**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ, КУЛЬТУРЫ**
**И ИССЛЕДОВАНИЙ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**
**ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ**

Cu titlu de manuscris
CZU: 821.09 (043.2)

**КУШНИР ЖОЗЕФИНА**

# ГУМАНИЗАЦИЯ МИФА В ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ПРОЗЕ XX ВЕКА: ВЫЯВЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ФЕНОМЕНА

**622.02 – LITERATURA UNIVERSALĂ ŞI COMPARATĂ**

**Диссертация на соискание ученой степени**
**доктора хабилитат филологии**

Научный консультант: ПРУС Елена,
доктор хабилитат филологии,
профессор

Автор: КУШНИР Жозефина,
доктор филологии

**КИШИНЭУ, 2019**

**MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII**
**AL REPUBLICII MOLDOVA**
**INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL**

Cu titlu de manuscris
CZU: 821.09 (043.2)

**CUŞNIR JOZEFINA**

# UMANIZAREA MITULUI ÎN PROZA INTELECTUALĂ A SECOLULUI AL XX-LEA: RELEVAREA UNUI FENOMEN LITERAR

**622.02 – LITERATURA UNIVERSALĂ ŞI COMPARATĂ**

**Teză de doctor habilitat în filologie**

Consultant ştiinţific: PRUS Elena,
doctor habilitat în filologie,
profesor universitar

Autorul: CUŞNIR Jozefina,
doctor în filologie

**CHIŞINĂU, 2019**

**© Cuşnir Jozefina, 2019**

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

**ADNOTARE** ..... 7

**АННОТАЦИЯ** ..... 8

**ANNOTATION** ..... 9

**СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ** ..... 10

**ВВЕДЕНИЕ** ..... 11

**1. ГУМАНИЗАЦИЯ МИФА В ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ПРОЗЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ** ..... 19

**1.1. Выявление Т. Манном концепта «гуманизация мифа» и его эволюция** ..... 19

**1.2. Концепт «гуманизация мифа»: к вопросу о соотнесенности с научными разработками XX века и с концептом «новый гуманизм в XXI веке»** ..... 22

*1.2.1. Литературоведческие исследования соотнесенности «миф/литература»* ..... *22*

*1.2.2. «Интерпретативный подход» Клиффорда Гирца как основа для целостного осмысления гуманизации мифа (этизирующей гармонизации Универсума мифологическим сознанием)* ..... *23*

*1.2.3. Парадоксальные свойства мифологического сознания (метонимичность; гармонизация Универсума как одна из базовых функций и т.п.)* ..... *25*

*1.2.4. Открытия в области базовых мифологических структур, позволяющие выявить схему эволюции мифологического сознания в аспекте гуманизации мифа* ... *26*

*1.2.5. Концепты «индивидуальное начало» и «новый гуманизм в XXI веке»: соотнесенность с концептом «гуманизация мифа»* ..... *28*

**1.3. Компоненты концепции гуманизации мифа как исследовательский инструментарий** ..... 32

*1.3.1. Понятие «базовая мифологема литературного произведения» в контексте «центрального тезиса» Нортропа Фрая* ..... *32*

*1.3.2. Три архаические мифологемы, формирующие гуманизацию мифа* ..... *35*

*1.3.3. Константы гуманизации мифа: аксиологические и динамические (дихотомия тотем/не-тотем, миф о смехе, миф об отмене не-тотема-смерти)* .... *36*

**1.4. Термин «интеллектуальная проза»: парадоксы эволюции** ..... 41

**1.5. Гипотезы о литературном феномене гуманизации мифа, требующие эмпирического подтверждения** ..... 45

**1.6. Выводы к главе 1** ..... 46

**2. ИНВАРИАНТНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ФЕНОМЕНА ГУМАНИЗАЦИИ МИФА К ИДЕНТИЧНОСТИ/ НЕИДЕНТИЧНОСТИ ХРОНОТОПОВ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ПРОЗЫ И БАЗОВОЙ МИФОЛОГЕМЫ ..... 50**

