. Helsinki, 1964.
- Mot. — Motif-Index of Folk Literature by Stith Thompson. Bloomington; L., 1966. Vol. I–VI.

Часть вторая

Трансформации архетипов в русской классической литературе Космос и хаос, герой и антигерой

Русская классическая литература сложилась в XIX в. и для литературы XIX в. она наиболее репрезентативна. Соответственно и судьба литературных архетипов в XIX в. весьма наглядна на материале русской литературы, тем более что сами русские писатели, как правило, претендуют на гораздо более широкий охват мировоззренческих проблем, чем их западноевропейские коллеги, на охват, сравнимый с мифологическим масштабом архетипов.

Общепризнанным родоначальником русской классической литературы XIX в. является А. С. Пушкин, который в своем творчестве как бы подвел итог развитию западноевропейской литературы от Ренессанса до романтизма и открыл путь русской литературной классике, заложив основы ее поэтического языка в самом широком смысле слова, далеко выходя за чисто стилистический его уровень в сферу семантики, сюжетики, системы образов, идейных стереотипов.

Следует признать, что тот послесредневековый период общеевропейского литературного развития, к которому примыкал Пушкин, характеризовался, в частности, тенденцией к демифологизации и постепенным отходом от традиционных сюжетов (особенно в XVIII в.). В творчестве романтиков снова наметился интерес к Средневековью, к мифу и фольклору, но эта тенденция была характерна главным образом для романтиков немецкого типа, а Пушкин в большей мере ориентировался на романтиков «индивидуалистического» типа — английских и французских. Поэтому архетипические образы и понятия присутствуют у Пушкина в предельно трансформированном виде, они крайне осложнены, индивидуализированы, иронически переосмыслены.

Обращаясь к традиционным сюжетам фольклора и рыцарского романа (сказки, «Руслан и Людмила»), Пушкин предлагает ироническую игру традиционными мотивами и стилистическими клише. Далее он свободно и оригинально использует, полемически или иронически трансформирует, смешивает, приспособливает для своих художественных целей жанровые и стилистические модели Ариосто, Шекспира, Вальтера Скотта, Байрона, французского психологического романа XVIII в. и др. Поздний Пушкин ближе подходит к основным архетипическим темам, таким, как космос и хаос, давая их диалектически гибкую, можно сказать, поливалентную, отчасти релятивистскую разработку.

Ю. М. Лотман пишет: «Сквозь все произведения Пушкина этих лет проходят, во-первых, разнообразные образы бушующих стихий: метели („Бесы“, „Метель“ и „Капитанская дочка“), пожара („Дубровский“), наводнения („Медный всадник“), чумной эпидемии („Пир во время чумы“), извержения вулкана („Везувий зев открыл...“ — 10-я глава „Евгения Онегина“), во-вторых, группа образов, связанных со статуями, столпами, памятниками, „кумирами“, в-третьих, образы людей, живых существ, жертв или борцов — „народ гонимый [страхом]“ <...> или гордо протестующий человек <...> Истолкование каждой из образных групп зависит от формулы отношения ее с другими двумя <...> Возможность автора встать на точку зрения любой из этих сил, соответственно изменяя конкретную смысловую ее интерпретацию, демонстрируется тем, что каждая из них, для Пушкина, не лишена своей поэзии» [Лотман, 1988, с. 28–29].

Ю. М. Лотман безусловно прав, что «образы стихии могут ассоциироваться с природно-космическими силами, и со взрывами народного гнева, и с иррациональными силами в жизни и истории. <...> Статуя <...> — прежде всего „кумир“, земной бог, воплощение власти, но она же, сливаясь с образом Города, может концентрировать в себе идеи цивилизации, прогресса, даже исторического Гения. Бегущий народ ассоциируется с понятием жертвы и беззащитности. Но здесь же — всё, что отмечено „самостоянием человека“ и „наукой первой“ — „читать самого себя!“. Испытание на человечность является, в конечном итоге, решающим для оценки участников конфликта» [Лотман, 1988, с. 29].

С нашей точки зрения очень существенно, что пушкинская двойная оппозиция в отмеченном Ю. М. Лотманом треугольнике (стихия—кумир—народ) в принципе отличается от архетипической прямолинейной оппозиции хаоса и космоса, поскольку введение в парадигму

человеческой индивидуальной личности как решающей единицы не только осложняет парадигму, но вносит амбивалентность в трактовку элементов хаоса и космоса. В «Медном всаднике» бедный Евгений (предшественник «маленьких людей» Гоголя и Достоевского) является жертвой и *водного* хаоса (ср. мифологический Всемирный потоп), и *культурного героя цивилизатора*, однажды в прошлом покорившего этот водный хаос ради воздвижения города (ср. воздвижение Гильгамешем в пустыне города Урука — из кедров, добытых у чудовища Хуавы-Хумбабы).

Хаотическое начало может быть перенесено в чисто социальный мир или как бы в самого человека (тема, впоследствии широко разработанная Достоевским) и может получить при этом амбивалентную и даже иногда положительную оценку. Так, амбивалентны пугачевская стихия или «благородный» разбой Дубровского; амбивалентно стихийное начало в Дон Гуане, а стихийное начало в Моцарте получает совершенно положительную оценку в духе романтической интерпретации Гения как сказочного героя-неудачника (ср. «История одного бездельника» Эйхендорфа, «Волшебная лампа Аладдина» Эленшлегера; ср. развенчание этой концепции в «Пер Гюнте» Ибсена); соответственно, просветительски-рационалистическая позиция Сальери, т. е. петиция обязательной упорядоченности, «космизации» получает отрицательную оценку; амбивалентна «космизирующая» деятельность Петра Первого.

В архетипических конструкциях хаос предельно сближен со смертью, с хтоническими силами. Такое же соотношение находим в «Пире во время чумы», где стихия чумы прямо ведет к смерти. Но в «Моцарте и Сальери» или в «Каменном госте» — наоборот, как раз сила, претендующая на выражение космического порядка, выступает как орудие смерти.

В связи с амбивалентной трактовкой Петра Первого в «Медном всаднике» и Пугачева в «Капитанской дочке» напомним об абсолютной положительности устроителя и организатора государства Петра и абсолютной отрицательности бунтовщика Мазепы, несущего с собой государственный хаос в более ранней «Полтаве».

Что касается архетипа героя, то Пушкин скорей склоняется к его развенчанию, в разной степени применительно к различным актуальным, как правило романтическим, формациям героического характера (тот же Мазепа, Алеко, наивно романтический Ленский и умудренно скучающий Онегин, демонический Германн и псевдодемонический Сильвио).

Эта линия развенчания будет продолжена и завершена другими русскими писателями, в частности Достоевским. Мазепа уже приближается к антигерою (ср. с другим вариантом «изменника» Швабрина).

Архаический тип плута-трикстера не был разработан Пушкиным, хотя Пушкин и дал Гоголю сюжет «Мертвых душ», где главный герой связан именно с этим архетипом. Гоголь, в отличие от Пушкина, непосредственно обращается к фольклору, к мифу, героическому эпосу, и это приблизило Гоголя к исходным архетипическим традициям.

* * *

Творчество Н. В. Гоголя чрезвычайно богато архетипическими мотивами, в том числе фантастико-мифологическими, и разнообразными фольклорными элементами, к ним восходящими, для него характерно использование архаических жанровых структур, таких, как сказка (волшебная и бытовая), быличка, легенда и героический эпос.

В ранних произведениях Гоголя вся эта архаика выступает на уровне сюжета, и только некоторые мифологические мотивы — на стилистическом уровне; в более поздних творениях Гоголя архаика и фантастика еще ярко отражаются в различных сравнениях и других тропах, на что неоднократно указывали исследователи, в особенности в недавнее время (Ю. В. Манн и А. И. Иваницкий). Вообще же исследователи больше анализировали гоголевскую фантастику и особенности его стиля в контексте европейского романтизма, прежде всего немецкого (у многих авторов, в частности у Стендер-Петерсена), отчасти и французского (В. В. Виноградов о влиянии на Гоголя «неистойной» школы). Ближе к нашим целям — постановка вопроса о «карнавальности» Гоголя у М. М. Бахтина, сблизившего в этом плане Гоголя с Ф. Рабле, а также обсуждение этой проблемы в «Поэтике Гоголя» Ю. В. Манна.

Ю. В. Манн справедливо ограничивает поле «карнавальности» у Гоголя, указывая на противоречащие сплошной карнавализации такие диссонирующие черты, как мотивы автоматизма и омертвения, вторгающиеся в атмосферу всеобщего веселья, обжорства, коллективной слитности людей в празднике и танце, как неожиданное проявление отъединенности индивида, как квазикарнавальность злых ирреальных сил, как необратимость и неодолимость смерти.

К этому можно добавить, что специфическое для карнавальности переворачивание иерархии занимает у Гоголя весьма скромное место. Яркий пример этого — только проделки парубков, направленные против сельского головы в «Майской ночи, или Утопленнице». Всякие

другие проделки, в том числе и одурачивание черта, восходящие к так называемым сказкам о глупом черте, имеют лишь весьма косвенное отношение к «карнавальности». Следует иметь в виду также, что не всякий праздник есть карнавал с переворачиванием иерархического порядка. Праздник — это ритуал, большей частью календарного типа, каким-то образом связанный с идеей обновления, способствующего новому изобилию и процветанию.

Изобилие и процветание поддерживаются магией размножения, мотивами сексуальных и любовных связей, обрядом так называемой священной свадьбы. Во время праздника допускается отступление от некоторых обычных социальных норм, своего рода социальный хаос, мыслимый часто как повторение первоначального хаоса, предшествующего творению и космозации, которая включает победу над демоническими силами, в той или иной мере воплощающими хаос и ттонические силы мрака.

Прежде чем перейти к конкретному анализу гоголевской архетипики, нужно еще оговориться, что ритуально-мифологические ассоциации у Гоголя подаются очень часто с юмором, восходящим отчасти к самим используемым фольклорным жанрам (вроде упоминавшихся сказок о глупом черте), отчасти к универсальной романтической иронии. Юмор (в ранних произведениях обычно добродушный и весьма доброжелательный) часто распространяется на народную среду и ее суеверия, слухи и т. п., что не может не внести ноту скептицизма и по отношению к эксплуатируемой фольклорной фантастике, к описываемым сверхъестественным событиям. После этих оговорок и предварительных замечаний перейдем к конкретному материалу.

Действие в большинстве «малороссийских» повестей разворачивается на фоне или в преддверии праздника («Ночь перед Рождеством», «Вечер накануне Ивана Купала», «Майская ночь, или Утопленница»), либо в условиях веселой и шумной праздничной ярмарки («Сорочинская ярмарка» и «Пропавшая грамота»). Если нет праздника, то все же есть ритуал (свадьба в «Страшной мести», похороны в «Вие») или хотя бы танец, т. е. феномен ритуального происхождения. Танец, например, фигурирует в «Заколдованном месте» (где вместо особенного, отмеченного чудесного времени сталкиваемся с особым, чудесным местом, пространством; кстати, и «Сорочинская ярмарка» связывается с «проклятым местом»). На празднике господствует массовое веселье и неразбориха, обжорство и пьянство, т. е. черты квазикарнавальные; пьянство фигурирует во всех рассказах этого типа, оно выступает одновременно

и как знак праздничной, «карнавальной» свободы, и как предпосылка контакта с демоническим миром. Заметим, что за пределами фантастических рассказов, например в «Тарасе Бульбе», пьянство и разгул также символизируют свободу и свободный дух, героический характер «широких русских натур». Праздничная неразбериха очень ярко представлена в «Майской ночи» («гуляют» парубки, голова странным образом вместо дебоширов хватает свояченицу) и в «Сорочинской ярмарке» (появление Сатаны в образе свиньи, цыгане и т. п.).

Праздничная неразбериха в «малороссийских» повестях явно родственна хаосу. Ритуальный хаос (а в более поздних произведениях Гоголя — копиальный и хозяйственный хаос) — очень важная для него категория. Собственно ритуальный хаос — это мотив сугубо архетипический, тесно связанный с мифом, поскольку праздник-ритуал как бы является возвращением к раннему «парадигматическому» мифологическому времени. Хтонический мрак первичного хаоса проглядывает сквозь описание цыган как «сонмища гномов, окруженных тяжелым подземным паром, в мраке непробудной ночи» [Гоголь, т. 1, с. 46; далее в этом разделе при ссылках на собрание сочинений Гоголя в скобках указываются только том и страница].

Сцена из «Ночи перед Рождеством», где Солоха, которую считают ведьмой, флиртует сразу с несколькими поклонниками (головой, дьяком, Свербыгузом, с самим чертом) и вынуждена последовательно прятать их друг от друга, воспроизводит схему анекдотической сказки и фаблю, но отличается от сказочного прообраза участием демонических персонажей и приуроченностью к празднику. В этом случае данный эпизод отчасти символизирует сексуальный хаос, глубинно связанный с календарным праздником; это подчеркивается еще и участием демонических персонажей — черта и ведьмы. Романтические «свадебные» мотивы, особенно в «Сорочинской ярмарке», в «Майской ночи» и в «Ночи перед Рождеством», контрастируют с указанными эпизодами, но тоже в идеализированном виде соответствуют праздничной эротике («священная свадьба» и т. п.). Сексуальный хаос в связи с демонизмом имеет место в «Страшной мести», где колдун пытается втянуть свою дочь в инцестуальную связь.

Заслуживает внимания сравнение в «Сорочинской ярмарке» праздничной сутолоки с «потопом», «водопадом» и даже «необыкновенным чудовищем» (т. 1, с. 26). Здесь на уровне сравнений проступают черты древнего мифологического хаоса. «Потоп» и «водопад» напоминают нам и Всемирный потоп (как возвращение первичного хаоса), и

исходный водный хаос, предшествующий выделению суши и началу творения. Что касается «необыкновенного чудовища», то вспомним, что такое мифологическое чудовище также является и образом хаоса, и образом исходного аморфного космического существа, из которого был создан мир (ср. скандинавский Имир, индийский Пуруша, вавилонская Тиамат, преколумбийская богиня земли, китайский Паньгу и т. п.). Чисто художественное описание в «Сорочинской ярмарке» неба, обнимающего прекрасную и «влюбленную» землю «сладострастным куполом» (т. 1, с. 20) напоминает одну из ипостасей первичного хаоса — нерасторжимое объятие Земли и Неба как исходной божественной пары. Их разделение и подъем Неба над Землей — важный космогонический акт.

К той же категории относится и упоминание в «Майской ночи» Мирового древа, «которое шумит вершиной в самом небе, и бог сходит по нем на землю ночью перед светлым праздником» (т. 1, с. 82; ср. описание леса как волос лесного деда в «Страшной мести»).

Гоголь не только изображает ритуал, воссоздающий события «раннего», т. е. мифологического, времени, но подчеркивает в ряде своих фантастических повестей, что и описываемые события относятся к давним временам.

В некоторых повестях подчеркивается, что речь идет о старине. В «Вечере накануне Ивана Купала» с самого начала упоминаются «дивные речи про давнюю старину <...> про молодецкие дела <...> про какое-нибудь старинное чудное дело» (т. 1, с. 59). В «Пропавшей грамоте» повествование также начинается с рассуждений о старине: «Эх, старина, старина! Что за радость, что за разгулье падет на сердце, когда услышишь про то, что давно-давно, и года ему и месяца нет, деялось на свете! <...> прадедовская душа шалит в тебе...» (т. 1, с. 119). В этой фразе мы узнаем скорей сказочное неопределенное (давнее, но не первичное) время и тем самым дань сказочной стилистике. В «Вечере накануне Ивана Купала» упоминание о «молодецких делах» тоже ведет нас к эпическому времени и к эпической стилистике. Тем более в «Тарасе Бульбе» явно имеются в виду героические, эпические времена, говорится об «удалых временах», о «вкусе того бранного, трудного времени, когда начались разыгрываться схватки и битвы на Украине за унию», о времени, «о котором живые намеки остались только в песнях да в народных думах, уже не поющих более на Украине» (т. 2, с. 44, 46, 48). Или ср. в «Страшной мести»: «Тогда иное было время: козачество было в славе» (т. 1, с. 253), «прежние дела и сечи», «О вре-

мя, время! минувшее время!», «за прежнее время, за давние годы», «золотое время». Здесь героическому веку противостоит то, что теперь «порядку нет в Украине <...> грызутся, как собаки, между собой» (т. 1, с. 235). С героическим «золотым временем» ассоциируется и былое изобилие, и то, что «в старину любили хорошенько поесть <...> попить <...> повеселиться» (т. 1, с. 204). С этим отдаленно перекликается описание изобилия на ярмарке и вообще расцвет растительности, «тяжести плодов» и т. п., т. е. тоже своего рода картина золотого века в «Сорочинской ярмарке».

Связь праздника и старины — исконная и всячески подчеркивается Гоголем (старина, особенно мифологическая — это время до времени, а время праздника — вне времени). Конечно, описание эпического времени или ярмарочного изобилия нельзя прямо отнести к раннему мифологическому времени, но не забудем, что и «золотой век», и «героический век», и «сказочное время», и ритуальное «событие» являются плодами развития и трансформации этого исходного архетипа (в частности, изобилие часто увязывается с ранним мифологическим временем). Думаю, что и в сознании Гоголя между ними не было пропасти.

Обратимся к вопросу о демонизме в мифологическом и повторяющем его ритуально-праздничном времени, о преодолении хаотически-демонических сил благими космическими силами, о борьбе хаоса и космоса, составляющей главный пафос мифа, а в модифицированном виде также пафос сказки и эпоса.

В ранних повестях Гоголя демонические силы представлены образами сказки и былички — ведьмами, чертями, колдунами и т. п. Контакты с ними, как и в сказке, часто возникают в момент, когда герои заблудились («Заколдованное место», «Вий»). Однако не следует забывать о мифологических прообразах сказочных персонажей и персонажей быличек-побывальщин. Ведьма — это плод не только снижения, но и преодоления последних остатков амбивалентности древнейшего демонического образа Великой матери (отчасти под напором патриархальных тенденций в обществе). Само женское начало получает некоторую отрицательную отмеченность. Поэтому несколько не противоречит традиции образ Солохи, «доброй бабы», «черт-бабы» и «ведьмы», т. е. совмещающей черты настоящей ведьмы и обыкновенной распутницы. В разных местах ранних повестей Гоголя разбросаны, пусть с юмором, высказывания персонажей о том, что все бабы — ведьмы, придается ведьминский ореол тещам и свояченицам, а особенно — в соответствии со сказочным архетипом — мачехам.

На пути сказочного «обмирщения» ведьмы важен образ злой мачехи, преследующей свою падчерицу. Таковы и у Гоголя мачеха в «Майской ночи», где она действительно настоящая ведьма (ее превращение в кошку, раненную «белой панночкой», также соответствует представлению о связи кошки с ведьмой, параллелью к которой является свояченица сельского головы), и мачеха в «Сорочинской ярмарке», которая не является настоящей ведьмой, но называется окружающими «столетней ведьмой» и «дьяволом», и где она выполняет функцию злого начала: преследует падчерицу, заставляет расторгнуть договор о браке Пидорки с красавцем Петрусем. Брак Петруся и Пидорки, венчающий повествование, отдаленно напоминает финальный священный брак календарного ритуала.

В соответствии со сказочными нормами падчерице помогают чудесные силы, но тоже в крайне сниженном и бытовом образе ловких цыган, которые, впрочем, как-то причастны таинственным демоническим силам, вызывающим смуту на ярмарке («красная свитка» и т. д.). Договор Петруся с цыганами поэтому сродни договору с дьяволом, пусть также в сниженной и даже несколько пародийной форме. В «Майской ночи» гонимая падчерица, утопившаяся с горя и ставшая утопленницей-русалкой (персонаж не сказки, а былички), сама оказывается чудесной помощницей для Левко в его борьбе за руку Ганны, вопреки сопернику — сельскому голове, собственному отцу Левко. Но Левко вынужден в свою очередь решить «трудную задачу» (это и свадебная трудная задача, и услуга русалке) — узнать ведьму-мачеху, также принявшую облик утопленницы. То, что Левко видит ее скрытую черноту и узнает в ней Ворона (речь идет об игре в Ворона), корреспондирует с традиционным представлением о демонизме Ворона. Но в классической сказке мы бы скорее ожидали расколдовывания русалки-падчерицы и женитьбы на ней героя.

В более позднем «Вие» встречаем настоящую ведьму с чертами вампира. Отпевающий ее школяр Хома Брут также не расколдовывает героиню и не женится на расколдованной, как это имеет место в популярной сказке, а погибает от взгляда могучего всемогущего демонического существа Вия, погибает, не выдержав испытания, как бы не пройдя инициацию из-за отсутствия качеств мифологического или сказочного героя. Хома Брут не знает своих родителей. В этом пункте древнейший архетип «сироты» и «одинокого» героя как первопретка (ср. реликты этого мотива в тюрко-монгольском эпосе народов Сибири) давно уже вытеснен квазиэпическим представлением о поте-

ре отъединенным героем связей с почвой (в известной степени — романтическое представление). Пьянство и разболтанность бурсаков уже не имеют ничего общего ни с праздничным весельем, ни с разгульной широкой жизнью казаков-патриотов (см. ниже о «Тарасе Бульбе»). Движение идет в сторону измельчания и деклассирования.

Рядом с ведьмой у Гоголя фигурирует и черт — синтетический и христианизированный обобщенный образ демонических сил. То, что черт в «Ночи перед Рождеством» крадет месяц и устраивает метель, указывает на его связь с хаосом. То, что черта можно оседлать, сделать его насильно «чудесным помощником» в выполнении «трудной задачи» строптивой невесты (там же), или что его можно обыграть в карты («Пропавшая грамота»), восходит к фольклорному образу глупого черта. Очень близок к глупому черту в «Ночи перед Рождеством» и знахарь Пацюк, толстый и ленивый, водящийся с настоящим чертом. Гоголь очень любит мотив договора с чертом или продажи души черту («Сорочинская ярмарка», «Пропавшая грамота», «Ночь перед Рождеством», «Вечер накануне Ивана Купала»). Настоящая продажа души черту ради соединения с любимой, продажа души не глупому, а подлинно демоническому черту («бесовский человек» Басаврюк), приводит героя к получению мнимого богатства — клада и к совершению преступления — убийства, а в конечном счете — к гибели героя и уходу в монастырь его любимой жены. Невольная продажа души дьяволу фактически имеет место и в позднее написанном «Портрете», где деньги, спрятанные в раме чудесного портрета демонического ростовщика, ведут к профанации таланта художника. Здесь мифологический демонизм уже становится символом буржуазной власти денег над душами. В «Страшной мести» душа колдуна (отца героини) заранее предана дьяволу за грех предка, причем его демонизм окрашен конфессионально и национально, он — предатель Украины и Православия.

Итак, в ранних повестях Гоголя в контексте романтического обращения к фольклору, на базе переосмысления архаических мотивов разрабатываются древнейшие архетипы. Обращение к ним идет через волшебную сказку (мотивы ведьмы и злой мачехи, «трудных» свадебных задач, волшебных помощников), редко через бытовую сказку (хитрости распутницы для сокрытия любовников), через так называемые сказки о глупом черте, часто через быличку (русалка, вампир, Вий, черти, заколдованные места) и легенду (оживающий портрет в «Портрете», колдун в «Страшной мести»).

Архетипические мотивы в ранней прозе Гоголя тесно увязаны с празднично-ритуальным фоном.

Собственно мифологические (досказочные) представления в чистом виде формулируются на уровне сравнений (образ хаоса и раннего времени). Контакты героев повествований с демоническими силами зла могут завершиться победой («Сорочинская ярмарка», «Пропавшая грамота», «Ночь перед Рождеством»), поражением («Вечер накануне Ивана Купала», «Вий», «Портрет») или ничем («Заколдованное место»). Поражение вызывается либо самой опасностью контакта («Ночь накануне Ивана Купала»), либо измельчением героя («Вий»), либо затаенным в душе соблазном («Портрет»). Не случаен интерес Гоголя к мотиву «договора с чертом». Человеческое и демоническое в ходе трансформации мифологических архетипов сближаются, демоническое начало проникает в человека, и порой грани между человеческим и демоническим, а заодно и между фантастикой и бытом стираются (эта тенденция характерна для романтизма).

Демонический архетип в более поздних повестях Гоголя трансформируется в символику «буржуазного» денежного соблазна (ростовщик в «Портрете» — новелле отчетливо романтической; ср. более наивные поиски кладов в ранних повестях), либо в эпического врага — иноверного и инационального. Таков колдун в «Страшной мести», но таковы и враги казаков, «неверные» поляки и татары в «Тарасе Бульбе», лишённые фантастического элемента.

Если в ранних повестях Гоголь ориентировался на сказку и легенду, то в «Тарасе Бульбе» он реконструирует героический эпос и героико-эпический архетип. Выше я уже отмечал характер идеализации прошлого в этом произведении: вместо мифического раннего времени — эпический век героев. В образах Тараса Бульбы и других сечевых казаков утрированно представлен богатырский героический характер — смелый, склонный к переоценке своих сил, строптивый («Бульба был упрям страшно», «весь был он создан для бранной тревоги и отличался грубой прямоотой своего нрава» (т. 2, с. 48, 51), неумный в ненависти к врагам и преданности Украине и православной вере («он считал себя законным защитником православия», т. 2, с. 51). Речь идет об Украине, но Гоголь всячески стилизует сечевиков под общерусских православных богатырей, под так называемую «широкую русскую натуру» («козачество — широкая, разгульная замашка русской природы <...> Пить и бражничать, как только может один русский <...> русский характер получил здесь могучий, широкий размах, дюжую наружность», т. 2,

с. 51). Всячески идеализируя этот тип, Гоголь при этом демонстрирует исключительную жестокость и сечевиков, и поляков как признак героического века (в традиционных эпосах национальная ненависть и жестокость гораздо меньшие). Живописуя героические характеры, Гоголь не забывает и другую сторону героического архетипа — субстанциональную, и имплицитную и эксплицитную, связь со своим народным и национальным коллективом. Эта связь также демонстрируется Гоголем более утрированно, чем в традиционных эпосах, т. е. эпическое архетипическое сознание как бы утрируется до крайности. На этом фоне увлеченный личным, «частным» чувством Андрий представлен не только как индивидуалист-отщепенец, но и как предатель Родины, достойный смерти. Известный эпический архетип боя отца с сыном (германские Хильдебранд и Хадубранд, иранские Рустам и Сохраб, русские былинные Илья Муромец и Сокольник и т. п.) связан со случайным (в силу дислокального брака) нахождением родичей в разных лагерях и с мотивом взаимного неузнавания, т. е. с недоразумением. У Гоголя — это сознательное убийство сына из патриотизма. Вообще конфликт индивидуальной страсти и социальной функции не характерен для эпоса: мы находим его и в рыцарском романе, но вне патриотической темы.

Казачий эпический мир описывается Гоголем как «беспрерывное пиршество <...> бешеное разгулье веселости <...> жизнь во всем разгуле» (т. 2, с. 72–73). Таким образом, здесь преобразуется архетип ритуально-праздничного, ярмарочного веселья, ставшего отличительной чертой эпического мира, героического, а не мифологического прошлого. И эта разгульная пиршественность, ставшая «героическим» феноменом, не является теперь собственно хаосом. Хаос, как и следовало ожидать, передан врагам — «полякам» («беспорядок и дерзкая воля государственных магнатов», у которых «власть короля и умных мнений была ничто перед беспорядком...», т. 2, с. 198). Связь хаотического и злого, демонического начал восстановлена на новом уровне.

В рассмотренных кратко «малороссийских» повестях разработка архетипов была связана с обращением к фольклору, а обращение к фольклору — с национально-романтическими тенденциями в творчестве Гоголя. Движение в сторону своеобразного реализма (который у нас часто понимается несколько упрощенно) сопровождается отходом от фольклора и фантастики и дальнейшей трансформацией архетипов.

Прежде всего надо сказать несколько слов о «переходных» произведениях, отошедших от фольклора, сказки и эпоса, фантастики, но сохранивших «малороссийскую» тематику. Это прежде всего «Старосветские

помещики», «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Повести эти противостоят собственно фольклорно-романтическим произведениям и даже содержат некоторые не слишком явные элементы пародии на них.

В «Иване Федоровиче Шпоньке» совсем нет ссылок на старину, если не считать шутивно-пародийного замечания, что на бричке тетушки ездил Адам и что непонятно, как она спаслась от потопа. В «Старосветских помещиках» отдаленность во времени преобразена в отдаленность в пространстве («отдаленные деревни»). В повести о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем вступительная формула о давнем времени имеет пародийно-иронический смысл: «происшествие, описанное в этой повести, относится к очень давнему времени. Притом оно совершенная выдумка» (т. 2, с. 264). Здесь не только нет демонической фантастики, но ее отсутствие отмечено. В «Старосветских помещиках» прямо сказано, что «жизнь их скромных владельцев так тиха, так тиха, что <...> думаешь, что страсти, желания и беспокойные порождения *злого духа*, возмущающие мир, вовсе не существуют» (т. 2, с. 10. Курсив мой. — Е. М.). В повести о ссоре черт упоминается только в разговоре и только Иваном Никифоровичем, и даже это смущает и отвращает Ивана Ивановича. Обзывание *гусаком* здесь вершина «демонизма». В «Сорочинской ярмарке» чертовщина вылезала в виде свиного рыла; в повести о ссоре свинья похищает бумагу из суда, что, само собой разумеется, имеет пародийный смысл и знаменует переход к фантастике обыденной жизненной прозы. В повести об Иване Федоровиче вместо ведьмы находим только мужеподобную энергичную тетушку, а самым «демоническим» элементом повествования является сон героя, в котором он со страхом видит «жен» с гусиными лицами. Следует отметить, что в данном случае мы встречаемся со следами хорошо знакомой нам по ранним повестям Гоголя, но крайне сниженной, гротескно-вывернутой и доведенной до абсурда «демонической фантастики».

Воинственность и богатейство не только исчезают из этих повестей, но, исчезая, оставляют пародийные следы. Офицер Иван Федорович торопится демобилизоваться, робеет перед барышнями и совершенно напутан перспективой женитьбы. Перед его тетушкой робеют и другие мужчины. В «Старосветских помещиках» тихий Афанасий Иванович только в шутку пугает Пульхерию Ивановну разговорами о том, что он пойдет на войну, взявши с собой «саблю или козацкую пику». В действительности их «скромная жизнь» — апофеоз мирной идил-

лии, абсолютная противоположность атмосфере «Тараса Бульбы» или «Страшной мести». В этом плане стоит сравнить вечный пир широких казацких натур в «Тарасе Бульбе» с невинной любовью старосветских помещиков покушать. Своеобразной параллелью к шуткам Афанасия Ивановича о сабле и пике является предложение Ивана Ивановича Ивану Никифоровичу выменять ружье. На вопрос — зачем? он отвечает: «...а случится стрелять?» — «...когда же Вы будете стрелять? Разве по втором пришествии», — удивляется Иван Никифорович. «А когда нападут на дом разбойники...» (т. 2, с. 278).

Сама ссора двух друзей и их бессмысленная борьба между собой с помощью жалоб и доносов могут быть трактованы не только как картины быта, но и как пародия на эпические войны. Бессмысленность их противостояния подчеркивается несущественностью их различий: один говорлив, высок, имеет голову в виде редьки хвостом вниз, большие глаза и бреется два раза в неделю, любит поговорить с нищими у церкви («богомольный человек»), а другой — молчалив, толст, имеет голову редьки хвостом вверх, маленькие глаза, бреется один раз в неделю и способен упомянуть черта. Мнимая богомольность одного и мнимое богохульство другого также можно и интерпретировать как пародийное противопоставление христианской добродетели «демонизму». Сказочным и особенно эпическим событиям в «Старосветских помещиках» противостоит идиллическая бессобытийность, а в повести о ссоре — мнимая и абсурдная событийность. Обе повести как бы находятся в отношении «дополнительной дистрибуции». В повести об Иване Федоровиче Шпоньке события не успевают начаться. Отчасти потому и «Скучно на этом свете, господа» (т. 2, с. 331). Бессобытийность ведет в какой-то мере к бессюжетности, к все большему превалированию бытовых описаний над действием и к все большему отдалению от сюжетных архетипов за счет их перехода в свою противоположность.

Обращаясь к петербургским повестям Гоголя, необходимо упомянуть еще об одном архетипе, который Гоголь, возможно бессознательно, использует в своем творчестве. Речь идет о традиционно метафорическом противопоставлении благодатного Юга демоническому Северу. Оппозиция Юг—Север реализуется у Гоголя как контраст Италии (разрушающейся, провинциальной, но сохранившей древнюю красоту и внутреннее тепло) и Парижа (погрязшего в модной суете, буржуазном быте, поверхностном политическом радикализме) или патриархальной, сказочной Малороссии (которую, как известно, сам

Гоголь сравнивал в этом смысле с Италией) и холодного чиновного Петербурга [ср. Мелетинский, 1976, с. 283]. В «Старосветских помещиках» автор, между прочим, противопоставляет своих «скромных владетелей» «тем низким малороссиянам», которые едут в Петербург, «наполняют, как саранча, палаты и присутственные места», «наживают капитал», «ябедничают» (т. 2, с. 12).

В петербургских повестях всячески обыгрывается тема севера, холода, ветра. Например: «все мокро, бледно, серо, туманно»; «виноват петербургский климат» (т. 3, с. 17, 174); «наш северный мороз» (т. 3, с. 182); «ветер по петербургскому обычаю дул со всех сторон» (т. 3, с. 210); «бесцветный, как Петербург» (т. 3, с. 41); «меркантильный интерес, объемлющий весь Петербург» (т. 3, с. 7); ср. и в «Мертвых душах»: Петербург «исчадь севера... ведьма-вьюга» (т. 4, с. 372). На основе этого — в принципе архетипического — контраста происходит движение от «малороссийских» к «петербургским» повестям, собственно петербургским новеллам.

Фантастика в петербургских повестях занимает крайне скромное место, теряет свои архетипические черты и превращается в основном в фантастику житейской прозы, как у немецких романтиков, хотя и на свой особый лад. Об оживающем портрете ростовщика в повести «Портрет» как символе власти денег над душами индивидов, давно отъединенных от народной почвы, я уже упоминал. В «Невском проспекте» речь идет, с одной стороны, о метафорическом демонизме города («О, не верьте этому Невскому проспекту! <...> сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде», т. 3, с. 56–57), с другой — о субъективной фантазии художника Пискарева, видящего высшую красоту в жалкой проститутке. В «Записках сумасшедшего» перед нами уже фантазия безумия, причем фантазия не архетипическая, а просто компенсаторная мечтательная модификация реального быта. Если в народной сказке герой, «не подающий надежд», часто униженный, компенсируется реальным переходом в высший социальный статус (и в основе, конечно же, лежит компенсаторная фантастика), то в «Записках сумасшедшего» компенсация — мнимая, субъективная, болезненная. В знаменитой «Шинели» фантастический эпилог («бедная история наша неожиданно принимает фантастическое окончание», т. 3, с. 217) есть также иллюзорная компенсация реальной бытовой и социальной трагедии.

Только в анекдотической новелле «Нос» можно нащупать некоторые архетипические элементы: в самых архаических мифах культурный герой-трикстер может отделить часть своего тела и послать ее с

каким-нибудь поручением. Так, палеоазиатский Ворон делает своим агентом отделившуюся голову, половой член и т. п. [ср. Мелетинский, 1979]. Сосуществование культурного героя и трикстера в одном лице или в виде двух братьев есть самая древняя форма двойничества. На этой основе возникли более поздние формы двойничества, особенно широко эксплуатируемые в литературе немецкого романтизма (у Шамиссо, Гофмана и др.). Сюда же, конечно, присоединяются и анекдоты о носах, собранные и подробно перечисленные В. В. Виноградовым. Я придерживаюсь того же мнения, что и А. Стендер-Петерсен, и считаю гоголевский «Нос» сознательной пародией на романтические новеллы о двойниках. Разумеется, это не исключает нацеленности гоголевского абсурдистского мотива на осмеяние обездушенности, условности чиновной карьеры (и здесь есть связь с излюбленным приемом Гоголя: метонимически, с помощью синекдохи описывать лиц через их части тела, одежды и т. п.).

К этому я могу добавить, что архетипическая ситуация, когда часть тела Ворона исполняет его же поручения и бывает ему полностью подчинена, здесь совершенно перевернута и перешла в свою противоположность (см. выше о «переходных» сюжетах): Нос не только не зависит от Ковалева, но обгоняет его по чиновной лестнице. Разумеется, речь идет не о сознательном пародировании мифов о культурных героях (сознательно Гоголь пародирует романтические новеллы о двойниках), а только об объективном процессе трансформации. Демоническое начало — в шутку и всерьез — перенесено на быт и социальную действительность: темные углы петербургского быта, контакты с публичным домом и с немцами-ремесленниками, бездушие и произвол высоких чиновников и т. д. Условно выражаясь, «космизация» этого социального «хаоса», как уже упоминалось, только иллюзорная.

В «Мертвых душах» все архетипические категории перенесены на почву якобы реальной российской действительности. Действительность эта мыслится в известном смысле деградировавшей: «На Руси начинают уже выводиться богатыри» [Гоголь, т. 5, с. 24], но есть поэтическая мечта и надежда на их возрождение. Своеобразным пародийным образом «богатыря» является медведеобразный «человек-кулак» Собакевич. Как о несостоявшемся богатыре говорит Муразов о Чичикове (т. 4, с. 512). Раз богатырская эпоха осталась в прошлом, соответственно писателю нельзя уже рисовать эпические характеры: «гораздо легче изображать характеры большего размера» (т. 4, с. 33) и даже просто «добродетельного человека» (т. 4, с. 319).

Гоголь сетует на судьбу писателя, «дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами, всю страшную потрясающую тину мелочей, окутавших нашу жизнь, всю глубину холодных повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога» (т. 4, с. 140). Когда дамы находят в Чичикове «что-то марсовское и военное» (т. 4, с. 236), то это в какой-то мере сравнимо с саблей и пикой Афанасия Ивановича и ружьем Ивана Ивановича. В Чичикове с самого начала выделяется средний человек («ни молод, ни стар, ни толст, ни худ» и т. п.), хотя впоследствии он и разоблачается как «подлец» («большой мошенник», т. 4, с. 112; «припряжем подлеца», т. 4, с. 320; «чертов сын», т. 4, с. 331; «черт, а не человек», т. 4, с. 333). Но его «демонизм» (о котором несколько позже) опирается на тот социальный и хозяйственный хаос, который царит в мире. Хаос в «Мертвых душах» как бы полностью демифологизирован, акцент, в частности, сделан на бесхозяйственности. В этом плане описывается хозяйство Манилова, Плюшкина, Тентенникова, Хлобуева. Опустошенность, бессмыслица существования большинства — это тоже проявление хаоса. «Что-то страшное являлось в сем отсутствии всего» (т. 4, с. 329). Хаос и пустота порождают этот демонизм обыденной жизни. Всеобщий беспорядок, мнимая активность чиновников и дают возможность для авантюры Чичикова с «мертвыми душами».

Как всем ясно, понятие «мертвых душ» относится не только к умершим крестьянам, но прежде всего к живущим россиянам. И слова эти не случайно имеют демоническую и даже хтоническую окраску. Борцом против хаоса выведен как раз человек, вносящий космический, созидательный порядок в хозяйственную деятельность. В образе Костанжогло — русского душою, но «не совсем русского» (т. 4, с. 459) по происхождению (вспомним о благодатном Юге) — выведен как бы современный вариант древнего культурного героя, создателя и благодетеля человечества. Стоит отметить шуточный гоголевский парадокс — «его называют колдуном» (так невероятны его успехи, т. 4, с. 455), а какого-то правителя канцелярии — Прометеем (т. 4, с. 72). Ему противостоят и все эти «мертвые души», и хитрец Чичиков, мечтающий плутовством нажить состояние. Чичиков по своему психологическому складу не хаотичен, в отличие от многих других персонажей, а наоборот — организован, расчетлив, терпелив и т. п., но именно хаос дает ему поле деятельности.

Не вызывает сомнения, что Чичиков — тип плута, и что «Мертвые души» в числе своих жанровых компонентов и источников имеют

плутовской роман с его русскими (Нарежный, Булгарин) и иностранными предшественниками. Но плутовской роман, в свою очередь, восходит к архаическому типу повествований о мифологическом плуте-трикстере, отрицательном варианте или антиподе «культурного героя».

Чичиков ближе всего к позднейшей формации плута, — плутующего из расчета, занимающегося плутовством как разновидностью нормальной «буржуазной» деятельности. «Справедливее всего назвать его хозяин, приобретатель» (т. 4, с. 348). Так же как какая-нибудь Молль Флендерс из романа Дефо, Чичиков уже не маргинален, в отличие от испанского пикаро. Он является нормальным членом общества, кажется всем образцом благонамеренности. Лишь после слухов, пущенных Ноздревым и Коробочкой, возникают всевозможные предположения о нем как о разбойнике, шпионе, похитителе губернаторской дочери, капитане Копейкине (тип «благородного» разбойника, мстящего за обиды; ср. с Башмачкиным в фантастическом финале «Шинели», с пушкинским Дубровским и т. д.).

Впрочем, с испанским пикаро Чичикова роднит, в частности, то, что он «человек без племени и роду» (т. 4, с. 52), что происхождение его «темно и скромно» и что «жизнь при начале взглянула на него кисло-неприятно» (т. 4, с. 321), что плутовство его форсировалось материальной нуждой («покривил, когда увидел, что прямой дорогой не возьмешь», т. 4, с. 507) и что первые его плутовские проделки были еще весьма невинны. Но при всем том именно Чичиков — важнейший носитель демонического начала в «Мертвых душах». Быстро «вырос внутри страшный червь» (т. 5, с. 348). Его «сатана проклятый оболстился <...> искусил шельма сатана» (т. 4, с. 505–506), «сбил, совлек с пути сатана, черт, исчадь» (т. 4, с. 511), но он уже и сам пронизан определенным демонизмом. Несколько демоничен даже его фрак «наваринского пламени с дымом» (т. 4, с. 499).

Остановимся на парадоксальном описании приезда Чичикова в поместье Коробочки. На первый взгляд кажется, что сам Чичиков здесь жертва, случайно попавшая в какое-то демоническое место. Об этом говорит и тот факт, что он заблудился среди ночи и грозы, и то, что, действительно, этот визит оказался для него роковым, так как именно Коробочка разболтала впоследствии о покупке им «мертвых душ». Старуха, казалось бы, могла быть ведьмой (к подобному сопоставлению близок А. И. Иваницкий). Чичикову даже кажется в какой-то момент, что у Коробочки «как бы вся комната наполнилась змеями»

(т. 4, с. 64). Однако оказывается, что старушка богобоязненна, что еще до того «третьего дня ей снился окаянный» (т. 4, с. 77), что ее испугал приезд Чичикова («приехал бог знает откуда, да еще в ночное время», т. 4, с. 74) и что в начале разговора о «мертвых душах» Чичиков «посулил ей черта» (т. 4, с. 77).