**2.1. Рассматриваемый феномен при хронотопе интеллектуальной прозы, идентичном хронотопу базовой мифологемы (Т. Манн) ..... 50**

**2.2. Гуманизация мифа при хронотопе литературного текста, отличном от хронотопа явной базовой мифологемы (Ф. Дюрренматт) ..... 66**

**2.3. Гуманизация мифа при хронотопе интеллектуальной прозы, отличном от хронотопа неявной базовой мифологемы (Г. Стайн) ..... 76**

**2.4. Выводы к главе 2 ..... 85**

**3. ИНВАРИАНТНОСТЬ ГУМАНИЗАЦИИ МИФА К ЛИНЕЙНОМУ/ НЕЛИНЕЙНОМУ СООТВЕТСТВИЮ КОМПОЗИЦИЙ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА И БАЗОВОЙ МИФОЛОГЕМЫ ..... 89**

**3.1. Гуманизация мифа при линейном соответствии композиций литературного текста и базовой мифологемы (А. Камю; Р. Акутагава) ..... 90**

**3.2. Исследуемый феномен при линейном соответствии композиций интеллектуальной прозы – неявного диптиха – и базовой мифологемы (Х. Л. Борхес) 105**

**3.3. Гуманизация мифа при нелинейном соответствии композиций литературного текста и базовой мифологемы (Ю. Алешковский) ..... 115**

**3.4. Миф об «искушении добром» как базовая мифологема особого типа ..... 127**

**3.5. Выводы к главе 3 ..... 134**

**4. ИНВАРИАНТНОСТЬ ГУМАНИЗАЦИИ МИФА К ТРАДИЦИОННОЙ/ НОВАТОРСКОЙ ТРАКТОВКЕ БАЗОВЫХ МИФОЛОГЕМ В ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ПРОЗЕ ..... 136**

**4.1. Гуманизация мифа при явной базовой мифологеме: традиционная трактовка (Г. Гессе) ..... 136**

**4.2. Гуманизация мифа при неявной базовой мифологеме: новаторская трактовка, восходящая к забытой трактовке (Ф. Кафка; Т. Манн) ..... 145**

**4.3. Анализируемый феномен при явной базовой мифологеме: новаторская трактовка, способствующая восстановлению неявной и утраченной мифологемы (К. Чапек) ..... 157**

**4.4. Выводы к главе 4 ..... 173**

**5. ИНВАРИАНТНОСТЬ ГУМАНИЗАЦИИ МИФА К ИНТЕРФЕРЕНЦИИ БАЗОВЫХ МИФОЛОГЕМ ..... 175**

**5.1. Рассматриваемый феномен при интерференции базовых мифологем, одна из которых формирует гуманизацию мифа (Р. Вальзер) ..... 175**

**5.2. Исследуемый феномен при интерференции базовых мифологем, одна из которых активно противостоит гуманизации мифа (Г. К. Честертон; Т. Пратчетт) .... 184**

**5.3. Гуманизация мифа при автоинтерференции одной из базовых мифологем: древней и поздней ее модификаций (Д. Хармс) ..... 200**

**5.4. Выводы к главе 5 ..... 210**

**6. «ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ТЕЗИС» НОРТРОПА ФРАЯ ПРИМЕНИТЕЛЬНО К ГУМАНИЗАЦИИ МИФА: МИФОЛОГЕМА ОБ АПОКАТАСТАЗИСЕ ..... 212**

**6.1. Тезис Н. Фрая и формируемые интеллектуальной прозой ступени апокатастазиса (Х. Л. Борхес; Ф. Дюрренматт; А. Битов). ..... 215**