Так переворачивается архетипическая ситуация. Плутводство и демонизм, вообще говоря, связаны уже в самом раннем архетипе, в фигуре мифологического трикстера.

Следует отметить, что рядом с плутом поздней формации, плутом-приобретателем Чичиковым, «Мертвые души» знают и плута — своего рода трикстера — несколько более архаического. Я имею в виду Ноздрева, вралю, картежника и карточного шулера, любившего расстраивать свадьбы и торговые сделки, хулигана и драчуна. Его особая страсть все менять-выменивать тоже характерна для трикстера и очень напоминает некоторые поступки весьма архаического трикстера, каким является, например, Локи в скандинавском эпосе, посредничающий между различными категориями мифологических существ. Действия и того, и другого способствуют циркуляции вещей в мире (правда, у Ноздрева она ограничена его воображением). Может быть, и не случайно у Ноздрева имеется волчонок — этот демонический зверь (ср. сын Локи — волк Фенрир).

В отличие от Чичикова, а отчасти и как его антипод, Ноздрев несомненно воплощает хаотическое начало. Отметим, что и главный герой «Ревизора» Хлестаков весьма близок к типу трикстера.

* * *

Творческий путь Гоголя в известной мере воспроизводит на свой лад «онтогенетический» путь трансформации архетипов от мифа и сказки к эпосу и от эпоса к социальному быту, новелле и роману Нового времени. Этот путь естественным образом сужает космическое до социального и индивидуального и одновременно фиксирует распад «эпической» общности людей, не только выделение, но и отчуждение личности, представленной на конечном этапе в образе «маленького человека» — одинокой жертвы холодного и жестокого социума.

Достоевский, продолжая гоголевскую линию, начинает там, где Гоголь остановился. Но дальнейшая эволюция его творчества на новом витке спирали как бы снова расширяет масштаб и оживляет старые архетипы вплоть до основополагающей борьбы космоса с хаосом, но без сказочно-мифологической оболочки.

Сходство ранних произведений Достоевского и поздних произведений Гоголя бросается в глаза: Акакий Акакиевич Башмачкин из «Шинели» живет в герое «Бедных людей», Ковалев из «Носа», которого обскакал в чинах его двойник, возрождается в «Двойнике» Достоевского, причем прообразом Голядкина оказывается не только Ковалев, но еще в большей степени Поприщин из «Записок сумасшедшего»; колдун из «Страшной мести» оживает в демоническом старике-старообрядце в «Хозяйке» Достоевского, здесь же находим преображенного Пискарева из «Невского проспекта» в лице мечтателя Ордынова.

То, что Достоевский вносит в гоголевское наследие на первых порах, еще более отдаляет его художественный мир от архетипических корней, ибо Достоевский прежде всего психологически углубляет гоголевскую проблематику и образы гоголевских «маленьких людей». При этом мы видим не только отражение социального унижения и отчуждения в душе героя. Таким образом преодолевается известная «маррионеточность» гоголевских типов, совпадающих со своими «масками». Кроме того, сами социальные конфликты, борьба добра со злом, а в перспективе более позднего творчества Достоевского — и космоса с хаосом, частично переносятся в глубь человеческой души, порождая психологическое «подполье». «Нос» Гоголя, как отмечалось, есть в сущности пародия на романтический мотив двойников (ср. потерю носа с потерей тени Шлемилом у Шамиссо), и главная соль гоголевского рассказа заключается в том, что ничтожная и чисто материальная плотская частица героя может не только отделиться от него, но даже обскакать в чинах, что подчеркивает условность иерархической лестницы. У Достоевского Голядкин-младший, т. е. двойник, также обгоняет Голядкина-старшего в карьере, всюду его при этом вытесняя и замещая, но это не все.

«Двойник» Достоевского, в сущности, несколько ближе и к романтическому мотиву, и к исконному архетипу. Прежде всего у Достоевского речь идет не о потере как таковой, а скорей о неожиданном и нежеланном приобретении двойника, выражающем «размножение» Голядкиных, и, как следствие, нивелировку и в этом только смысле «подмену» и потерю собственной личности. Напуганному Голядкину снится «множество подобных», в другой раз мерещится много Голядкиных. Извозчик отказывается везти «подобных». Слуга Петрушка говорит, что «добрые люди без фальши живут и по двое никогда не бывают» [Достоевский, т. 1, с. 180]. В сущности, та же идея потери личности выражена упорной мыслью Голядкина о «подмене».

Он мечтает «безбожный, самовольный подмен уничтожить» (т. 1, с. 213). Он противопоставляет себя — «настоящего и невинного господина Голядкина» другому — «безобразному и поддельному господину Голядкину» (т. 1, с. 186). Он хочет спасти свою личность, отдалившись, отделившись от двойника: «Либо Вы, либо я, а вместе нам невозможно» (т. 1, с. 188), «он особо, и я тоже сам по себе» (т. 1, с. 213). Секрет, однако, заключается в том, что двойник по существу есть не «добавление» к Голядкину, а его внутреннее порождение, плод его сознания. Голядкин-младший — это его «тьень», но не по Шамиссо, а по Юнгу, т. е. некое подсознательное, демоническое второе «я» (см. выше интерпретацию Юнгом эддического Локи).

Наделенный чертами насмешливого и торжествующего хитреца, Голядкин-младший действительно немного напоминает демонического трикстера. Однако в то время как трикстер в действительности (отчасти вопреки мнению Юнга) скорей преперсонален, двойник у Достоевского есть сугубо персональное, психологическое порождение, особенно характерное для «подпольного человека». Голядкин с его болезненным самолюбием «маленького» человека, «ветошки с амбицией» (т. 1, с. 168), несомненно является предшественником «подпольного человека». Заслуживает внимания, что Голядкин всячески претендует на то, что он обладает «лишь прямым и открытым характером да здравым рассудком», не занимается «интригами», ходит «без маски» (т. 1, с. 222), а свое подсознательное второе «я» он ощущает как чужое, чуждое, навязанное, враждебное существо. Заметим также, что в черновиках у Достоевского мечты Голядкина стать Наполеоном, Периклом и т. п. входят в светлое поле его сознания (ср. гоголевского Поприщина, который мнит себя испанским королем; ср. в последующем творчестве Достоевского мечту Раскольникова быть не «тварью дрожащей», а подобным Наполеону). Сам Голядкин свое раздвоение воспринимает как «колдовство, да и только!» (т. 1, с. 186), как результат действия «нечистой силы» (т. 1, с. 188), тогда как врач угадывает сумасшествие.

Таким образом, Достоевский в «Двойнике» психологизирует и тем углубляет не только образы некоторых гоголевских персонажей, но сам исходный архетип двойной природы (культурный герой-трикстер) первых литературно-мифологических героев, получающих теперь освещение из душевных глубин, еще неведомых литературной архаике. Древнейший архетип двойника оказывается чрезвычайно обогащенным. Обогащение это продолжается в более поздних произведе-

ниях Достоевского (Раскольников—Свидригайлов, Ставрогин—Верховенский, Иван Карамазов—Смердяков, Иван Карамазов и черт). У Достоевского одновременно множатся типы двойников и разрастается борьба противоречий в душе отдельного человека, причем эти противоречия, эта борьба добра и зла имеют тенденцию, оставаясь в рамках индивидуальной души, одновременно разрастаться не только до социальных, национальных, но и до космических масштабов.

В «Двойнике» действительные и мнимые интриги, жертвой которых является Голядкин, даны, таким образом, отчасти как результат его социального унижения, но главным образом как плод его осознания и подсознательного фантазирования. В «Хозяйке», наоборот, любовный треугольник не сводится к душевным противоречиям, а моделирует (в какой-то мере, разумеется, посредством символики) драму в национальном космосе. Этому соответствует обращение Достоевского к другой части гоголевского наследия — не к петербургским повестям, а к сказочно-эпической «Страшной мести». Намеченный в «Хозяйке» пунктиром, этот масштаб национального «российского» космоса впоследствии будет разработан Достоевским весьма основательно. Герой-мечтатель в борьбе за «царь-девицу», символизирующую русскую национальную душу, греховную, психически неуравновешенную, но рвущуюся к добру, не в силах вырвать ее из объятий порочного фанатика-старовера, демонического носителя зла, отождествленного со злым колдуном, аналогичным тому, который в «Страшной мести» у Гоголя выступает всеобщим губителем, врагом православия.

В «Униженных и оскорбленных», где бедные и чистые сердцем оказываются жертвами безжалостного, хищного типа из высших классов, коллизия разворачивается в сентиментальном ключе и на чисто социальном уровне; архетипическая традиция здесь ослаблена.

«Записки из подполья» задают основную «мифологему» Достоевского, мифологему, конечно, в переносном смысле, имея в виду личную творческую мифологию Достоевского. В рамках интересующей нас архетипической проблематики следует подчеркнуть, что в этом произведении четко обозначена формула борьбы сил Космоса и Хаоса, перенесенная в рамки единичной человеческой души. Необходимой предпосылкой становится специфический характер большинства персонажей Достоевского — характер, который с некоторой натяжкой может быть назван именно «подпольным».

Как это ни парадоксально, характер этот не является исконно добрым или злым. «Я не только злым, но даже ничем не сумел сделаться:

ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым» [Достоевский, т. 5, с. 100]. Такой характер необходим, чтоб душа стала ареной борьбы добра и зла, космоса и хаоса. Разумеется, социальная среда дает толчки для этой борьбы, порождая унижения, обиды и компенсаторные мечтания (что демонстрируется с достаточной очевидностью), но Достоевский все более настойчиво переносит акцент со среды (против формулы «среда заела») на внутренний мир человека, где при всех условиях совесть и любовь к ближнему способны или не способны победить хаотически-демоническую тенденцию личности. Герой повести «Записки из подполья» говорит о себе: «я чувствовал, что они так и кишат во мне, эти противоположные элементы» (т. 5, с. 100), «какая способность к самым противоречивейшим ощущениям!» (т. 5, с. 127) — эти противоречия доходят до наслаждения страданием, до смешения любви и ненависти и т. п.

Герой «Записок» отмечает разрыв между сознанием о прекрасном, вы соком и низкими поступками, которые управляются «упрямством и своеволием» (т. 5, с. 110), «своей фантазией»; последняя мерещится «пропущенной выгодой» (т. 5, с. 113). Имеется тенденция к разведению полюсов до предела: «Либо герой, либо грязь, середины не было» (т. 5, с. 133). Это разведение сознания могло быть источником для «двойничества». И стало им как в «Двойнике», так и в некоторых поздних романах, но мотив этот не получил развития в «Записках из подполья».

Для наших целей очень важно подчеркнуть, что «низкий» полюс сознания героя определяется как хаос: «Человек любит создавать и дороги прокладывать, это бесспорно. Но отчего же до страсти любит тоже разрушение и хаос?» (т. 5, с. 118); «человек от настоящего страдания, то есть от разрушения и хаоса, никогда не откажется» (т. 5, с. 119). «Создавать и дороги прокладывать» — это космос, т. е. творение и упорядочение, это то, чем в мифе занимается «культурный герой». «Разрушение и хаос» — это то, что воплощали в мифе хтонические чудовища и к чему — на свой лад — примыкал отрицательный вариант «культурного героя», т. е. трикстер или антигерой. Так как подпольный человек «только доводил в моей жизни до крайности то, что вы (т. е. другие. — Е. М.) не осмеливались доводить и до половины» (т. 5, с. 178), и склонялся к низкому полюсу («я мерзавец, подлец, себялюбец, лентяй», т. 5, с. 174), то в нем, как признает автор его же словами, — «собраны все черты для антигероя» (т. 5, с. 178). Во всей этой терминологии Достоевского в «Записках из подполья» — замечательном произведении, в котором древний образ трикстера (именно как отрицательного варианта культурного героя, как

его негативную полюса, как антигероя) обогащен, психологизирован, углублен и доведен до «подпольного человека» — поражает четкость, которую мне бы хотелось назвать «архетипической». Замечательно здесь и понимание той связи демонического и комического, которое содержится в образе трикстера (ср.: «человек устроен комически», т. 5, с. 119). При этом понимание соответствующего архетипа у Достоевского в этом произведении (не говоря уже о некоторых других) приближается к интерпретациям Юнга, относящимся к коллективно-бессознательному, к «тени» и т. п.

К сказанному об архетипичности «подпольного человека» надо добавить, что созидание, космизацию Достоевский здесь (и в других произведениях тоже) понимает не как рассудочную, логицизирующую деятельность, не по-просветительски (хотя ирония просветителей, не столько Вольтера, сколько Дидро в «Племяннике Рамо» и Руссо в «Исповеди», по-своему предвосхищает «Записки из подполья»). «Я хочу жить для того, чтоб удовлетворить всей моей способности жить, а не для того, чтоб удовлетворить одной только моей рассудочной способности» (т. 5, с. 115), «ведь дважды два четыре есть уже не жизнь, господя, а начало смерти» (т. 5, с. 118–119). И дальше многократно о «живой жизни». Здесь Достоевский вполне присоединяется к своему герою. «„Живая жизнь“ с непривычки придавила меня» (т. 5, с. 176), — говорит «подпольный человек», когда любовь пытается вторгнуться в его существование. «Подпольный человек» равно отвергает и «арифметику» (т. 5, с. 105), и «все эти раскаяния, все эти умиления, все эти обеты возрождения» (т. 5, с. 107).

В своих романах, следующих за «Записками из подполья», Достоевский трактует созидание и космизацию в христианском религиозном духе.

Перенеся архетипическую борьбу космоса и хаоса внутрь человеческой личности, Достоевский задумал «Житие великого грешника», который в опыте собственной жизни преодолел в себе демоническое начало, дисгармонию и пришел к добру и гармонии. Ю. М. Лотман, вообще считающий, что русский роман ориентируется на миф, а западный — на сказку, пишет, что «сюжет этот воспроизводит мифы о грешнике, дошедшем до апогея преступления и сделавшегося после морального кризиса святым (Андрей Критский, папа Григорий и др.), и о смерти героя, схождении его в Ад и новом возрождении. Стереотип сюжета здесь задал Гоголь вторым томом „Мертвых душ“. Чичиков, дойдя до предела преступления, попадает в Сибирь (которая играет

роль мифологического момента „смерть—нисхождение в ад“) и претерпевает воскресение и перерождение» [Лотман, 1988, с. 338–339]. Лотман в этой связи упоминает не только Раскольникова и Митю Карамазова, но даже толстовских героев — Нехлюдова и Безухова. Только Тургенев, по его мнению, отступает от этой схемы.

Однако в своих великих романах, так или иначе связанных с этим замыслом, Достоевскому (как и Гоголю) так и не удалось изобразить этот процесс гармонизации (сравнимый с процессом юнговской «индивидуации», преодолевающей хаос коллективно-бессознательного) во времени. Либо просветление, т. е. упорядочение, условно говоря «космизация» (термин соответствующий, так как речь идет и о гармонизации отношений героя с миром), оставалось некоей предполагаемой перспективой (Раскольников, Мигя Карамазов), либо «грех» ожидался где-то в будущем (Алеша Карамазов), либо неспособный к внутренней перестройке герой «ломался» в некоем абсолютном тупике (Ставрогин, Иван Карамазов), либо заведомо положительная/отрицательная оценка не колебалась с начала до конца (Мышкин, с одной стороны, Свидригайлов, Петр Верховенский, Смердяков, с другой). Житийно-биографическое развертывание не удавалось, и в основном оставалось противостояние добра и зла, условно говоря — «пространственное» (точнее, «точечное»), главным образом в душах отдельных личностей, но также и в мире (последнее особенно удалось в «Бесах»). В описываемом случае обнажалась обогащенная архетипическая модель вечной борьбы космоса и хаоса.

Первым из цикла великих романов Достоевского является «Преступление и наказание». Ю. М. Лотман связывает главного героя этого произведения Раскольникова не только с типом раскаявшегося грешника, но также и с неким звеном развития архетипа, объединяющего в одном лице и в сравнительной паре «джентльмена» и «разбойника», восходящего в конечном счете к «оборотню» и «мифологическим двойникам-близнецам» [см. Лотман, 1988, с. 251]. Этот архетип Лотман усматривает у Вальтера Скотта, Бальзака (Растиньяк—Вотрен), Гюго, Диккенса, в том же гоголевском Чичикове и особенно в капитане Копейкине, в пушкинском Дубровском, Германне (Лотман настаивает на прямой связи Раскольникова, Чичикова, Германна; связь с Чичиковым в этом плане нам представляется сомнительной), в паре Гринев—Швабрин, в пушкинских замыслах «Романа на Кавказских водах» и «Русского Пэлама», возможно даже — в неосуществленном продолжении «Евгения Онегина». Лотман, таким образом, нащу-

пывает архетипическую основу образов и Раскольникова, и других героев русской литературы и даже отдаленную связь со старым мотивом «внешних двойников» (близнецов) и «внутреннего двойничества» (о последнем у нас уже отчасти шла речь выше). Подчеркнем, что Ю. М. Лотман в Германне и Раскольникове видит трансформированный образ романтического героя-эгоиста [Лотман, 1988, с. 335].

Другие исследователи сопоставляли Раскольникова с Гамлетом, Фаустом, стэндалевским Жюльеном Сорелем и опять же с романтическими героями Байрона (Корсар, Лара, Манфред), Нодье (Жан Сбогар), Лермонтова (Демон, Вадим, Печорин) и т. п. В плане соотношения Раскольникова с романтическими героями уместно привести слова Достоевского из подготовительных материалов к роману: *«Никакой холодности и разочарованности, ничего, пущенного в ход Байроном»* [Достоевский, т. 7, с. 158]. В образе Раскольникова отвергнут и байронический персонаж, и «лишний человек», и «благородный разбойник», и протестующий против социальной несправедливости «маленький человек», тип которого ранее изображал сам Достоевский. Со всей этой традицией, указанной выше, Раскольникова роднит, главным образом, соединение в одном лице героя и антигероя, перенесение внутрь человеческой души борьбы добра и зла-хаоса.

Конечно, Достоевский не игнорирует противопоставления добра и зла, космоса и хаоса в самой социальной действительности (с одной стороны, «злая старушонка», а с другой — «молодые свежие силы», «служение всему человечеству и общему делу», т. 6, с. 54) и хорошо понимает значение внешних толчков и поводов («Да, я озлился и не захотел»; «низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят!», т. 6, с. 320; «Прибавьте к этому раздражение от голода, от тесной квартиры, от рубища, от яркого сознания красоты своего социального положения», т. 6, с. 378).

Однако приоритет отдается внутреннему. Сами люди — источник социального хаоса: «А гармонического человека, это правда, совсем почти нет» (т. 6, с. 174); «Русские люди вообще широкие люди <...> широкие, как их земля, и чрезвычайно склонны к фантастическому, к беспорядочному» (т. 6, с. 378). «Широкость» предполагает возможность противоречий и борьбы в индивидуальной душе. Раскольников «чувствовал во всем себе страшный беспорядок» (т. 6, с. 75), т. е. хаос. Он, как и «подпольный человек», обнимает в своей душе противоположности: «в нем два противоположных характера поочередно сменяются», он, с одной стороны, «угрюм, мрачен, надменен и горд <...>

мнителен и ипохондрик», «фантастичен и <...> капризен», с другой — «великодушен и добр» (т. 6, с. 165–166).

Как известно, убийство старушки-процентщицы, совершенное Раскольниковым ради помощи матери и сестре, отступает на задний план, ибо появляется другое «ради» — ради идеи («тут книжные мечты-с», т. 6, с. 348), ради проверки «теории» о праве сильного на преступление для достижения некоей великой цели. И не случайно Свидригайлов говорит ему: «Вы Шиллер, идеалист». Здесь невольно вспоминается и шиллеровский «благородный разбойник» Карл Моор, стремившийся исправить мир беззакониями. Таким образом, Раскольников на каком-то уровне представляется своего рода «культурным героем», неким Прометеем, похитившим огонь для человечества, претендующим внести космос в хаос, но... опять же посредством хаоса, путем нарушения мирового порядка. Здесь, разумеется, скрыта и полемика с социалистами, хотя Раскольников не социалист, а индивидуалист и своеобразный предшественник ницшеанской внеморальной личности, и как раз по этой линии идет его разоблачение.

Выясняется, что возомнив себя «Наполеоном», он, однако, главной своей целью ставит именно проверку силы и ценности своей личности: «Тварь ли я дрожащая или *право* имею...», «вошь ли я, как все, или человек?» — и на этом пути он терпит фиаско: «я себя убил, а не старушонку!» (т. 6, с. 321, 322). К этому надо добавить, что, создавая свою идею, Раскольников опирался на «логику», «арифметику», но логика, по Достоевскому, не может быть средством «космизации» (ср. ту же фактически мысль в «Записках из подполья»). Космизация не должна разрушать живую жизнь, источником упорядочения и гармонии могут быть только любовь и раскаяние, ведущие к Воскресению. В романе эта линия связана с «юродивой», Сонечкой Мармеладовой, тоже по-своему «преступившей», но только из самопожертвования.

Не раз обращалось внимание на то, что своеобразным негативным двойником Раскольникова является Свидригайлов. Ведь и Раскольников признается: «На какую грязь способно, однако, мое сердце» (т. 6, с. 10). Свидригайлов, его своеобразная «тень», почти лишен противоречий и представляет порочную натуру развратника, шулера и т. п. и одновременно — человека «скучающего»: «я ведь человек мрачный, скучный» (т. 6, с. 368); «Иногда даже скучно» (т. 6, с. 359), порядочный человек обязан скучать» (т. 6, с. 362), — говорит он о себе. Последняя черта — как бы «байроническая» или от русского «лишнего человека». Этот «байронизм» и принадлежность к аристократам,

делающая его наследником «хищного типа» из ранних произведений Достоевского, отделяет его от Раскольникова; но аморалистический индивидуализм, отрыв от живой жизни (ср.: страх смерти и самоубийство Свидригайлова) сближают их. Свидригайлов тоже считает, что «единичное злодейство позволительно, если главная цель хороша» (т. 6, с. 378). Аспект двойничества подчеркивается утверждением Свидригайлова о наличии у них общей точки, о том, что они «одного поля люди» (т. 6, с. 221). Но и Свидригайлов, при всем его демонизме, свободно уместяется в русский космос Достоевского, поскольку он не лишен полностью и благородных порывов, психологической игры.

На совершенно противоположном полюсе — Разумихин, «горячий, откровенный, простоватый, честный, сильный, как богатырь», «славная личность» (т. 6, с. 157, 158), «необыкновенно веселый и общительный парень» (т. 6, с. 43) (Раскольников, наоборот, еще в университете «всех чуждался»).

За пределами же «космической» жизни, в роли своего рода духа смерти, мелькает образ еврея-пожарного с «вековечной брюзгливой скорбью на лице» (т. 6, с. 394), свидетеля самоубийства Свидригайлова. А уже почти за пределами русского космоса — Лужин, не только крайний эгоист и себялюбец, но и человек сугубо «деловитый», «рациональный», убежденный, что «наука же говорит: возлюби, прежде всех, одного себя, ибо всё на свете на личном интересе основано» (т. 6, с. 116).

В других романах Достоевского инородцы (немцы, французы, поляки, «жидки»), как правило, изображаются на маргиналиях русского космоса как бы в роли «мелких бесов». Начиная с «Идиота», Достоевский до крайнего предела сближает «почву», бога и нравственность (стихийная нравственность, «веселая» и «детская»). В «Идиоте» несомненно тоже изображается русский космос («русский свет», т. 8, с. 184), куда герой, хотя и русский телом и душой, является извне, из Швейцарии (трудно решить, сыграло ли в этом роль представление о швейцарской патриархальности или здесь имеются какие-то отклики на «естественного человека» у швейцарца Руссо; в Швейцарии в окружении героя было много детей, которые сами есть модель естественного человека).

Герой «Идиота» первоначально мыслился все в том же плане «великого грешника», имел сходные черты и с Раскольниковым, и даже с «подвальным» человеком; в черновых вариантах «главный характер Идиота» характеризуется как «Самовладание от гордости (а не от нравственности) и бешеное саморазрешение всего <...> Он мог бы

дойти до чудовищности, но любовь спасает его» (т. 9, с. 146); «страсти у *Идиота* сильные, потребность любви жгучая, гордость непомерная, из гордости хочет совладать с собой и победить себя. В унижениях находит наслаждение» (т. 9, с. 141). В первоначальных вариантах герой мыслится плодом «случайного семейства» (одна из любимых тем Достоевского), младшим обездоленным сыном или пасынком. Здесь могла бы выплыть и сказочная модель. Некоторые ученые (Орест Миллер, Вогюэ, Беринг) сравнивали Мышкина (даже в окончательной редакции) со сказочным Иванушкой Дурачком, но я не думаю, чтобы Достоевский всерьез ориентировался на этот фольклорный образ.

После решительного изменения замысла и переосмысления образа героя Достоевский прежде всего обратится к книжным образам Дон Кихота и «Рыцаря бедного», с которыми Мышкина неоднократно сравнивают и сам Достоевский, и персонажи романа. В частности, Аглая называет Мышкина «рыцарем бедным» (по Пушкину), а рыцарь бедный — это «человек, способный иметь идеал и поверить ему... слепо отдать ему всю свою жизнь». И тут же: «Рыцарь бедный — тот же Дон Кихот, но только серьезный, а не комический (т. 8, с. 207). Достоевский впоследствии писал: «Если Дон-Кихот и Пиквик как добродетельные лица симпатичны читателю и удались, так это тем, что они смешны. Герой романа Князь если не смешон, то имеет другую симпатичную черту: он *Невинен!*» (т. 9, с. 239). Не оставляя мысль о житийных и евангельских традициях, Достоевский называет Мышкина «Князь Христос» (т. 9, с. 253), тем самым подчеркивая намерение изобразить идеального героя, «невинного» и кардинально отличного от всех вариантов «великого грешника».

Мышкин не смешон, но иногда, особенно с первого взгляда, кажется окружающим, не привыкшим к такой высокой мере прямоты, искренности, пренебрежения условностями, «простоватым», «идиотом», «дураком», «юродивым» (см. выше сравнения со сказочным Иванушкой). «Совсем ты, князь, выходишь юродивый, и таких, как ты, Бог любит!», — говорит ему Рогожин при первом знакомстве (т. 8, с. 14). Сравнение с юродивым придает житийным ассоциациям национальную окраску. Князь Мышкин дважды сам признается, что у него «чувства меры нет» (т. 8, с. 283, 458). В силу абсолютной добродетельности Князя душа его не является ареной бурных страстей, противоречивой борьбы добра и зла, хотя он и признается, что «с двойными мыслями ужасно трудно бороться» (т. 8, с. 258). В ходе романа неоднократно подчеркивается, что любовь его, даже к женщинам, имеет преи-

мужественно характер жалости, питается состраданием не только к таким «магдалиническим» фигурам, как Мари и Настасья Филипповна, но отчасти и к Аглае, чьей красотой он восхищен.

Казалось бы, его раздвоение между любовью к Настасье Филипповне и к Аглае могло быть выражением борющихся в нем противоречий, противоположностей, но это не так. Мышкин признается, что в Аглаю, «кажется не влюблен, писал как к сестре» (т. 8, с. 264). «Я ее люблю не любовью, а жалостью», — говорит Мышкин о своем отношении к Настасье Филипповне (т. 8, с. 173), а Рогожин ему: «Жалость твоя <...> пуще моей любви». Мышкин в ответ: «твою любовь от злости не отличишь» (т. 8, с. 177). Своей бескорыстностью и крайним альтруизмом Мышкин противопоставит всем окружающим, в том числе вполне «подпольным персонажам» (таковы, например, обреченный болезнью Ипполит, ненавидящий живых, и особенно Ганя Иволгин, «самолюбивый и тщеславный до мнительности <...> нетерпеливый нищий» (т. 8, с. 90), «душа черная, алчная, нетерпеливая, завистливая <...> В его душе будто бы странно сошлись страсть и ненависть» (т. 8, с. 43). Страсть и ненависть борются в душе Рогожина, который является не «королем Иудейским», жаждущим богатств, как Ганя Иволгин (т. 8, с. 105), а потомком мрачных сектантов-старообрядцев, воплощением стихийной, губительной, демонической силы, несущей смерть. А. Блок отзывается о нем: «самое страшное лицо, воплощение хаоса и небытия» [Блок, т. 5. с. 78–79].

Особняком стоят полные противоречий в чувствах и поступках женские персонажи — Настасья Филипповна и Аглая. За бортом русского космоса — муж Аглаи, мнимый польский граф с темным прошлым.

Таким образом, в «Идиоте», в отличие от «Преступления и наказания», борьба космоса и хаоса в какой-то мере экстравертирована. «Спаситель» Мышкин противопоставит миру, в котором не только «русская страстность наша», проявляющаяся, например, в том, что «непременно *уверуют* в атеизм, как будто в новую веру» (т. 8, с. 452), но широчайшее распространение зла именно в виде Хаоса, в семейной и социальной сфере царящего, но и не обошедшего человеческие души. О хаосе в «Идиоте» говорится гораздо чаще, чем в «Преступлении и наказании»: «В наш век все авантюристы! <...> всё беспорядок да вино» (т. 8, с. 113); «содом, содом» (т. 8, с. 143); «Это хаос, безобразие <...> Безобразие и хаос везде <...> всё навыворот, всё кверху ногами» (т. 8, с. 237); «И не сумбур это, и не хаос, и не безобразие это?» (т. 8, с. 238). Больной Ипполит, будучи у Рогожина, обращает внимание на картину, в которой, как ему кажется, изображен Христос, снятый

с креста, где «о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста <...> Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немощного зверя или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и страшно, — в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо <...> Картиной этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой всё подчинено, и передается вам невольно» (т. 8, с. 339). В бреду Ипполит видит «огромного и отвратительного тарантула» (т. 8, с. 340) и далее говорит: «Это привидение меня унизило. Я не в силах подчиняться темной силе, принимающей вид тарантула» (т. 8, с. 341). Еще раньше он видит во сне «гада», сражающегося с собакой и извергающего яд. Все это несомненно видения демонического хаоса, в котором даже Христа лишают благообразия.

Идеальный герой Мышкин, хриstopодобный спаситель, пришел в этот мир (в рамках русского космоса) с пафосом бескорыстного добра, любви и сострадания даже к врагам, но не сумел преодолеть «беспорядок». Рассудок его не устоял, и он снова вернулся в Швейцарию. Это возможно именно потому, что архетип «спасителя» (Христос) слит в образ Мышкина с архетипом благородного чудака (Дон Кихот).

«Бесы» — великое произведение Достоевского, в чем-то, смею сказать, недооцененное, поскольку в нем видят прежде всего памфлет на революционное движение через художественно-сатирическую интерпретацию «нечаевщины». И пусть даже при этом некоторые признают пророческую силу данного памфлета, а в комментарии к последнему собранию сочинений Достоевского сказано, что «роман, задуманный как памфлет против русского революционного движения, <...> перерос под его пером в критическое изображение „болезни“ всего русского дворянско-чиновничьего общества и государства» (т. 12, с. 255), однако и это не всё. В «Бесах» Достоевский поднимается до космически-эсхатологического масштаба в изображении хаоса, разумеется, исторически конкретизированного. Название «Бесы» — далеко не декоративное, это не просто символ негативно изображенного революционного подполья.

На фоне хаоса выступают и архетипические фигуры героя и антигероя, доведенные до последней ступени эволюции этих архетипов в мировой литературе. Космос, как почти всегда у Достоевского, выступает в национальных рамках, исходя, в сущности, из достаточно архаического противопоставления «своего» и «чужого», т. е. в данном

случае — «своего» русского космоса как еще живого и развивающегося в его борьбе с хаосом, добра с адом. Русский космос у Достоевского противостоит запредельному Западу, где все уже умерло, погрузившись в эгоистический и безнравственный поиск индивидуального комфорта. Только в России сохранилась «почва», а с нею Бог и возможность добра, возможность победы космоса над хаосом. Отход от национальной почвы становится источником трагедии и причиной гибели героя. Такое противопоставление «своего» русского мира и «чужого» западного (соответственно, православия как истинного христианства католицизму как христианству ложному и одному из источников социализма) прямо не изображается, оно присутствует повсеместно только в отражении — как вредное влияние в русской жизни. Само это противопоставление мыслится как нечто само собой разумеющееся, совершенно фундаментальное. В сущности, перед нами как бы архетипически-эпический контраст своего этноса и религии с чужим. Разумеется, у Достоевского в «Бесах», да и в других его произведениях, нет никаких подлинных художественных черт жанра героического эпоса. Замечание наше, однако, может показаться не столь поверхностным и надуманным, если мы вспомним, например, «Тараса Бульбу» Гоголя, идеологически созвучного славянофильству Достоевского, и обратим внимание на трагедию Андрия, оторвавшегося от «почвы» и подлинной героики и ставшего настоящим изменником. Проблема героя, как уже сказано, стоит в центре романа «Бесы», а эта проблема — в принципе — восходит к эпическому архетипу.

Если обратиться к космическому уровню, то можно заметить, что в «Бесах» движение идет не от хаоса к космосу, а на манер эсхатологического мифологического архетипа — от космоса к хаосу. Позади — «Золотой век», который снится Ставрогину под впечатлением картины Клода Лоррена «Асис и Галатея»: «но не как картина, а как будто какая-то быль. Это — уголок греческого архипелага: голубые ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдали, заходящее и зовущее солнце — словами не передашь. Тут запомнило свою колыбель европейское человечество, здесь первые сцены из мифологии, его земной рай... Тут жили прекрасные люди!» (т. 11, с. 21). На фоне этого сладостного сна Ставрогину вдруг «явственно представился крошечный красный паучок», а затем он «увидел Матрешу, исхудавшую и с лихорадочными глазами» (т. 11, с. 22), т. е. образ изнасилованной им и покончившей с собой несчастной девочки — жертвы предельного зла, таившегося в нем, и порожденного им преступления.

Но мечта о «Золотом веке» в романе противопоставляется не только личному хаосу в душе и поведении Ставрогина. В романе разворачивается, постепенно социально и психологически конкретизируясь, эсхатологическая картина всеобщего хаоса.

Ядром этого всеобщего хаоса является революционная деятельность целого ряда персонажей романа во главе с Петром Верховенским, но хаос этот шире и выходит за рамки революционной деятельности. Что касается самой революционной среды, то здесь, кроме всего прочего, царит нравственный хаос в виде культа свободной любви и разврата, взаимной слежки и взаимного предательства, принесения в жертву невинных людей ради скрепления кровью участников подполья. Здесь нет необходимости пересказывать роман. «Вся суть русской революционной идеи заключается в отрицании чести», — говорит Кармазинов (т. 10, с. 288). Петр Верховенский при этом восхищен словами Кармазинова о «праве на бесчестье» (т. 10, с. 300). Согласно революционной теории Шигалева, «одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятими. Те же должны обратиться в <...> стадо» (т. 10, с. 312). «Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом» (т. 10, с. 311). Лямшин тут же предлагает девять десятых человечества взорвать на воздух (т. 10, с. 312–313), и Шигалев с ним соглашается. О Шигалеве говорится: «Он смотрел так, как будто ждал разрушения мира, и не то чтобы когда-нибудь <...> а так-этак послезавтра утром» (т. 10, с. 109–110). Петр Верховенский говорит своим соучастникам: «Весь ваш шаг пока в том, чтобы всё рушилось: и государство и его нравственность» (т. 10, с. 463).

Все эти цитаты хорошо известны. Я хочу только подчеркнуть эсхатологический оттенок и общее направление на разрушение всякого порядка, на хаос как таковой: «сомкнуться и завести кучки с единственной целью всеобщего разрушения» (т. 10, с. 314), «мы сделаем такую смуту, что всё пойдет с основ» (т. 10, с. 322). Идеолог славянофильства Шатов говорит о революционерах: «Кого же я бросил? Врагов живой жизни <...> дряхлых проповедников мертвечины и тухлятины! <...> везде мерзавцы, мерзавцы и мерзавцы!» (т. 10, с. 442), т. е. хаос сплетается с омертвлением.

Ироническим контрастом к сну Ставрогина о «Золотом веке» звучат слова Шигалева о том, что большинство людей достигнет «первобытной невинности, вроде как бы первобытного рая» (т. 10, с. 312), и слова другого революционера, что «его (Шигалева. — Е. М.) земной

рай есть почти настоящий, тот самый, о потере которого вздыхает человечество» (т. 10, с. 313).

Успехам революционеров («бесов») и всеобщему хаосу способствуют (не говоря уже о высокой мере семейно-социального развала) ограниченность чиновника — немца губернатора и заигрывание его жены с либералами: в ее свите «распушенность принималась за веселость» (т. 10, с. 348); «в моде был некоторый беспорядок умов» (т. 10, с. 249); «не все обстояло благополучно» в губернии: холера, падеж скота, грабительство, «ропот о поджогах» (т. 10, с. 267), волнения на фабрике и т. п. В городе наступает «смутное время» (т. 10, с. 354), своеобразно моделирующее эсхатологический хаос.

Кульминацией оказывается праздник, устроенный губернаторшей и имеющий колорит некоей мрачной карнавальности. Следует обратить внимание на то, что «веселость», которая обычно дается у Достоевского с положительным знаком, здесь приобретает оттенок демонический. Перед праздником «молодежь устраивала пикники, вечеринки <...> Искали приключений <...> единственно для веселого анекдота», «вошло в правило делать разные шалости» (т. 10, с. 249); «были шалости уже нетерпимые, с известным оттенком» (т. 10, с. 251), например, продавщице Евангелия подкладывают порнографию, в духе карнавальной насмешки едут посетить Семена Яковлевича — «блаженного» юродивого, со скуки идут смотреть на покончившего с собой после карточного проигрыша мальчика и т. д.

Во время праздника «дрянные людишки получили вдруг перевес, стали громко критиковать всё священное» (т. 10, с. 354); «всяк про себя ожидал скандала» (т. 10, с. 358); «торопились беспорядком» (т. 10, с. 363); «скандал выходил непомерный» (т. 10, с. 373). Нет необходимости пересказывать здесь описанный Достоевским «скандал со звоном без перерыва». Появляется словечко «катастрофа» (т. 10, с. 384). «Пожар в умах» завершается «пожаром на крышах» (т. 10, с. 395), общим смятением в городе, смертями, убийствами (в том числе убийство Шатова, «восполнившее меру наших нелепостей», т. 10, с. 465) и самоубийствами. В частности, самоубийство Кириллова из-за потери веры в Бога и желания «стать Богом» также не лишено эсхатологического оттенка (отметим слова Кириллова: «законы планеты ложь и дьяволов водевилей», т. 10, с. 471).

Не напоминает ли все это (пусть весьма отдаленно, на уровне достаточного обобщения) эсхатологические описания в старых мифологических повествованиях — вроде эддического «Прорицания провиди-

цы»: нарушение моральных норм и вражда родичей, смерть молодого светлого бога, появление демонов и мертвецов из подземного царства, чтоб сразиться с богами, освобождение чудовищ, пожар, затмение солнца и т. д.?

На описанном эсхатологическом фоне разворачивается характеристика героя — Николая Ставрогина и его демонически-комического двойника трикстера — Петра Верховенского. Масштаб обобщения в «Бесах» явно перерастает рамки памфлета против революционеров и коррелирует с удельным весом в повествовании Николая Ставрогина (в черновиках — «Князь»). В ходе формирования этого образа пройдена стадия «нового человека», а затем, наоборот, «великого грешника». Замысел о «великом грешнике» несомненно отразился и в окончательной формации этого образа. В октябре 1970 г. Достоевский писал Н. Н. Страхову: «выступило еще новое лицо, с претензией на настоящего *героя романа*, так что прежний герой (лицо любопытное, но действительно не стоящее имени героя) стал на второй план» (т. 12, с. 185). Еще раньше, в записи от марта 1870 г.: «ИТАК, ВЕСЬ ПАФОС РОМАНА В КНЯЗЕ, он герой, Всё остальное движется около него, как калейдоскоп» (т. 11, с. 136). В приведенных цитатах подчеркивается и организующая роль «Князя» в романе, и то, что он вообще настоящий герой романа (слова «герой романа» даны курсивом).

Николай Ставрогин — самый «широкий» из героев Достоевского, вмещающий в своей душе крайние противоположности, борющиеся между собой: это все та же борьба космоса и хаоса в единичной душе, которую Достоевский так любил описывать («измученная и раздвоившаяся природа людей нашего времени», т. 10, с. 165). В черновых записях о Князе: «делает ужасно много штук, и благородных, и пакостных» (т. 11, с. 119): «испорченная природа барчука и великий ум и великие порывы сердца <...> В результате <...> ОДИН ЛИШЬ БЕСПОРЯДОК» (т. 11, с. 152): «Все благородные порывы до чудовищной крайности (Тихон) и все страсти (*при скуке непременно*)» (т. 11, с. 208): «Князь обворожителен, как демон, и ужасные страсти борются... с подвигом. При этом неверие и мука — от веры» (т. 11, с. 175): «Из страсти к мучительству изнасиловал ребенка. *Страсть к угрызению совести*» (т. 11, с. 274): «Князь задался слишком высокими требованиями и сам им не верил и, не стерпев сомнения, повесился» (т. 11, с. 154).

Но в нашем контексте важнее то, что образ Ставрогина содержит в себе как бы в «снятом виде» всю эволюцию героического архетипа от мифологического и эпического героя до полного развенчания. Прежде

всего бросается в глаза сходство Ставрогина с «лишними людьми» в русской литературе. Ставрогин сам называет себя сознательным «эгоистом» и «праздным человеком». Забота его о Хромоножке характеризуется как «баловство, фантазия преждевременно уставшего человека» (т. 10, с. 150). Липутин, говоря о нем, прямо вспоминает о «Печориных-сердцедах» (т. 10, с. 84). Кириллов говорит о Ставрогине, что это «новый этюд пресыщенного человека» (т. 10, с. 150). Вместе с тем «он был в моде» (т. 10, с. 234). В черновых материалах к роману упоминается, что он на всё «смотрит насмешливо и скептически» (т. 11, с. 133). «Князь — человек, которому становится скучно. Плод века русского» (т. 11, с. 134): «Скептик и Дон Жуан, но только с отчаяния» (т. 11, с. 118): «К чему приложить силу <...> никогда не видел» (т. 10, с. 514). В окончательном тексте Петр Верховенский ему говорит: «вы теперь загадочное и романтическое лицо» (т. 10, с. 179). Все это очень подходит для характеристики «лишнего человека», притом как наследника романтического героя.