**6.2. Осуществление апокатастазиса: Паул; Пруст (М. Себастьян) ..... 223**

**6.3. Осуществление апокатастазиса: Лужин; Достоевский (В. Набоков) ..... 230**

**6.4. Выводы к главе 6 ..... 252**

**ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ ..... 253**

**БИБЛИОГРАФИЯ ..... 260**

**Приложение 1. Общая схема компаративистского выявления литературного феномена гуманизации мифа по алгоритму, разработанному мифологической критикой ..... 292**

**Приложение 2. Схема литературного феномена гуманизации мифа, сформированного Т. Манном в неявном диптихе: тетралогии «Иосиф и его братья» и одноименном докладе ..... 293**

**Приложение 3. Схема формирования гуманизации мифа при неявной и явной базовых мифологемах: «Тихая Лена» Г. Стайн и «Грек ищет гречанку» Ф. Дюрренматта ..... 294**

**Приложение 4. Схема существования базовой мифологемы особого типа (об искушении добром), сформированной смеховой интеллектуальной прозой Ф. Дюрренматта, Ф. Кафки и Ю. Алешковского в рамках литературного феномена гуманизации мифа ..... 295**

**Приложение 5. Схема компаративистского выявления литературного феномена гуманизации мифа в романах “Accidentul” М. Себастьяна и «Защита Лужина» В. Набокова ..... 296**

**ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ ..... 297**

**CV-ul AUTORULUI ..... 298**

## ADNOTARE

Cuşnir Jozefina. *Umanizarea mitului în proza intelectuală a secolului al XX-lea: relevarea unui fenomen literar*. Teză de doctor habilitat în filologie la specialitatea 622.02 – Literatura universală şi comparată, Chişinău, 2019.

**Structura lucrării**: introducere, şase capitole, concluzii generale şi recomandări, 5 anexe, bibliografie din 467 de titluri, 259 pagini de text de bază.

Rezultatele cercetărilor au fost reflectate în 38 de publicaţii ştiinţifice.

**Cuvinte-cheie**: umanizarea mitului, proza intelectuală, mitologema de bază, interferenţa mitologemelor de bază, cronotop, dihotomia *totem*/*non-totem*, mitul despre râs, mitul despre abolirea *non-totemului*-morţii, catharsisul râsului, metonimia.

**Domeniul de studiu**: proza intelectuală a secolului al XX-lea.

**Scopul lucrării** constă în a releva existenţa umanizării mitului ca fenomen literar integral şi uniform identificabil în proza intelectuală a secolului al XX-lea, dezvoltând descoperirea lui Th. Mann, în baza studiului comparativ sistemic al unui număr de lucrări reprezentative.

**Obiectivele lucrării**: demonstrarea formării fenomenului prin constante dinamice specifice; identificarea caracterului său invariant *versus* variaţiile corelaţiilor cronotopului, ale compoziţiei şi ale abordării prozei intelectuale în raport cu cele inerente în mitologemele de bază ale textului şi *versus* variaţiile interferenţei acestora.

**Noutatea şi originalitatea ştiinţifică a lucrării**: pentru prima dată umanizarea mitului a devenit obiectul unei cercetări ştiinţifice sistemice; au fost demonstrate constituirea fenomenului cercetat prin intermediul constantelor specifice şi caracterul său invariant *versus* o serie de factori; „teza centrală" a lui Northrop Frye potrivit căreia literatura re-crează mitologia a fost dezvoltată cu referire la umanizarea mitului.

**Rezultatele principial noi pentru ştiinţă.** Relevarea sistemică a fenomenului ca armonizare eticizantă a Universului, realizată prin intermediul structurilor mitologice. Generarea unui model de interpretare corespunzător. Identificarea unui tip şi a unei subspecii particulare de mitologeme de bază în proza intelectuală.

**Semnificaţia teoretică a lucrării**. Au fost elaborate definiţia ştiinţifică şi modul de identificare uniformă a fenomenului investigat, precum şi clasificarea mitologemelor de bază în proza intelectuală.