Этой интерпретации не противоречит и высказывание его матери Варвары Петровны, которая сравнивает Ставрогина с Гамлетом, указывая на «внезапного демона иронии», гложущего Гамлета (т. 10, с. 151), и с шекспировским принцем Гарри, «дошедшим до насмешливости» (т. 10, с. 151). Ставрогин и сам ассоциирует себя с принцем Гарри, когда называет Лебядкина «своим Фальстафом» (т. 10, с. 148). В Гамлете часто видят предшественника «лишних людей», появившихся в русской литературе в XIX в., принц Гарри (в плане «насмешливости») как бы примыкает к той же линии.

Однако Ставрогин отличен от «лишних людей», байронических и гамлетических героев, прежде всего тем, что он не разочарован, а «скучает» но своему природному равнодушию и одновременно таит в себе зло и способность к преступлениям. В одном из черновых вариантов Ставрогин говорит: «я не из разочарованных. Я думаю, что я из развратных и праздных» (т. 11, с. 266). Неслучайно в черновой редакции одна дворянка называет его «хищный зверь, байроновский корсар» (т. 11, с. 150), выражая негативное отношение и к Ставрогину, и к романтическому герою. Линия развенчания романтического байроновского героя (это уже имело место в «Преступлении и наказании») доведена в образе Ставрогина до весьма высокой степени и перерастает в общий пафос развенчания «героя».

Обратим внимание на общегероические черты Ставрогина: красоту и физическую силу. Неслучайно и Петр Верховенский намечает

представить его «начальником» (т. 11, с. 299), главарем подполья. При этом используются старорусские, сказочно-мифологические ассоциации: «Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам... Ну-с, тут-то мы и пустим... Ивана-царевича: вас, вас!». «Самозванца?» — спрашивает Ставрогин. «Мы скажем, что он „скрывается“», — отвечает Петр Верховенский (т. 10, с. 325). Иван-царевич, сказочный герой в национальном варианте — это уже не «лишний человек» XIX в. С этим местом романа перекликаются другие, где юродивая Хромоножка, его формальная жена, сначала называет его Князем (тоже русская и достаточно архаическая ассоциация), а затем отшатывается от него со словами: «Нет, не может быть, чтобы сокол филином стал. Не таков мой князь! <...> Жив ли он? <...> Гришка От-репъ-ев а-на-фе-ма!» (т. 10, с. 218–219). Здесь разговор о самозванстве имеет иной смысл, а именно, разоблачает мнимость Ставрогина как героя. Неслучайно слова о самозванстве принадлежат Хромоножке, символизирующей (в известном смысле) русскую народную почву. Достоевский признается, что хотел «выставить человека, который осознал, что ему недостает почвы» (т. 11, с. 135). В черновой редакции Ставрогину приписывается фраза: «Боюсь, что ненавижу Россию» (т. 11, с. 154). В очень раннем варианте Достоевский еще мыслил Князя как желающего «преодолеть трудом отрыв от почвы» (т. 11, с. 99), но потом оставил эту идею. Он и застрелился, так как «не вынес, что мы без почвы» (т. 11, с. 132).

«Лишний человек» Онегин был в какой-то мере противопоставлен Татьяне, «русской душой», а «лишний человек» Печорин — близкой природе Бэле, простому Максиму Максимовичу и т. д. Гоголь, искусно и искусственно реконструировавший более архаический эпический уровень в «Тарасе Бульбе», осудил изменившего «почве» Андрия как предателя. Ставрогин, как всегда у Достоевского по сравнению с Гоголем, психологизирован: потеря «почвы» здесь приводит к сдвигу внутреннего мира личности.

Потенциально Ставрогин — подлинный герой, почти в мифологическом смысле. Именно он доходит до излюбленной Достоевским «русской идеи» народа-богоносца и вовлекает в нее Шатова. Именно Ставрогин мог бы стать своего рода «культурным героем» или «спасителем», борющимся против зла и хаоса, но, не имея сам ни твердой национальной почвы, ни твердой православной веры (что отчасти связано с его социальными корнями — «барич», «испорченный барчук и больше ничего. Один лишь беспорядок», т. 11, с. 152; ср. с его предшественником Свидригайловым), Ставрогин подсказывает Кириллову

совсем иные идеи и, более того, связывается с Петром Верховенским и другими «бесами».

Как писал Вяч. Иванов («Основной миф в романе „Бесы“»): «Изменник перед Христом, он неверен и Сатане <...> Он изменяет революции, изменяет и России (символы: переход в чужое подданство и в особенности отречение от своей жены, Хромоножки). Всем и всему изменяет он и вешается, как Иуда, не добравшись до своей демонической берлоги в угрюмом горном ущелье» ([Иванов, 1916, с. 70]: цит. по: [Достоевский, т. 12, с. 230]). Сам Ставрогин говорит, что может пожелать и доброе, и злое и получать от этого удовольствие: «Мои желания слишком несильны <...> из меня вылилось одно отрицание, безо всякого великодушия и безо всякой силы» (т. 10, с. 514).

Не совсем отвечает окончательной трактовке, но примечательна черновая запись Достоевского о том, что в итоге Ставрогин не имеет «особенных идей» (т. 11, с. 132). Это всё — на интеллектуальном уровне. А на моральном — от экстравагантных дерзостей (например, вел за нос Гаганова, губернатора укусил за ухо), «дикой разнузданности», «зверского поступка с одной дамой из хорошего общества» (т. 10, с. 36), изнасилования бедной девочки, бесконечных оскорблений «из удовольствия оскорбить», связи с «отребьем» (т. 10, с. 36), а затем с революционными «бесами», до молчаливого согласия на убийства и т. д. Сам героический масштаб Ставрогина оказывается на поверку отчасти мнимым, Ставрогин сам говорит Кириллову: «Я знаю, что я ничтожный характер, но я не лезу и в сильные», на что тот отвечает: «И не лезьте: вы не сильный человек» (т. 10, с. 228). Когда Даша говорит Ставрогину: «Да сохранит Вас Бог от Вашего демона», тот отвечает: «О, какой мой демон! Это просто маленький, гаденький, золотушный бесенок с насморком, из неудавшихся» (т. 10, с. 231). Таким образом, в романе совершается развенчание «героя».

Как не раз отмечалось, Ставрогин является прообразом персонажей декадентской литературы XX в.

Душа Ставрогина двоится на «сокола» и «филина». Теневая сторона души («филин») изредка придает ему черты трикстера. Но рядом со Ставрогиным в «Бесах» фигурирует заведомый «антигерой», демонически-комический персонаж, в какой-то мере застуживающий название трикстера. Это — Петр Верховенский. Он в самом тексте трактуется как своего рода двойник Ставрогина.

Ставрогин, например, говорит Петру Верховенскому о нем самом: «Я на обезьяну мою смеюсь» (т. 10, с. 405). Тот же, в свою очередь,

парирует: «Я-то шут, но не хочу, чтобы Вы, главная половина моя, были шутом!» (т. 10, с. 408). В этой фразе есть и еще одно указание на возможные проявления шутовства Ставрогина (героя!) и на явное наличие шутовства у Петра Верховенского (антигероя). Коварное плутовство и шутовство последнего ярчайшим образом воспроизводят архетип трикстера. Петр Верховенский однажды заявляет с иронией: «Я ведь мошенник, а не социалист, ха-ха!» (т. 10, с. 324). Он заявляет, что «преступление не помешательство», а «благородный протест», «почти долг» (там же). Правда, в другом месте романа Ставрогин замечает по поводу Петруши: «Есть такая точка, где он перестает быть шутком и обращается в <...> полупомешанного» (т. 10, с. 193), но и «безумец» также укладывается в архетип трикстера (например, имя одного из американско-индейских примитивных трикстеров — Вакъюнк-ага — означает одновременно «шут» и «безумец»).

Вся революционная «деятельность» Петруши Верховенского представляет серию коварных и жестоких плутовских проделок, включающих обман и дезинформацию своих соучастников, подведение хитрейшим образом к убийству Шатова (как якобы доносчика), Лебядкиных (руками Федьки Каторжного), а затем и самого Федьки Каторжного (своего «уголовного» помощника), к самоубийству Кириллова. Вся его «дипломатия» при губернаторше, устройство «праздника» и т. п. носят провокационный характер. Одновременно он нахально пытается выдавать себя за «всеобщего примирителя» (т. 10, с. 156). При этом в его поведении (с отцом, губернаторшей, с самим Ставрогиным и другими) доминирует стиль дерзкого шутовства, своеобразные отголоски которого обнаруживаются и в шутовстве второстепенных персонажей — Лебядкина и Лямшина. Их шутовству противостоит благородное юродство Хромоножки.

Кроме Петра Верховенского (как двойника Ставрогина), в черновиках Достоевского упоминается появление черта в качестве «тени» Ставрогина — мотив, впоследствии развернутый в «Братьях Карамазовых».

Таким образом, при полном аморализме и душевной импотенции героя, при успешной разнузданной, провокационной, плутовской и шутовской активности антигероя хаос, пусть временно, одерживает победу над космосом.

Итак, вряд ли вполне сознательно, вряд ли с оглядкой на далекую архаику Достоевский в «Бесах» средствами классического реализма XIX в. воспроизводит мифологический масштаб охвата художественного объекта и в чрезвычайно обогащенном и историзованном виде —

исходные архетипические представления о Хаосе, Герое (здесь полностью развенчанном) и Антигерое-трикстере.

В «Подростке» — по сравнению с «Бесами» — идеологические позиции Достоевского (по отношению к барству-дворянству, интеллигенции, революционерам, Западу) слегка смягчены, и это становится ясным при сопоставлении сходных мотивов, которых немало.

Идея хаоса («беспорядка») занимает здесь Достоевского ничуть не меньше, чем, к «Бесам». «Беспорядок» — один из предлагавшихся вариантов заголовка (ср. т. 17, с. 264). В черновых набросках к роману есть такие записи: «Вся идея романа — это провести, что теперь беспорядок всеобщий <...> в обществе, в делах его, в руководящих идеях (которых по тому самому нет), в убеждениях (которых потому же нет), в разложении семейного начала. Если есть убеждения страстные — то только разрушительные (социализм). Нравственных идей не имеется» (т. 16, с. 80). «Главное. Во всем идея разложения, ибо все врозь и никаких не остается связей не только в русском семействе, но даже просто между людьми. Даже дети врозь. „Столпотворение вавилонское, — говорит ОН. — Ну вот мы, русская семья. Мы говорим на разных языках и совсем не понимаем друг друга. Общество химически разлагается“. — Ну нет, народ. — Народ тоже» (т. 16, с. 16). «Разложение — главная видимая мысль романа» (т. 16, с. 17). «В нем (обществе. — Е. М.) все ложь, фальшь, обман и высший беспорядок» (т. 16, с. 354). Тема «беспорядка» по сравнению с романом «Бесы» отчасти углубилась, отчасти сужена, поскольку преимущественно сосредоточена на трагедии «случайного семейства»: «множество <...> родовых семейств русских <...> переходят массами в семейства *случайные* и сливаются с ними в общем беспорядке и хаосе» (т. 13, с. 455).

Разумеется, семейно социальный хаос коррелирует с личным, психологическим. Как всегда у Достоевского. «Именно с той точки, с которой начинается роман, созрел весь ЕГО внутренний хаос и разлад (безверие и проч.) с собой <...> И этот внутренний хаос и выражается разладом внешним <...> одним словом *беспорядок*» (т. 16, с. 34). Характеризуя главного героя (ЕГО), в черновиках Достоевский говорит: «*Всё это от внутреннего* неудовлетворения в убеждениях, тайного, сокрытого и для себя атеизма, сомнений в христианстве и проч., т. е. от внутреннего беспорядка» (т. 16, с. 112; ср.: о «жучке беспорядка», т. 16, с. 22). Немного далее (в черновых набросках) ОН говорит: «Я верил, потому что боялся, что не верю. А теперь увидел, что и впрямь ничего не верил. Теперь только я нашел, что всё беспорядок, всё про-

клято» (т. 16, с. 114). Он объясняет Подростку, что так называемой идеей Ротшильда «ты можешь тоже свидетельствовать о нравственном беспорядке. Ты хочешь удалиться в *свою* нору от всех и берешь к тому меры». Тут же следует запись: «Лиза — полный нравственный беспорядок <...> Долгушин — нравственный беспорядок <...> убеждение чести и долга ко всеобщему разрушению» (т. 16, с. 81).

Я привожу цитаты из черновых записей, потому что в них Достоевский более щедро дает оценки героям, выражает свои замыслы.

В высказываниях одного из двух главных героев романа «Подросток» Версилова затрагиваются в сущности «мифологические» темы ранних времен (точно повторяется сон Ставрогина о «Золотом веке» в связи с картиной Клода Лоррена) и эсхатологических времен (о «последнем дне человечества», т. 13, с. 378): «жидовское царство», периодические банкротства и социальные возмущения, заведомо утопически обрисованная безрелигиозная взаимная гармоническая любовь людей (т. е. нечто новое по сравнению с «Бесами») и, наконец, второе пришествие Христа (т. 13, с. 379). Уже из приведенных данных ясно проглядывает пафос романа и расстановка сил в нем.

Два главных героя — отец (Версиров) и сын (подросток — Долгорукий, не князь, а незаконный сын, страдающий плод «случайного семейства», ср. — несколько по-другому — отец Степан Трофимович и сын Петр Степанович Верховенские в «Бесах») — оба переживают в душе борьбу добра и зла, космоса и хаоса, как и многие другие герои Достоевского, что отчасти является следствием русской «широкости», о которой часто упоминается в «Подростке». У Версилова все эти противоречия и неустойчивость, так же как у Ставрогина (к типу которого он крайне близок), связаны с известной «беспочвенностью», а у Подростка — с его юностью, со сложным процессом формирования личности, не всегда удачными поисками благообразия и т. п., отчасти оттого, что он еще «неготовый человек» (выражение Достоевского), «еще не укреплен был в разумении зла и добра. Спасало лишь чувство» (т. 13, с. 240), «желание беспорядка — и даже чаще всего — происходит (у таких юношей. — Е. М.) от затаенной жажды порядка» (т. 13, с. 453).

В одной из ранних записей к будущему роману Достоевский характеризует прообраз Версилова как «героический тип», который «выше публики и ее живой жизни» (т. 16, с. 7). В окончательном тексте сам Версиров говорит о «богатырстве», о том, что оно «выше всякого счастья» (т. 13, с. 174). Как и в случае со Ставрогиным, хотя и с меньшим

нажимом, Достоевский здесь разрабатывает и в значительной мере развенчивает архетип героя. В ранних записях этот «героический тип» уже рисуется сотканным из противоположностей и сознательно очень сходно со Ставрогиным: «И обаятелен, и отвратителен (красный жучок, Ставрогин)» (т. 16, с. 7); он жаждет дела и не имеет настоящей веры, делает зло и раскаивается — все из-за отсутствия почвы и порожденной этим скуки и «дворянской» тоски. Правда, в дальнейшем всеевропейство Версилова, его идея всеобщего единения, его рассуждения о миссии европейства в России Достоевский передает не без известного элемента сочувствия.

Говоря о противоречивости характера героя, Достоевский еще в ранних записях пишет: «Знаю, что зло, и раскаиваюсь, но делаю рядом с великими порывами. Можно так: *две деятельности* в одно и то же время; в одной (с одними людьми) деятельности он великий праведник, от всего сердца, возвышается духом и радуется своей деятельности в бесконечном умилении.

В другой деятельности — страшный преступник, лгун и развратник (с другими людьми). Один же с собой на то и другое смотрит с высокомерием и унынием» (т. 16, с. 8). В черновых вариантах проходит мотив дьявольских искушений, игры с героем дьявола.

В окончательном тексте хорошие, бескорыстные и дурные поступки Версилова также перемежаются. Ярчайший пример — эпизод появления Версилова после похорон «благобразного» Макара Долгорукого в день рождения Сони — формальной вдовы Макара и фактической жены Версилова (кстати, про нее Версиров говорит: «я ее очень любил, но, кроме зла, ей ничего не сделал», т. 13, с. 370). Я имею в виду его желание растоптать принесенные им цветы и то, что он неожиданно разбивает завещанную ему икону. В связи с этим эпизодом стоит следующее признание Версилова: «Знаете, мне кажется, что я весь точно раздваиваюсь <...> Точно подле вас стоит ваш двойник; вы сами умны и разумны, а тот непременно хочет сделать подле вас какую-нибудь бессмыслицу, и иногда превеселую вещь, и вдруг вы замечаете, что это вы сами хотите сделать эту веселую вещь, и бог знает зачем» (т. 13, с. 408–409). Именно вскоре после этого признания Версиров разбивает икону. Еще ранее Версиров говорил: «Я могу чувствовать преудобнейшим образом два противоположных чувства в одно и то же время» (т. 13, с. 171). Подросток свидетельствует, что «слышать его — кажется, говорит очень серьезно, а между тем про себя кривляется или смеется» (т. 13, с. 109).

Эти цитаты и стоящие за ними повествовательные события показывают не только борьбу добра и зла, космоса и хаоса в душе Версилова, но и настоящее душевное, внутреннее двойничество, почти как у Голядкина в «Двойнике». В образе Ставрогина этот мотив был едва намечен, и там в основном речь шла о внешнем двойнике, о Петруше Верховенском как «обезьяне» Ставрогина. Здесь же акцент лежит на внутреннем раздвоении, на подсознательной «тени» (ср. образ «жучка»). В древнейшем архетипе героя, например в «культурном герое», были оба эти варианта: два брата (положительный и отрицательный, умный и глупый) или двойственная природа в одном лице.

Не буду подробно останавливаться на противоречивости Подростка, которая, как уже сказано, есть некий поиск своего пути между добром и злом с целью вырваться из двусмысленного социального положения, из унижительного хаоса «случайного семейства». С этой целью юноша пробует (но оставляет после приобретения некоторого жизненного опыта и сознательного пробуждения добрых чувств) так называемую «идею стать Ротшильдом», т. е. план удаления в свою индивидуалистическую скорлупу («всё порвать и уйти к себе» ради «могущества и уединения», т. 13, с. 73), и завоевать свободу и независимость, наживая богатство («дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германна», т. 13, с. 113).

Этот замысел Подростка как бы находится в отношении дополнительной дистрибуции с идеей Раскольникова (убить старушку-процентщицу или самому стать ростовщиком; ср. героя рассказа «Кроткая»). В обоих случаях имеет место попытка буржуазно-индивидуалистического противостояния хаосу. Такая попытка, по мысли Достоевского, может только увеличить зло и хаос. Характерно, что, как и Раскольников, юноша в этот период «не любит людей» (т. 13, с. 72). Но и буржуазность, и корыстность в обоих случаях мнимая. В действительности речь идет о неудачной и неправильной попытке освободиться от социального унижения, о своеобразном самоутверждении и проверке собственной ценности. В отличие от Раскольникова, для Аркадия — это только эпизод «детства».

Надо сказать, что типология детства героя в архетипе совершенно иная. Мифологическое, сказочное или эпическое «героическое детство» — это или раннее, преждевременное проявление собственно героических качеств (часто в порядке прямой или метафорической инициации), или, наоборот, уродство, слабость, пассивность, не подающие никаких надежд на будущее; иногда героя пытаются погубить еще в младенчестве (т. е. он — невинная жертва, от него пытаются избавить-

ся). У Подростка Достоевского есть более близкие предшественники: это всякие обиженные подкидыши, «найденныши» в романах XVIII — начала XIX в., а также герои так называемого романа воспитания.

С героическим детством в архетипе иногда связывается коллизия «отец—сын»: отец испытывает сына, отец пытается извести сына, сын вольно или невольно убивает отца (тема смены поколений и власти): в эпосе обычна схема: отец убивает неузнанного сына, оказавшегося в стане врагов (ср. выше о Тарасе—Андрее у Гоголя). У Достоевского другое: в «Бесах» у Верховенских — отец-либерал, вопреки извращению нормальных «патриархальных» отношений в семье, оказывается, однако, логическим предшественником сына-нигилиста (за этим скрыта полемика с романом Тургенева «Отцы и дети»). В отличие от всех вариантов архетипа, здесь отражена не только смена поколений, но и смена эпох.

В «Подростке» (тоже на фойе распада нормальной семьи) имеют место сложные, противоречивые, страдательные отношения, происходит постепенное восстановление репутаций и отношений, подорванных ситуацией «случайного семейства».

Во всей полноте и на достаточно высокой ступени обобщения коллизия «отец—сыновья» разворачивается в последнем романе Достоевского «Братья Карамазовы». В «Братьях Карамазовых», так же как в «Бесах», необычайно мощное, масштабное художественное обобщение текущей действительности (коррелирующее со склонностью Достоевского к символизации и гиперболизации) безо всякого ущерба для этого конкретного анализа приводит к возрождению известной архетипичности. Сознательно стремясь к масштабности повествования, Достоевский не случайно упоминает (в предисловии к переводу «Собора Парижской Богоматери» Виктора Гюго) в качестве образца и примера «Божественную комедию» Данте.

Рассматривая архетипичность в «Братьях Карамазовых», следует учесть сознательное обращение Достоевского к житиям и апокалиптическим апокрифам, о чем, в частности, подробно говорится в работах В.Е. Ветловской (1971, 1977). Сам Достоевский ассоциирует Алешу Карамазова с героем популярного жития об «Алексее, Божьем человеке». Жизнь этого персонажа отнесена к периоду упадка Римской империи, этот упадок как бы параллелен эпохе наступающего хаоса в русской жизни. Ряд мотивов жития как бы повторяется у Достоевского: моление матери о сыне, отсылка героя святым отцом к родным и жизнь его в миру, среди искушений мирской жизни. В «Братьях Карамазовых», по мнению В.Е. Ветловской, типичным житийным демоническим искусителем

выступает брат, Иван Карамазов. Еще ближе кое в чем к идеям романа Достоевского, как считает В. Е. Ветловская, — идея «неизбирательной, неискушенной любви», пропитывающая духовный стих об Алексее, Божьем человеке. Предполагаемые в будущем новые испытания Алеши так и остаются неописанными в «Братьях Карамазовых», но просветление после многих испытаний, искушений и ошибок, показанных на примере брата Дмитрия, отчасти якобы напоминает «Житие Ефрема Сирина».

В. Е. Ветловская отмечает и стилистическое влияние житийной литературы на роман, делает попытку как-то связать Грушеньку с героиней жития о Марии Египетской (думаю, что Грушеньку можно, как и Настасью Филипповну, как-то увязать с Марией Магдалиной), обнаруживает в «Легенде о великом инквизиторе» использование духовных стихов и апокрифов о конце мира, явлении Антихриста и втором пришествии Христа; через «Фауста» нити тянутся и к библейскому Иову.

Наряду с «Житиями» «Братья Карамазовы» неоднократно сопоставлялись с целым рядом произведений мировой литературы, касающихся темы Сатаны-Люцифера, вообще демонического начала (начиная с Мильтона, Лесажа, Гёте, Байрона, «Повести о Савве Грудцыне» Лермонтова и кончая Гоголем с его уже сниженным образом черта), а также и с другими — с Шекспиром («Король Лир» по линии темы отцы—дети), очень тесно с Шиллером (тема отца и братьев в «Разбойниках», упоминание Великого инквизитора в «Дон Карлосе», упоминание о союзе с матерью-землей в переведенном В. А. Жуковским «Элевзинском празднике», в «Песни радости», переведенной Ф. И. Тютчевым), с Вольтером (тема Кандида, убеждающегося в отсутствии мировой гармонии), с В. Гюго, Ж. Сайд, Э. Золя и др.

М. М. Бахтин, как известно, установил связь «Братьев Карамазовых» и других романов Достоевского с линией «мениппеи» в мировой литературе, начиная с сократических диалогов. Несомненно, можно протянуть нить и к «Скупому рыцарю» Пушкина, где отец напоминает дворянина-ростовщика Федора Карамазова, а сын, благородный и разгульный, — Дмитрия Карамазова, и где мелькает — также отвергнутая сыном — идея отцеубийства. Неоднократно обращалось внимание на возможную ассоциацию Алеши Карамазова со сказочным Иванушкой-дурачком, третьим и младшим сыном (Р. Гибиан, Вс. Миллер и др.). Действительно, Достоевский называет его «чудаком», Екатерина Ивановна со злости обзывает его «маленьким юродивым», в другом месте тоже говорится, что он «как бы из юродивых» (т. 14, с. 20). Эта ассоциация для нас очень интересна, но совершенно

очевидно, что она достаточно поверхностна и никак не исчерпывает даже ядра характера Алеши, в частности того, что он определяется Достоевским как «реалист» (т. 14, с. 24).

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

Дмитрий Карамазов с помощью шиллеровских цитат рисует картину первобытного космоса, нарушенную похищением Прозерпины (Персефоны) и горем ее матери — богини плодородия Цереры (Деметры), следствием чего является засуха, а затем повсеместное опустошение и «унижение человека», т. е. хаос наступает на космос (картина эта может быть легко сопоставлена с идиллией «Золотого века» в снах Ставрогина и Версилова). Характерно, что в стихотворении Шиллера — Жуковского, приводимом Митей Карамазовым, засуха, описываемая в греческом мифе, дополняется «унижением человека», и именно ради того, чтобы человек поднялся из «низости», он должен вступить в союз «с древней матерью-землею» (т. 14, с. 99). Само собой разумеется, что для Достоевского «древняя мать-земля» — это не только богиня плодородия Деметра или, скажем, греческая богиня Гея (Земля), но и национальная почва, отрыв от которой грозит внутренним хаосом всякой личности. Переходя от античных мифологических ассоциаций к библейским, Достоевский устами Мити Карамазова говорит о борьбе «идеала Мадонны» и «идеала содомского» (т. е. хаоса, слово Содом в этом смысле употребляется и «полячком» — женихом Грушеньки, но в его устах оно звучит парадоксально). Митя Карамазов в ужасе оттого, что «иной <...> начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны <...> Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил <...> Тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей» (т. 14, с. 100). Митя Карамазов, а через него — Достоевский, здесь имеет в виду борьбу космоса-добра и хаоса-зла в душе человека, т. е. то, что Достоевский множество раз демонстрировал на примере своих героев, в том числе и Мити Карамазова.

Нет необходимости пересказывать беспорядочную жизнь и мета-ния Мити между противоположными порывами, но напомним слова, которые он говорит сам о себе: «Казню себя за всю жизнь, всю жизнь мою наказую!» (т. 14, с. 364); «Вся жизнь моя была беспорядок, и надо положить порядок» (т. 14, с. 366; здесь хаос и космос буквально противопоставлены); «Скверные мы и хорошие» (т. 14, с. 397); «Хотел убить, но не повинен» (т. 14, с. 412); «Зверь я, вот что. А молиться хочу» (т. 14, с. 397); «Мерзок сам, а люблю тебя» (т. е. Бога, т. 14, с. 372. — *Е. М.*); «С вами говорит благородный человек <...> наделавший бездну подлостей» (т. 14, с. 416); Грушенька говорит ему: «Ты хоть и зверь, а ты благородный» (т. 14, с. 398).

Вспомним о противоречиях в поведении и в душах Катерины Ивановны, Грушеньки, Ивана Карамазова, подростка Лизы, «мальчиков». «Бесенок» Лиза, в которой сочетается «злое и в то же время что-то простодушное» (т. 15, с. 1) и которая «злое принимает за доброе» (т. 15, с. 22), особенно интересна. Она мечтает вместе с Алешей помогать несчастным и одновременно хочет, чтобы ее «кто-нибудь истерзал» (это мазохизм), воображает, как будет есть «ананасовый компот», глядя на мальчика с обрезанными пальчиками (это садизм). Она видит во сне чертей, ей хочется бранить Бога. Она восклицает: «Я ужасно хочу зажечь дом», «Ах, я хочу беспорядка», «Ах, как бы хорошо, кабы ничего не осталось!» (т. 15, с. 21, 22, 24).

Иными словами, хаос в ее еще не окрепшей душе (ср. с Подростком, его мечтой об одиночестве, с его «идеей Ротшильда») переходит в желание общего хаоса, в страстный отказ от гармонии в мире. Исследователи мало внимания уделили тому, что инфантильный и «психологический» отказ от гармонии в мире у Лизы является своеобразной параллелью к отказу от гармонии по интеллектуальным мотивам у Ивана Карамазова.

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

Новым в «Братьях Карамазовых» является то, что семья моделирует хаос в мире. Конечно, проблемы «случайного семейства» и вообще хаоса в семейных отношениях детально разрабатываются в «Подростке», но в «Братьях Карамазовых» семейная тема поднята на более высокий уровень обобщения и сама становится моделью общества в целом, а отчасти и мира в целом. И как раз на этом пути усиливается (разумеется, без всякой архаизации и упрощения) архетипическая широта.

Заметим, что в архаике в мифе изображается и преодолевается космический хаос, а амбивалентные или даже антагонистические отношения поколений, отца (или дяди с материнской стороны) с сыном (или племянником) были связаны отчасти с инициацией молодого героя, отчасти — с борьбой, явно или неявно сопровождающей или символизирующей смену поколений. Последняя имела место в знаменитом эдиповом сюжете, с которым З. Фрейд и фрейдисты хотели бы сравнивать «Братьев Карамазовых». В сказке же, в которой космический масштаб сузился до семейно-социального, хаос как раз воплощается в семейных отношениях между братьями и сестрами (старшими и младшими), родными дочерьми и падчерицами, родителями и детьми. И, как мы знаем, семейный разлад здесь отражал социальные сдвиги, а именно — распад родовой патриархальной спаянности: обездоленность младшего сына была результатом перехода от минората, уравнивавшего братьев в правах, к майорату; обездоленность падчерицы была результатом появления мачехи, что стаю возможным из-за нарушения родового запрета братья жен вне племени (только такие и классифицировались как мачехи); обездоленность «сиротки» объяснялась отказом рода (в частности, деда по матери) заботиться о юноше, оставшемся сиротой, а это, в свою очередь, стало возможным при решительном вытеснении рода «малой» семьей.

Именно этот сказочный архетип — распри в семье в силу упадка патриархальных традиций — в какой-то степени возрождается в «Братьях Карамазовых», конечно невольно и совершенно стихийно. И это гораздо существенней, чем лежащая на поверхности и вполне для Достоевского сознательная ассоциация со сказочными тремя братьями, из которых младший — «дурачок». В самом первоначальном замысле речь шла о двух братьях, как это имело место в действительности в семье Ильинских (один из прототипов семьи Карамазовых). Кроме того, не забудем, что в романе на самом деле — четыре брата.

Хаос у Достоевского сконцентрирован прежде всего в образе самого отца — Федора Карамазова, в его вражде со старшими двумя сыновьями, а также в соперничестве с Митей в любовных делах. Хаос «отца» имеет социальный аспект: дворянин, пустившийся в «буржуазное» приобретательство, Федор Карамазов — «тип человека не только дрянного и развратного, но вместе с тем и бестолкового»: один из «бестолковейших сумасбродов», он вместе с тем умеет «отлично обдирать свои имущественные делишки»; «сладолюбивейший человек», «только злой шут, и больше ничего» (т. 14, с. 7 и 8); «срамник»

(т. 14, с. 24); у «жидов» научился «сколачивать и выколачивать деньги», «основатель кабаков», «ростовщичничает» (т. 14, с. 21). Таким образом, он сосредоточивает в себе и хаос (в виде и развратности, и бестолковости), и зло (в частности, в его сугубо буржуазном «ротшильдовском» варианте), и шутовство.

Архетип шута есть нечто среднее («медиатор») между простаком (дураком) и плутом. Трикстер, который нелепо подражает по простоте, глупости «культурному герою» или совершает злые, коварные проделки, нарушающие космический и социальный порядок, есть прямой предшественник шута. Это «трикстерное» демонически-космическое начало безусловно представлено в Карамазове-отце в исторически обогащенном виде. Очень существенно сладострастие — как природная черта («земляная карамазовская сила»), не ограниченная культурой, и потому тоже хаотическая. Ее Федор Карамазов передал сыновьям. Сладострастие («для меня <...> не было безобразной женщины», т. 14, с. 125) определяет и характер его браков, и возможность надругательства над Лизаветой Смердящей, и погоню за Грушенькой, спровоцировавшую соперничество с сыном Дмитрием.

Ярчайшим образом принадлежность Федора Карамазова к сфере хаоса и зла проявляется в полнейшем отсутствии заботы о детях и во вражде с Дмитрием не только из-за Грушеньки, но также из-за денег. Последний штрих — его шутовское, издевательское отношение к монастырю и церкви вообще, богохульное отождествление христианской любви и любви продажной, ненависть к России. И даже у сыновей может возникнуть вопрос: «Зачем живет такой человек!» (так говорит Дмитрий, т. 14, с. 69). И, наконец, обобщение, которое так сильно соблазнило фрейдистов: «Кто не желает смерти отца? <...> Один гад съедает другую гадину», — заявляет уже сходящий с ума Иван Карамазов (т. 15, с. 117).

В этих словах — выражение хаоса и зла в семье и мире. Вместе с тем этот мотив парадоксальнейшим образом заставляет вспомнить о некоторых мифологических сюжетах. Хаос и зло, зло именно как хаос, «беспорядок» реализуются в поколении сыновей двумя разными путями. Что касается Дмитрия (ср. приведенные выше цитаты), то хаос в нем подготовлен развалом нормальной семьи, воспитанием у дальних родственников, «кутящей жизнью» (т. 14, с. 63); «Юность и молодость его протекли беспорядочно» (т. 14, с. 11) и т. п. Тому способствовала повышенная эмоциональность, идущая от неукротенной природной силы, «земляной» карамазовщины («мать-земля» не толь-

ко почва, но и стихия). Юнг бы сказал — от неумеренного проявления «коллективно-бессознательного». Но добрые задатки — любовь к людям, инстинктивная совестливость, стихийная религиозность, готовность пострадать (и за себя, и за других, ср. мотив «дитё плачет»), — всё это удерживает его от убийства отца и обещает «воскресить» в нем «нового человека» (т. 15, с. 30). «Пострадать хочу и страданием очишусь» (т. 14, с. 458). Ясно, что Дмитрий с его простодушной эмоциональностью, стихийной религиозностью и патриотизмом воплощает специфический русский вариант хаоса в понимании Достоевского: «Ненавижу я эту Америку» (куда ему предлагают бежать от наказания), «Россию люблю, Алексей, русского бога люблю, хоть я сам и подлец!» — говорит он брату Алеше (т. 15, с. 186). «Народность» Дмитрия и в том, что он готов «землю пахать» (т. 14, с. 399).

Противоположный вариант представляет Иван Карамазов, не говоря уже о незаконнорожденном Смердякове. В сказочном архетипе братья враждуют между собой: здесь же вражды нет, хотя Иван и Дмитрий отчасти выступают соперниками в отношении Катерины Ивановны (параллель к соперничеству Дмитрия и отца в отношении Грушеньки: всё это выражает хаос и «надрыв»). Иван Карамазов тоже не лишен «земного», стихийного карамазовского жизнелюбия. Он говорит: «убедись даже, что всё, напротив, беспорядочный, проклятый и, может быть, бевсовский хаос <...> а я все-таки захочу жить» (т. 14, с. 209). «Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки <...> тут нутром, тут чревом любишь» (т. 14, с. 210). Все же в основном Иван рационален и организован — в противоположность Дмитрию. Умом он не хочет «жизнь полюбить больше, чем смысл ее», «прежде логики» (т. 14, с. 210), как советует ему Алеша. Мы знаем, насколько характерно для Достоевского, начиная с «Записок из подполья», противопоставление «живой жизни» и «логики», скепсис по отношению к «логике», «арифметике» и т. п. Иван — теоретик, и ему (как и Раскольникову) «не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить». Иван Карамазов идет к хаосу интеллектуальным путем: «я никогда не мог понять, как можно любить своих ближних» (т. 14, с. 215) и «страдать невинному за другого» (т. 14, с. 217), к чему Дмитрий как раз склонен сердцем, без всяких размышлений. Иван считает, что поскольку «страдание есть», а «виновных нет» (т. 14, с. 222), то «на нелепостях мир стоит» (т. 14, с. 221). Правда, здесь логика уже подкрепляется и чувством: гармония не стоит и «слезинки <...> ребенка». «Не хочу гармонии, из-за любви к человеку не хочу <...> билет <...> возвращаю» (Богу. — Е. М.;

т. 14, с. 223). Позиция Ивана (даже насчет «слезинки ребенка») прямо противоположна позиции Дмитрия, готового пострадать за другого, в частности, за «дитё», которое плачет. Таким образом, Иван не только констатирует всеобщий хаос, но и оказывается его «идеологом», так как отвергает мировую гармонию.

Характерная деталь: Иван в том же разговоре с Алешей выражает желание посетить Европу, хотя «всё это давно уже кладбище» (т. 14, с. 210), т. е. нечто худшее, чем хаос (ср. ненависть Дмитрия к Америке). В отличие от «славянофила» Дмитрия Иван как бы оказывается «западником». Это западничество и отказ от гармонии — корни сочиненной им «Легенды о великом инквизиторе».

Великий инквизитор, воплощающий, в частности, ненавистный Достоевскому католицизм с его государственными претензиями, отвергает Христа и его порядок, считая, что провозглашенная Христом свобода как раз и доводит до «ужасов рабства и смятения», а достроит «Вавилонскую башню» тот, «кто накормит», опираясь на «чудо, тайну и авторитет» (т. 14, с. 232). Инквизитор убеждается, что «надо идти по указанию умного духа, страшного духа смерти и разрушения, а для того принять ложь и обман и вести людей уже сознательно к смерти и разрушению», чтобы «жалкие эти слепцы считали себя счастливыми» (т. 14, с. 238). Инквизитор грозит сжечь явившегося Христа, но, видя смирение последнего, отпускает его. Перед нами своеобразная интерпретация эсхатологического апокалиптического мифа об Антихристе и втором пришествии Христа в конце времен. Алеша, выражая мысль Достоевского, видит в «инквизиторе» и его последователях армию «для будущего всемирного земного царства» (т. 14, с. 237). Эту эсхатологическую картину, нарисованную Иваном, есть смысл сопоставить с картиной ранних времен и первого нарушения порядка (похищение Персефоны и оскудение земли из-за горя Деметры), описанной Шиллером и цитируемой Дмитрием Карамазовым. Так «Братья Карамазовы» включают тему хаоса, его возникновение и интерпретацию в космическом масштабе.

Что касается Ивана Карамазова, то он, начав с ужаса перед хаосом и злом, кончает оправданием их неизбежности. За всем этим, как догадывается Алеша, стоит неверие в Бога, пусть не абсолютное, как тонко подметил Зосима в своем месте, и дерзкий вывод о том, что «всё позволено» (ср. с Раскольниковым). Но вся эта позиция, по ироническому признанию Ивана, поддерживается «силой низости карамазовской» (т. 14, с. 240). Иными словами — интеллектуальная логика Ивана Ка-

рамазова поддерживается и изнутри тем, что Юнг называет «тенью», т. е. бессознательной, демонической в известном смысле, частью души. Воплощением этой «тени» является Черт, представший перед Иваном Карамазовым в бредовом видении. Буквально соответствуют понятию «тени» слова Ивана Карамазова, обращенные к Черту: «ты воплощенные <...> моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых» (т. 15, с. 72). И тут Алеше о Черте: «Он — это <...> я сам. Всё мое низкое, всё мое подлое и презренное!» (т. 15, с. 87). Черт иронически замечает: «я одной с тобой философии» (т. 15, с. 77).

Перед нами картина раздвоения личности, намеченная еще в более ранних произведениях Достоевского, особенно в образе Версилова, и тождественная архетипическому представлению о двойной природе героя. Естественно, приходит на ум сравнение с Фаустом—Мефистофелем или с Медардом и его двойником в «Эликсире Сатаны» Гофмана, но сравнения эти недостаточно точные, так как Черт — это как бы «внутренний» двойник, «тневая» душа. Но, как известно, у Ивана Карамазова имеется и «внешний» двойник — сводный брат и незаконный сын Федора Карамазова — лакей Смердяков, сын «городской юродивой» Лизаветы Смердящей (которая, в свою очередь, является контрастной параллелью к «юродивой» в высоком смысле, «кликуше» — матери Ивана и Алексея).

Иван Карамазов тайно желал смерти своего отца и своим отъездом как бы открыл путь Смердякову для совершения этого преступления; в то же время своими высказываниями («всё, дескать, позволено», т. 15, с. 61) санкционировал его теоретически. В душе Ивана сочувствие к Смердякову сменяется отвращением к нему, так как Смердяков допускает нечто вроде «фамильярности»: «стал считать себя <...> с Иваном Федоровичем как бы солидарным» (т. 14, с. 243). Ивану Карамазову, взволнованному до крайности при известии о смерти отца («в душе и я такой же убийца?» — спрашивает себя Иван, считая пока еще убийцей Митю, т. 15, с. 56), Смердяков говорит: «идите домой, *не вы убили*», и тут же: «Ан вот вы-то и убили <...> Али всё еще свалить на одного меня хотите, мне же в глаза? <...> вы главный убивец и есть, а я только вашим приспешником был» (т. 15, с. 59), и далее: «с вами вместе убил-с» (т. 15, с. 61), «мне убить поручи лис» (т. 15, с. 63). На суде сам Иван говорит: «Он убил, а я его научил убить...» (т. 15, с. 117). В конце концов оба не выдерживают: Смердяков вешается, а Иван сходит с ума. Идея двойничества наиболее отчетливо выражена следующим образом: «На скамейке у ворот сидел <...> лакей Смердяков, и Иван Федорович с

первого взгляда на него понял, что и в душе его сидел лакей Смердяков и что именно этого-то человека и не может вынести его душа» (т. 14, с. 242). Здесь Смердяков как бы уравнивается с «чертом».

Как типичный антигерой Смердяков наделен почти исключительно «отрицательными и низкими» чертами: «нелюдим», «надменен», «безо всякой благодарности» (т. 14, с. 114), ненавидит Россию и жалеет, что Наполеон ею не овладел, оправдывает отречение солдата от православия в турецком плену, мечтает эмигрировать во Францию с деньгами. Фетюкович определяет его как «существо <...> решительно злобное, непомерно честолюбивое, мстительное и знойно завистливое» (т. 15, с. 164). Он садист, в детстве вешал кошек и наслаждался этим. У Смердякова «самолюбие необъятное <...> оскорбленное» (т. 14, с. 243), что отчасти объясняется его положением незаконного сына (ср. страдания Подростка) и лакея у своего отца, т. е. элементами того же социального хаоса. Но не это главное. Заслуживает внимания его характеристика как «созерцателя» (т. 14, с. 116) и его попытки логически, рационалистически обосновать аморальные поступки и неверие в Бога — своего рода пародия на негативный интеллектуализм Ивана Карамазова («умного человека», с которым «и поговорить любопытно», т. 14, с. 254). Тут есть элемент неумелого подражания — одной из характернейших черт отрицательного варианта архетипического «героя».

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

Ясно, что на другом полюсе по сравнению с Иваном и особенно со Смердяковым стоит Алеша, «тихий мальчик», «ранний человеколюбец» (т. 14, с. 17), персонаж в основном ангелический (пусть даже и «реалист», как утверждает повествователь), названный «чудаком» (что роднит его с князем Мышкиным), носитель добра, благожелательства, любви к людям и особенно к детям (ср. заботу Дмитрия о плачущем «дитяти», рассуждения Ивана о слезе ребенка, дружбу с детьми князя Мышкина), всеобщий примиритель, умиляющий даже Федора Карамазова.

Известно, что в перспективе Достоевский, который никак не хотел оставить замысел «Жития великого грешника», планировал для Алеши испытания и грехи, а может быть, даже преступления и казнь. Но эта перспектива не реализовалась, как не реализовались всерьез

«воскресения», планировавшиеся Достоевским для других своих героев. И Алеша в системе образов «Братьев Карамазовых» занимает именно «ангелическую» позицию.

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

Особо следует отметить своеобразное разрешение у Достоевского архетипов героя — антигероя и связанного с ними мотива двойников.

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

* * *

Своеобразное завершение рассмотренных бегло трансформаций древних архетипов (в первую очередь, в плане соотношения хаоса и космоса, героя и антигероя) в русской классической литературе находим, уже в рамках символизма, у Андрея Белого, особенно — в его «Петербурге». Разумеется, здесь не место для анализа символизма Белого. Хотелось бы только вскользь затронуть некоторые мотивы «Петербурга» в виде своего рода эпилога к высказанному ранее.

Андрей Белый явно и сознательно ориентирован в «Петербурге» на традиции Пушкина (особенно в связи с Медным всадником, являющимся сим волом Петербурга; будем иметь в виду и сам памятник, и поэму Пушкина), Гоголя и Достоевского (на последнего особенно глубинным образом, вопреки сложному амбивалентному отношению к нему автора «Петербурга») и, более того, трансформирует и обыгрывает их важнейшие мотивы, персонажи и концепции. Но одновременно Белый также еще и сознательно мифологизирует — как это свойственно многим авторам первой половины XX в. (неоднократно отмечалось известное сходство А. Белого с Дж. Джойсом). Об использовании образа Мирового дерева и его эквивалентов в творчестве А. Белого пишет, например, Н. Г. Пустыгина (1986). О космических мотивах в «Серебряном

голубе» А. Белого, произведении, предшествующем «Петербургу», говорится в работе Карлсона [Carlson, 1982]: ср. также об апокалиптических символах у А. Белого [Cioran, 1973]. В этих работах речь идет в основном не о «Петербурге». «Космизм» А. Белого увязывается с его штейнерианством. В работе Магнуса Льюнгрена «Сон возрождения» (1982) анализу подвергается именно «Петербург», и речь идет в основном не о мифологических архетипах, как может показаться, если судить по названию, но главным образом об инфантильных комплексах (во фрейдистском смысле) как основе сюжета.

Л. К. Долгополов в статье «Начало знакомства. О личной и литературной судьбе Андрея Белого» (1988) справедливо указывает: «Первым в русской литературе, если не в словесном искусстве вообще, Белый увидел человека, находящегося на грани двух сфер существования — мира эмпирического, вещественно осязаемого и мира „духовного“ (говоря условно), космического, отчасти мифологического, праисторического, во всяком случае мыслимого лишь в категориальных аспектах. Вот это нахождение на *границе быта и бытия, эмпирики повседневного существования и „космических сквозняков“*, задувающих из необозримых пределов Вселенной <...> и открывает в человеке такие качества и свойства натуры, какие в любых других условиях открыты быть и не могли бы» [Долгополов, 1988, с. 51]. В другой статье, в приложении к последнему полному изданию «Петербурга» А. Белого тот же автор вслед за другими исследователями говорит о мотивах библейского Апокалипсиса у А. Белого. В частности, он утверждает, что имя сенатора Аблеухова Аполлон является отзвуком имени мага Аполлония, сопровождающего Антихриста в Апокалипсисе [Долгополов, 1981, с. 553]. Ниже я высказываю иную гипотезу на этот счет.

В. Пискунов в статье «„Второе пространство“ романа А. Белого „Петербург“» (1988) пытается дать анализ мифологической организации пространства («астральный верх», «инфернальный низ», объединенные мотивом бездны и т. д.), которую он связывает с типологией барочного трагифарса. Я же, кроме всего прочего, вижу в «Петербурге» воспроизведение на модернистский лад древних архетипов хаоса — космоса и героя — антигероя.

Неявное и отчасти бессознательное манипулирование архетипами у Достоевского здесь достигает высокой меры эксплицитности, чему не мешает известная ироничность, неотделимая от мифологизирования в литературе XX в. Кроме того, А. Белый как бы доводит до окончательного завершения трансформации архетипов в русской классике.

Тема хаоса, сотрясающего исторический космос снаружи и изнутри, пророческие мотивы приближающейся эсхатологической катастрофы заполняют «Петербург». Предчувствием «конца» охвачены души всех персонажей. Даже приехавший из Колпина некий Степка передает знакомому дворнику слухи и пророчества о конце мира: «остается десятилетие начала конца <...> Ноев Ковчег надобно строить». Всё это перед «вторым Христовым пришествием». А признаками приближающегося конца мира служат слухи («ураган-то, что над Москвой прошел») и ожидаемый в Москве «бунт» [Белый, 1981, с. 104–105]. Революционер Александр Иванович «все знал наизусть: будут, будут кровавые, полные ужаса дни: и потом — все провалится; о, кружитесь, о, вейтесь, последние ни с чем не сравнимые дни!» (с. 252).

Эсхатологические ожидания связываются с судьбой России и, более конкретно, с революционными демонстрациями и забастовками, с революцией 1905 года. «Октябрёвская эта песня тысяча девятьсот пятого года» — «уууу-уууу-ууу» — звучит как «звук иного какого-то мира» (с. 77). «Красный цвет, конечно, был эмблемой России губившего хаоса» (с. 163). В ироническом плане этот мотив представлен таким образом, что революционно настроенная курсистка Соловьева хочет предложить гражданский брак Николаю Аблеухову, сыну сенатора, после исполнения им террористического акта и перед «всеобщим мировым взрывом» (с. 116). Кроме того, в качестве эсхатологической силы выступает «восточная» опасность, ожидаются новые монгольские полчища (в чем сказываются и впечатления от прошедшей русско-японской войны): «приближаются тойоты, <...> это — железные всадники» (с. 348); «будто топот далекий; то — всадники Чингис-Хана» (с. 361). Революционер Дудкин говорит: «Мы <...> какая-то татарщина, монгольство» (с. 89). Не случайно главный революционер («Особа») напоминает внешностью монгола или гибрид татарина и семита (ср.: Вл. Соловьев о «панмонголизме», «Скифы» А. Блока, «Грядущие гунны» В. Брюсова и т. п.).

В связи с судьбой России привлекается и образ Медного всадника, превращенного еще Пушкиным в некую мифологему: «надвое разделась Россия <...> Ты, Россия, как конь (ср. также гоголевскую «тройку». — Е. М.)! В темноту, в пустоту занеслись два передних копыта; и крепко внедрили в гранитную почву — два задних. Хочешь ли и ты отделиться от тебя держащего камня, как отделились от почвы иные из твоих безумных сынов (ср. лейтмотив Достоевского. — Е. М.), — хочешь ли и ты отделиться от тебя держащего камня и повиснуть в воздухе без узды, чтобы низринуться после в водные ха́осы?» <...> «прыжок

над историей — будет; великое будет волнение; рассеется земля; самые горы обрушатся от великого т р у с а , а родные равнины от т р у с а изойдут повсюду горбом. На горбах окажется Нижний, Владимир и Углич. Петербург же опустится. Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные; брань великая будет, — брань, небывалая в мире: желтые полчища азиатов, тронувшись с насиженных мест, обагрят поля европейские океанами крови; будет, будет — Цусима! Будет — новая Калка!.. Куликово поле, я жду тебя! Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родною землею. Если, Солнце, ты не взойдешь, то <...> над этими берегами закурчавится пена; земнородные существа вновь опустятся к дну океанов — в прародимые, давно забытые хаосы...» (с. 99).

Своеобразным «карнавальным» отголоском или «двойником» всемирного или всероссийского хаоса представлен бал-маскарад, на котором Николай Аполлонович Аблеухов мечется в маске в виде красного домино (что порождает скандал), и где он получает записку с заданием уничтожить бомбой своего отца-сенатора. На балу «арлекин» поет песню:

Проспекты, гавань, улицы
полны зловещих слухов!...
.....
Но нет законодательства,
Нет чрезвычайных правил!
.....
Но акт террористический
Свершает ныне всякий.

(с. 171)

Этот бал-маскарад и атмосфера вокруг него напоминают «праздник» в «Бесах» у Достоевского, также символизирующий всеобщий хаос; отчасти он напоминает и обстановку «Сорочинской ярмарки» Гоголя, где мечется демоническая Красная свитка, сбивая всех с толку. В красном домино тоже чувствуется «аромат каких-то сатанинских эксцессов, отравляющих душу навек, как синильная кислота» (с. 136). Кроме всего прочего, в «Петербурге» красное домино Николая Аблеухова воспринимается его отцом Аполлоном Аполлоновичем как символ хаоса и как символ революции. Правда, сам Николай Аполлонович согласился выполнять революционное задание по случайным обстоятельствам, чему отчасти способствовало то, что «предрассудки с него

посвалились давно» (с. 234). Он «густо сеял семя теорий о безумии всяческих жалостей» (с. 215). Что касается Александра Ивановича, революционного идеолога, то тот прямо проповедует «необходимость разрушить культуру» и «призвание монголов», учит, что «наступает период здорового зверства», что «здоровое варварство» должно «заражать сердца хаосом, уже тайно взывающим в душах», призывал «посягать маски и открыто быть с хаосом», он одобрял и сатанизм, поскольку «в сатанизме есть грубое поклонение фетишу, то есть здоровое варварство» (с. 292). В бреду Александру Ивановичу мерещится демонический Енфраншиш (он же перс Шишнарфнэ, но в ином мире, где «все течет <...> в обратном порядке», с. 299), приходящий за его душой, подобно «медному гостю». Последний прямо ассоциируется с пушкинским «каменным гостем» и «медным всадником»: «Я вспомнил... Я ждал тебя», «„Громыхати периоды времени; этот грохот я слышал. Ты — слышал-ли?“ „Здравствуй, сынок!“ <...> в совершенном бреду Александр Иванович трепетал в многостопудовых объятьях: Медный Всадник металлами пролился в его жилы» (с. 306–307).

Характерно, что Николай Аблеухов, на которого возложена миссия убить бомбой собственного отца (апофеоз хаоса), тоже в бреду видит входящего к нему «преподобного монгола» «под видом предка» (у Аблеуховых действительно был монгольский предок Аб-Лай). Этот монгольский предок вручил ему — еще до рождения — великую миссию: «миссию разрушителя», превратил его самого в «туранскую бомбу» (с. 237). Младший Аблеухов мысленно отождествляет себя со своим предком (отчасти и со своим отцом). Он с тамерлановыми всадниками «прискакал на Русь <...> и как некогда он перерезал там тысячи, так он нынче хотел разорвать: бросить бомбу в отца <...> течение времени переслало быть <...> и вот все погибало» (с. 238). Ночью «пурпуром освещенные небеса разорвутся на части, смешавшись с разбрызганной кровью в одну тусклую, первозданную тьму» (с. 240). Таким образом, революционная и эсхатологическая тематика полностью совпадают и к тому же еще окрашены мифом «монгольского нашествия». Поскольку речь идет об отцеубийстве, то А. Белый привлекает и античные мифологические ассоциации с Хроносом (Сатурном) и борьбой поколений богов — не в конце, а в начале времени.

Наряду с временным (эсхатологическим) аспектом даются как бы пространственные противопоставления космоса и хаоса. Это пространственное противопоставление выступает большей частью как противопоставление центра и периферии, притом подается оно обыч-

но через сознание консервативного сенатора Аполлона Аполлоновича Аблеухова, представляющего государственную власть, который видит в Петербурге некий космический центр. Здесь поле твердой упорядоченности, противостоящее и своим петербургским окраинам, и окружающим российским просторам. Петербург представляется Аблеухову истинным оплотом космоса: «Весь Петербург — бесконечность проспекта, возведенного в энную степень. За Петербургом же — ничего нет» (с. 22). Петербургу противостоят острова, а также другие города в виде «деревянной кучи домишек» (с. 20). Сенатор Аблеухов рассуждает про себя: «Род ублюдошный пошел с островов... житель острова <...> считает себя петербуржцем, но он, обитатель хабса, угрожает столице Империи» (с. 21). В глазах «незнакомца» подозрительный сенатор видит ту «бескрайность хабса, из которой исконно сенаторский дом дозирает туманная, многотрубная даль и Васильевский остров» (с. 26). «Непокойные острова — раздавить, раздавить! <...> Проткнуть во всех направлениях проспектными стрелами» (с. 21), «смести непокорные толпы» (с. 229). «Ему захотелось, чтоб <...> вся сферическая поверхность планеты оказалась бы охваченной, как змеиными кольцами, черновато-серыми дымовыми кубами: чтобы вся, проспектами притиснутая земля, в линейном космическом беге пересекла бы необъятность прямолинейным законом: чтобы сеть параллельных проспектов, пересеченная сетью проспектов, в мировые бы ширилась бездны плоскостями квадратов и кубов: по квадрату на обывателя» (с. 21).

Подобный взгляд на соотношение космоса и хаоса поддерживался ментальностью Аблеухова, его абстрактным, буквально геометрическим логицизмом. Он стремится к симметрии. Его любимая геометрическая фигура — квадрат; даже усеченный конус вызывал у него беспокойство, а зигзагообразной линии он не мог выносить. Не случайно он фиксирует у неприятного посетителя «зигзаг руки» (с. 33). «Он боялся пространств, их боялся он более, чем зигзагов <...> И летела безмерность: Империя Русская впереди — ледяная рука открывала: неизмеримости» (с. 78). Кроме того. «Аполлон Аполлонович к произвольности мысленных сочетаний относился, как к плоскости» (с. 33–34), «отдельности эти возводил вновь к единству» (с. 35), например, для него не существовали лютики, незабудки и т. д., а только цветы в целом, как обобщение. Музыка для сенатора была лишь раздражающим сочетанием звуков, бесцельным скрежетанием по стеклу. «Танцующую молодежь» Аполлон Аполлонович воспринимает как «государственных преступников» (с. 179). У сенатора и у его сына «логика была

окончательно развита в ущерб психике. Психика их представлялась им хаосом» (с. 109). Личность казалась сенатору иногда «как (густой <...> опороженный футляр» (с. 50), а «параграф» — как «тринадцатый знак зодиака» (с. 333). И пришествие хаоса, оказывается, выражается в том, что «Уже нет теперь ни параграфов, ни правил!» (с. 140).

Отец, старший Аблеухов, был позитивистом, почитателем Конта, а сын — кантианцем или неокантианцем, но оба оставались в рамках крайнего рационализма. Николай Аблеухов, сын сенатора, старается уйти от «всяких невнятных, называемых миром и жизнью». Вселенная представляется ему «бытийственным хаосом» (с. 45). Вспомним рассуждения героев Достоевского о бесплодной «логике» и «арифметике», оторванных от «живой жизни» и ведущих сознание в тупик.

Иронически сенатор Аблеухов сравнивается с богом, который «над тьмою носится» и затем создал бюрократическое «учреждение», откуда «приказ за приказом уносился бешеной стреловидной молнией в провинциальную тьму» (с. 336 — иронический намек на Зевса-громовержца: сравнение с Зевсом см. также на с. 35). Столь же иронически сенатор уподобляется своего рода первопредку: «исток рода», потомок Адама, Сима, мирзы Аб-Лая (с. 11). Сам сенатор считает, что «Всякий государственный человек есть герой» (с. 199). Но сенатор оказывается мнимым «культурным героем», а боготворимый им Петербург — мнимым источником космического порядка, ибо деспотизм и бюрократизм сами становятся источниками хаоса. Аблеухову дается иронически-демоническая характеристика: он получает прозвище «нетопырь», более того — «ясновидящий» увидел бы вместо его человеческого лица «голову Горгоны медузы. И медузиным ужасом охватил бы его Аполлон Аполлонович» (с. 50). Чисто иронически автор дает ему имя: Аполлон Аполлонович.

Всячески подчеркивается «каменность», бездушность и Аблеухова, и Петербурга. Аполлон Аполлонович сравнивается с каменным бородачей — статуей у входа в «учреждение» (у Аблеухова «каменное лицо» и «каменные глаза»), а каменный бородач сравнивается и ассоциируется с Медным всадником — признанным символом Петербурга.

Иной взгляд на Петербург, вовсе не как на символ порядка и космоса, возникает с островов: «Незнакомец мой с острова Петербург давно ненавидел: там, оттуда вставал Петербург в волне облаков; и парили там здания; там над зданиями, казалось, парил кто-то злобный и темный, чье дыхание крепко обковывало льдом гранитов и камней

некогда кудрявые острова; кто-то темный, грозный, холодный оттуда, из воющего хабса, уставился каменным взглядом, бил в сумасшедшем парении нетопыринными крыльями» (с. 24), «...над полками проклятыми зданий, восстающими с того берега из волны облаков, — кто-то маленький воспарял из хаоса и плавал там черною точкою» (с. 32). В другом месте Петербург характеризуется как «красной крови пятно» и «желтовато-кровавая муть». «Не есть ли там местонахождение гееннского пекла?» (с. 49). Последнее повторяется еще не раз на страницах романа: Петербург представляется в виде «тусклой мути, являющей из-за бедных финских болот над многоверстной Россией геенны широкоотверстую раскаленную пасть» (с. 203). Шишнарфнэ говорит, что вообще Петербург «принадлежит и к стране загробного мира...» (с. 295). Про Медного всадника сказано — «Я гублю без возврата». Не стоит и упоминать бесконечно частые замечания о холодности, туманности, хмурости Петербурга, подобные тем, которые находим в изобилии у Гоголя.

Таким образом, из центра (деспотического, бюрократического, далекого от «живой жизни») кажется хаосом периферия, а с периферии центр воспринимается как хаос и ад. Хаос пробивается и в сознание отдельных людей: революционера Александра Ивановича Дудкина, революционера поневоле Николая Аполлоновича Аблеухова и даже стойкого консерватора Аполлона Аполлоновича Аблеухова. Хаос прорывается чаще всего в виде бреда, когда сознание как бы вырывается из границ человеческого тела. При этом Николай Аблеухов чувствует в себе «Николая Аполлоновича второго», «человека бессознательно», а в сознание Дудкина вторгается фантастический Енфраншиш, своего рода демонический двойник à la черт Ивана Карамазова. Но все же тема борьбы хаоса с космосом в душе человека у Андрея Белого по сравнению с Ф. Достоевским несколько ослаблена. Не случайно в романе с юмором говорится об опасности хаоса и раздвоения в женской душе. «В дамах нельзя будить хаоса <...> в каждой даме тогда таится преступница». У Ангела Пери «от этого хаоса <...> непонятная злость» (с. 125). Дамы якобы способны колебаться от бешенства к героизму и от преступления к святости. Ангел Пери, раздваиваясь, колеблется между революцией и спиритизмом (вспомним, какое большое место занимала у Достоевского диалектика добра и зла в душах женских персонажей).

В основном в «Петербурге» Андрея Белого земная жизнь — обиталище хаоса, а мировая гармония — в небесных высях. Достоевский, как

мы видели, упорно искал источники гармонии в человеческой душе, но все равно удельный вес хаоса был грандиозен. Также и в «Петербурге» Андрея Белого — хаос решительно доминирует.

Как и в «Братьях Карамазовых» Достоевского, кульминация хаоса в «Петербурге» связана с темой отцеубийства. Какое-то отцовское наследие (карамазовское) сохранялось по-разному у всех сыновей Федора Карамазова; в «Петербурге» сходство Аполлона Аполлоновича и Николая Аполлоновича еще более подчеркнуто и само является одним из мотивов взаимного отчуждения и даже ненависти. Николай Аполлонович, «поскольку он был образом и подобием отца» (своего рода стилистическая пародия!), «проклял отца» (с. 108). «Неизъяснимую близость Николай Аполлонович ощущал как позорный физиологический акт» (с. 109). Оба приходят к выводу, что другой — «отъявленный негодяй»: «оба они боялись друг друга; будто каждый из них в одиночку друг другу сурово подписывал казнь» (с. 120), хотя «и зверей таких нет, кто бы мог заставить безумного сына на отца поднять руку» (с. 170). Николай Аблеухов, которому предписывают подбросить отцу бомбу, в какой-то момент готов «разыграть комедию до конца», причем «К отцеубийству присоединялась тут ложь <...> трусость <...> подлость» (с. 330). В порядке пародийной ассоциации упоминается стихотворение Гёте «Лесной царь», в котором отец стремится уберечь маленького сына от демонического соблазна Лесного царя.

Распад семейных отношений (отца и сына) в «Петербурге» А. Белого по сравнению с романами Достоевского доведен до известной абстракции, поскольку взаимная неприязнь отца и сына почти не мотивирована реальными обстоятельствами: здесь нет ни денежных счетов, ни любовного соперничества, ни обиды незаконного рождения. Парадоксальным образом — вражда мотивирована самим фактом родства и сходства. Отчасти семейный хаос здесь является оборотной стороной крайнего проявления индивидуализма: Николай Аблеухов ненавидит в отце самого себя или, точнее, в себе сходные с отцом черты.

Выше я упоминал об ироничности имени Аполлон для сенатора Аблеухова. Столь же иронично сравнение Николая Аблеухова с «Дионисом терзаемым» (с. 259). Но за этим, скорей всего, стоит намек на ницшевское противопоставление дионисийства и аполлонизма, хаотической и гармонической стихии в греческой мифологии. Следует обратить внимание, что «подлинное переживание Диониса <...> умирающего» (с. 260) Николаем Аблеуховым (в его словах «слышно биение

подлинной крови», «не по Канту», с. 259) разрушает те рассудочные логические шоры, в которых он, как и его отец, находится до известного времени. Это — психологический прорыв хаоса из сферы бессознательного и развенчание мнимого космического порядка. Вражда отца и сына сочетается с изменой матери отцу, полным семейным хаосом. Лишь на одно мгновение, перед концом повествования, семья объединяется, чтобы затем вновь распасться.

Образ Николая Аблеухова фиксирует окончательное развенчание архетипического «героя». Николай Аблеухов продолжает линию Ставрогина из «Бесов», но доводит развенчание до крайней точки. Он лишен даже того ореола благородной скуки «лишнего человека», который еще сохранялся у Ставрогина. Он считается красавцем, но облик его часто принимает неуклюжие, уродливые очертания. В нем сочетаются «богоподобный лед — и просто лягушечья слякоть» (с. 66). Николай Аблеухов — патологический трус (хочет «спасти свою шкуру», с. 313), и именно трусость заставляет его пережить ряд унижений. Он совершенно легкомысленно и безвольно, в основном из-за любовной неудачи, соглашается служить «одной легкомысленной партии» и участвовать в революционном терроре. Выведенный живой жизнью из рамок искусственного рационализма и логицизма, он совершенно растерян и разбит, сознает безвыходность ситуации и свою ничтожность. Недолго удастся Николаю Аполлоновичу чувствовать себя гордым страдальцем и благородной жертвой: «не было примиренного голоса: „Ты страдал за меня?“ <...> в месте прежнего „я“ была тьма» (с. 372–373), «...так недавно еще Николай Аполлонович выросал в себе самому предоставленный центр — в серию из центра истекающих логических предпосылок, предопределяющих все: душу, мысль и это вот кресло». Теперь же «самосознание его позорно увязло <...> так свободная муха <...> безысходно вдруг увязает <...> в липкой гуще медовой» (с. 395). «Страх, унижения всех этих суток, пропажа сардинницы (бомбы. — Е. М.), наконец, чувство полной ничтожности, все это, крутясь, развивалось мгновенными мыслями» (с. 404).

Ставрогин всё же не переступал границу, ведущую к шутовству, хотя бывал на грани этого. Шутовская роль оставалась для его «двойника» Петра Верховенского (ср. приведенный выше их разговор об этом). Николай Аблеухов, отчасти вольно, а больше невольно оказывается в роли шута. Буквально его шутовство проявляется в ряжении в красное домино, символизирующее в известной мере его случайное и почти шутовское участие в революционном движении. Шутовство

оказывается не игрой, а его сущностью: «„Шут“ не был маскою, маской был „Николай Аполлонович“». Шутство это демонично: Николай Аблеухов «вынашивал личинки чудовищ <...> переселился в чудовищ. Словом, сам стал чудовищами» (с. 332). Демонически звучит и мысль «разыграть комедию до конца», поскольку дело идет об отцеубийстве. Как мы знаем, соединение комического и демонического — это черта весьма архетипическая, восходящая к образам архаических трикстеров.

Что касается двойничества, то здесь (в «Петербурге») этот мотив пародийно разыгран таким образом, что «революционер» и провокатор, назвавшийся Павлом Яковлевичем и толкающий Николая Аполлоновича на отцеубийство, пытается уверить его, что они якобы братья, что он, Павел Яковлевич — сын белошвейки и незаконный сын сенатора (откровенная параллель к Смердякову из «Братьев Карамазовых»). Признав затем, что пошутил, он все же уверяет, что он, по крайней мере для Аблеухова, «брат по убеждению» в качестве «убежденнейшего террориста» (с. 210).

Главный же «трикстер», сопоставленный с Николаем Аполлоновичем таким же образом, как Петр Верховенский с Николаем (!) Ставрогиним — это Липпанченко, грек, скрывающийся под украинской фамилией, похожий и на монгола, и на гибрид семита с татаринном, воплощающий и революцию, и провокацию, характеризующийся хитростью и «носорожьим упорством» (с. 274). Он «занимается вампиризмом» (с. 275) и якобы вынужден быть развратником, не чуждается известного шутства, беспощаден и вместе с тем «хохочет над общим их делом». Другой член революционной партии — Александр Иванович — тоже своеобразная параллель и к Липпанченко (которого он ненавидит и убивает), и к Николаю Аполлоновичу: он служит «общему делу», оставаясь совершенно одиноким, во всем разочарованным и зараженным ницшеанством. Таким образом, антигерой полностью вытесняет и замещает героев так же, как хаос, по крайней мере в пределах видимости, оттесняет космос.

Я не устану подчеркивать, что трактовка категорий хаоса—космоса и образов героя—антигероя у Гоголя, Достоевского, Белого достаточно далека от собственно архетипической, и все-таки я буду настаивать на том, что здесь есть некая существенная связь — и объективная, а в какой-то мере также и сознательная. Поздняя судьба этих архетипов как раз хорошо прослеживается у названных авторов, отчасти в силу «мифологической» масштабности поставленных ими проблем. Здесь сказываются некоторые

черты именно русской литературы, особенно в XIX в. В XX в. для А. Белого могли бы быть указаны многочисленные иностранные параллели.

Но и в русской литературе XIX в. существовали весьма выдающиеся писатели с проблематикой большого масштаба, но слишком далекие от интересующих нас архетипов. Именно на их фоне архетипические мотивы Гоголя, Достоевского, Белого приобретают несомненную отчетливость. Чтоб подчеркнуть это, укажу на один пример — на Льва Николаевича Толстого, в частности, как автора «Войны и мира», романа, изображающего величайшие потрясения в истории России и Европы — войну 1812 года. И потрясения эти Толстой не связывает с эсхатологией или даже просто с хаосом и катастрофой.

Начать с того, что Толстой осмеивает тождество Наполеона и апокалиптического зверя, во что в какой-то момент готов поверить Пьер. «Слухи о войне и Бонапарте и его нашествии соединились <...> с такими же неясными представлениями об Антихристе, конце света» [Толстой, т. 6, с. 126].

Есть только единственный момент в «Войне и мире», когда главный герой романа Пьер Безухов после казни французами мнимых поджигателей (куда и Пьер был приведен для устрашения; ср. инсценировку казни петрашевцев, в том числе Достоевского, отраженную косвенно в рассказе Мышкина в «Идиоте») испытывает разочарование в мировом порядке, отдаленно напоминающее приведенные выше высказывания Ивана Карамазова. Про Пьера говорится: «В нем <...> уничтожилась вера и в благоустройство мира, и в человеческую, и в свою душу, и в бога <...> мир завалился в его глазах и остались одни бессмысленные развалины» (т. 7, с. 41). Но тут же Пьер знакомится с Платоном Каратаевым, «маленьким человеком» с его «лаской и простотой» (т. 7, с. 42), «олицетворением всего русского, доброго и круглого» (т. 7, с. 45), и Пьер меняет свои мысли: «прежде разрушенный мир теперь с новой красотой, на каких-то новых и незыбленных основах, двигался в его душе» (т. 7, с. 45). Замечу, что вера в благоустройство мира (т. е. в космический порядок) временно пошатнулась не от эсхатологически истолкованного пожара Москвы, не от общего хаоса, олицетворенного страшной войной, а при виде того «твердого французского порядка», который устанавливался «над этим разоренным гнездом» (т. 7, с. 34). Характерно, что изуверский самосуд над Верещагиным подается как выражение такого порядка.

Подобно Достоевскому, протестовавшему против попыток интерпретировать мир, управлять им или тем более его реформировать

посредством чисто рациональной «логики» и «арифметики», подобно позднее выступившему Андрею Белому — создателю отталкивающего образа рационалистически-деспотического сенатора Аплеухова, Л. Толстой иронически изображает «порядок» рационалистически-просветительского типа, при этом еще и не лишенного элементов самодурства (пример — старый князь Болконский); с презрением рисует Толстой и военачальников-немцев, претендовавших на «мнимое знание совершенной истины» «на основании отвлеченной идеи — науки» (т. 6, с. 44) и строго заранее на основе чисто логических выкладок планирующих военные действия: «die erste Kolonne marschieret, die zweite Kolonne marschieret, die dritte Kolonne marschieret» и т. п. (т. 4, с. 298, повторяется и в других местах).

Немецким стратегам-рационалистам противопоставляется, как известно всем, читавшим Толстого, Кутузов, который «недовольный и сонный», спит на военном совете перед Аустерлицем, который «не делал никаких распоряжений, а только соглашался или не соглашался на то, что предлагали ему» (т. 6, с. 215). Кутузов противопоставлен и Наполеону, игравшему «роль доктора, который мешает своими лекарствами» (т. 6, с. 213), делает распоряжения, «которые или уже были исполнены прежде, чем он делал их, или же не могли быть и не были исполнены» (т. 6, с. 210). Наполеон служил «искусственному призраку жизни» (т. 6, с. 226). У Кутузова же — «одна способность спокойного созерцания хода событий» (т. 6, с. 153).

Знаменательно, что и Багратион действует в бою в значительной мере по-кутузовски, не пытаясь планировать и навязывать свою волю. Неслучайно Толстой подчеркивает, что Кутузов — «он русский» (т. 6, с. 153). Русские военачальники противостоят немецким и французским именно меньшим рационализмом и меньшим упованием на порядок. Неслучайно и хорошо организованные парадные смотры войск обрисованы Толстым с иронией.

Пьера раздражает «правильность и узость воззрений» одного из сенаторов, внесенные «в предстоящие занятия дворянства» при обсуждении «манифеста государя» (т. 6, с. 82–83). Не лишено иронии и изображение «странного <...> логического склада ума» Сперанского, этого сугубо рационалистического реформатора, разочаровавшего примкнувшего к нему и воодушевившегося князя Андрея.

Заслуживает внимания, что хотя война рассматривается Толстым как «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие» (т. 6, с. 5). Толстой нигде не делает попытки представить во-

йну как образ хаоса. «Война есть наитруднейшее подчинение свободы человека законам Бога», — думает Пьер. Война, в частности, ожидание боя, вызывает у участников (и это навязчиво повторяется десятки раз!) чувство «веселья», а «веселье» в толстовском лексиконе имеет безусловно позитивную отмеченность (ср., например, в описании чувств Наташи). Это отчасти связывается с чисто физическим возбуждением, отчасти — с проявлением «живой жизни», столь ценимой Толстым (ср. у Достоевского сходное, хотя и более сдержанное обращение к «живой жизни» и к «веселым» людям), отчасти — с тем «роевым», коллективным и народным началом, которое ярче проявляется в армейской, фронтовой и походной жизни и противостоит житейской «путанице» и известной искусственности жизни «в миру», в дворянском, особенно светском, обществе, с его условностями и лицемерием.

К этому впоследствии добавляется и патриотическая стихия «народной войны». Народная война, как и ее победоносная стихия, противопоставляются у Толстого сугубо рациональной и бездушной теории войны австрийских военачальников. Война 1812 года в какой-то мере рисуется как благотворная катастрофа, которая вызволяет героев романа из мира искусственных отношений и светских условностей, губительного хаоса эгоистических, часто мнимых, страданий и проблем. Война — это несомненно проявление стихии, но стихия у Толстого никоим образом не ассоциируется с хаосом и не имеет негативной отмеченности. (Даже в жизненном прозаическом существовании в миру сильней элемент хаотичности.) Великие исторические события — плод стихии, а не хаоса. «Сумма людских произволов сделала и революцию и Наполеона» (т. 6, с. 233). Истинные «законы» жизни, т. е. высший смысл космической упорядоченности (символом которой может служить то «бесконечное небо», полное «величия чего-то непонятого, но важнее!»), которое увидел раненый князь Андрей, см. т. 4, с. 319, 333), связаны как раз со стихией.

Для Льва Толстого наиболее «субстанциональной» является «жизнь стихийная, роевая, где человек неизбежно исполняет предписанные ему законы» (т. 6, с. 7). И война для Толстого (вопреки ее принципиальному осуждению) тоже некое «жизненное, органическое, стихийное событие» (т. 6; с. 8), часть истории как «бессознательной, общей, роевой жизни человечества» (т. 6, с. 8), в которой «человек служит бессознательным орудием для достижения исторических общечеловеческих целей» (т. 6, с. 7), «только одна бессознательная деятельность приносит плоды» (т. 7, с. 15). Нет необходимости останавливаться да-

лее на хорошо всем известных философских взглядах Льва Толстого эпохи написания «Войны и мира». Стихия оказывается звеном космического миропорядка. Это гармонирует с идеализацией естественного человека, в значительной мере «стихийного», неотделимого от «живой жизни». Стихийное и естественное есть фундаментальное, а все искусственное, надуманное есть чисто внешнее и даже «лишнее, дьявольское» (т. 6, с. 254). Не хаос, а искусственное оказывается демоничным.

Собственно, и Достоевский, аналогичным образом отталкивавшийся от бездушного эгоистического рационализма «западного» образца и от исходящего от «разума» и «логики» бунта Ивана Карамазова, ценил живое человеческое и заведомо «русское» начало стихийности Дмитрия Карамазова, но, в отличие от Толстого, он усматривал и угрожающие связи этой стихийности с настоящим социальным и психологическим хаосом, в том числе специально «семейным» (что полностью отсутствует в «Войне и мире»). Ср. только намек на тайное желание смерти отца в сердце добродетельнейшей княжны Марьи — «искушения дьявола» (т. 6, с. 122). Проблема психологического и семейного хаоса частично ставится Л. Толстым позднее в романе «Анна Каренина», но совсем по-другому, чем у Достоевского.

Один из наименее рациональных персонажей «Войны и мира» (скорее — рационально-интуитивный), тоже любящий «наш русский народ» (т. 7, с. 223), Николай Ростов характеризуется как раз тем, что «у него был тот здравый смысл посредственности, который показывал ему, что было должно» (т. 5, с. 206). Он отдается обстоятельствам, а не попыткам «устроить свою жизнь по своему разуму» (т. 7, с. 24). И на этом нуги он устраивает в своей жизни определенный «порядок» (т. 7, с. 223), действует как «хозяин» (т. 7, с. 224). Как это не похоже на Дмитрия Карамазова!

Так, стихийность категорически отодвигается Толстым от хаоса, и вообще генеральная оппозиция хаос—космос отвергается и заменяется оппозицией стихийного и естественного, жизненного и искусственного, в каком-то смысле — в духе Руссо. Эта оппозиция включает и противопоставление народного сословно-ограниченному. Стихийное как случайное, сопряженное с конкретными обстоятельствами, с разнообразно направленными личными импульсами, само (например, в ходе истории) складывается в «необходимое», в высший космический порядок. Но не только в истории, и в быту идеализируется Толстым естественная живая жизнь, вопреки возможным при этом конфликтам. Мы знаем, что именно в этом ядро характера любимой им Наташи.

В одном, несомненно, Толстой примыкает к той же линии, что и Достоевский, а впоследствии — Белый: к развенчанию архетипа героя. Такие положительные персонажи романа, как князь Андрей Болконский и Пьер Безухов достигают самоусовершенствования, отказавшись от «героической» деятельности вместе с индивидуализмом и эгоцентризмом, а также от всякого рода «искусственных» попыток найти свое место в жизни. В частности, ничего не вышло из надежды князя Андрея на «мой Тулон», и из замысла Пьера убить Наполеона, параллельно оба разочаровались в Бонапарте, которым были так увлечены в начале войны. В неудовлетворенном попытками своей серьезной государственной деятельности и разочарованном в окружающей его среде высшего дворянского общества князе Андрее порой проглядывают черты модного в свое время «лишнего человека». Отсюда его холодность (часто мнимая), раздражение и скука, мизантропия и т. д. Он преодолевает все это на пути открытия и признания высших, сверхличных ценностей.

Характерно, что и некоторые другие молодые герои романа, как раз страстно борющиеся за свое место под солнцем в светском мире (например, Борис Друбецкой), имитируют ради моды разочарование в жизни. Пьер Безухов (если только не считать его физической силы, несколько, правда, неуклюжей) всем обликом и внутренней сутью противостоит традиционному представлению о герое. В нем подчеркивается чуждость, отдаленно напоминающее чудаков английского романа и даже князя Мышкина из «Идиота» Достоевского. Знакомые Пьера в романе с добрым или злым чувством называют его «умным чудаком», «смешным человеком», «смешным мужем знаменитой жены» и даже «шутком гороховым» (т. 5, с. 156, 173, 198). Тем естественнее, что люди называют «дурачком» Платона Каратаева, открывшего Пьеру высшую правду. Каратаев в какой-то мере сопоставим с Макаром Долгорукиком из «Подростка».

Наполеон для Толстого главный объект и главный пример развенчания прославленных исторических героев и типа героя вообще. Не только он сам оказывается ничтожным, жалким и самодовольным себялюбцем, собственно — плохим «актером», не оказывающим существенного влияния на жизнь и события, а только делающим вид, что творит жизнь и события по своей воле. «Жизнь шла независимо и вне политической близости или вражды с Наполеоном Бонапартом и вне всех возможных преобразований» (т. 5, с. 131). Фигура Наполеона «не могла улечься в ту лживую форму европейского героя, мнимо

управляющего людьми, которую придумала история» (т. 7, с. 162). Наполеон служил «искусственному призраку жизни», ему суждено было «исполнять ту жестокую, печальную и тяжелую, нечеловеческую роль, которая ему была предназначена» (т. 6, с. 226–227). Не только развенчание личного героизма так называемых исторических героев, но и абсолютное непризнание их роли и вообще особой роли личности в истории — в этом состоит пафос «Войны и мира».

Толстой пишет: «Древние оставили нам образцы героических поэм, в которых герои составляют весь интерес истории <...> Для нашего человеческого времени история такого рода не имеет смысла» (т. 6, с. 163). И в уста князя Андрея тоже вкладываются рассуждения об этих «ложных образах», «грубо намалеванных фигурах», «которые представлялись чем-то прекрасным и таинственным» (т. 6, с. 178).

Таким образом, герой в самом что ни на есть архетипическом «эпическом» смысле превращается в «Войне и мире» в настоящего антигероя, а сам роман, который любят называть «романом-эпопеей», — в известном смысле, в антиэпопею (что не мешает Толстому развертывать картины народной войны и восхищаться народным сопротивлением, оказанным Наполеону).

Литература

- Белый, 1981 — *Белый А.* Петербург. М., 1981.
- Блок, 1962 — *Блок А.* Собрание сочинений в восьми томах. Т. 5. М.; Л., 1962.
- Ветловская, 1971 — *Ветловская В. Е.* Литературные и фольклорные источники «Братьев Карамазовых» // *Достоевский и русские писатели.* М., 1971.
- Ветловская, 1977 — *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.
- Виноградов, 1976 — *Виноградов В. В.* Натуралистический гротеск (Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос») // *Виноградов В. В.* Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.
- Гоголь, 1959 — *Гоголь Н. В.* Собрание художественных произведений в пяти томах. М., 1959.
- Долгополов, 1981 — *Долгополов Л. К.* Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // *Андрей Белый.* Петербург. М., 1981.
- Долгополов, 1988 *Долгополов Л. К.* Начало знакомства. О личной и литературной судьбе Андрея Белого // *Андрей Белый.* Проблемы творчества. М., 1988.
- Достоевский, 1972–1991 — *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в тридцати томах. Л., 1972–1991.

- Иванов, 1916 — *Иванов Вяч.* Основной миф в романе «Бесы» // *Иванов Вяч.* Борозды и межи. М., 1916-.
- Лотман, 1988 — *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
- Манн, 1988 — *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1988.
- Пискунов, 1988 — *Пискунов В.* Второе пространство романа А. Белого «Петербург» // Андрей Белый. Проблемы творчества М., 1988-.
- Пустыгина, 1986 — *Пустыгина Н. Г.* Об одной символической реализации идеи «синтеза» в творчестве Андрея Белого: 1. Начало 900-х годов // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник VII (Уч. зап. РГУ, № 735). Тарту, 1986.
- Толстой, 1928–1930 — *Толстой Л. Н.* Полное собрание художественных произведений М.; Л., 1928–1930.
- Gioran, 1973 — *Gioran S.* The Apocaliptis Symbolism of Belyi. The Hague; Paris, 1973.
- Karlson, 1982 — *Karlson M.* The Conquest of the Chaos: esoteric philosophy and the Development of the A. Belyi's Theory of Symbolism as a World View. Indiana University, Bloomington, 1982.
- Ljunggren, 1982 — *Ljunggren M.* The Dream of the Rebirth. Alinquist and Wiksell International. Stockholm, 1982.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Часть первая

О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов.....	3
---	---

Часть вторая

Трансформации архетипов в русской классической литературе. Космос и хаос, герой и антигерой.....	74
---	----