**Valoarea aplicativă a lucrării**. Teza propune un model multidisciplinar care poate fi utilizat în cercetări, metodologii, prelegeri la diverse discipline umaniste (teoria literaturii, literatură comparată, filosofia culturii, antropologia culturală, folcloristică etc.) şi la dezvoltarea conceptului „noul umanism în secolul al XXI-lea" (UNESCO).

**Implementarea rezultatelor ştiinţifice** sunt reflectate în publicaţii şi în comunicări ştiinţifice, în lucrările de plan ale autoarei (IPC), în cursul special despre umanizarea mitului.

## АННОТАЦИЯ

Кушнир Жозефина. *Гуманизация мифа в интеллектуальной прозе XX века: выявление литературного феномена*. Диссертация на соискание ученой степени доктора хабилитат филологических наук, специальность 622.02 – Всемирная литература и сравнительное литературоведение, Кишинэу, 2019.

**Структура работы**: введение, шесть глав, общие выводы и рекомендации, 5 приложений, библиография из 467 наименований, 259 страниц основного текста.

Результаты исследования отражены в 38 научных публикациях.

**Ключевые слова**: гуманизация мифа, интеллектуальная проза, базовая мифологема, интерференция базовых мифологем, хронотоп, дихотомия *тотем*/*не-тотем*, миф о смехе, миф об отмене *не-тотема*-смерти, смеховой катарсис, метонимия.

**Область исследования**: интеллектуальная проза XX века.

**Цель работы** – выявить существование гуманизации мифа как целостного и единообразно идентифицируемого литературного феномена в интеллектуальной прозе XX века, развив открытие Т. Манна, на основе системного компаративистского исследования ряда репрезентативных произведений. **Задачи работы**: продемонстрировать формирование феномена посредством специфических динамических констант; идентифицировать его инвариантность к вариациям соотнесенностей хронотопа, композиции, трактовки интеллектуальной прозы с таковыми, присущими ее базовым мифологемам, и к вариациям их интерференции.

**Научная новизна и оригинальность работы**: впервые гуманизация мифа стала предметом системного научного исследования; продемонстрированы формирование исследуемого феномена посредством специфических констант и его инвариантность к вариациям ряда факторов; «центральный тезис» Н. Фрая о преображении мифологии литературой развит применительно к гуманизации мифа.

**Принципиально новые научные результаты.** Системное выявление феномена как этизирующей гармонизации Универсума посредством мифологических структур. Формирование соответствующей интерпретационной модели. Идентификация особых типа и подвида базовых мифологем в интеллектуальной прозе.

**Теоретическое значение**. Разработаны научная дефиниция и способ единообразной идентификации исследуемого феномена, а также классификация базовых мифологем в интеллектуальной прозе.

**Прикладное значение.** Работа может использоваться как мультидисциплинарная модель в исследованиях, методиках, лекционных курсах (по теории литературы, сравнительному литературоведению, философии культуры, культурной антропологии, фольклористике и т.д.) и для разработки концепта «новый гуманизм в XXI веке» (ЮНЕСКО).

**Внедрение научных результатов** отражено в научных публикациях и докладах, в плановых работах автора (ИКН), в спецкурсе о гуманизации мифа.

## ANNOTATION

Cuşnir Jozefina. *Humanization of Myth in the Intellectual Prose of the 20th century: the Revealing of the Literary Phenomenon*. Doctor habilitat in Philology Thesis, specialty 622.02 – Universal and Comparative Literature, Chişinău, 2019.

**Structure of the thesis**: introduction, six chapters, general conclusions and recommendations, 5 annexes, bibliography including 467 titles, 259 pages of the basic text.

The results obtained are reflected in 38 scientific publications.

**Key words**: humanization of myth, intellectual prose, basic mythologem, basic mythologems' interference, chronotop, *totem/non-totem* dichotomy, myth of laughter, myth of the abolition of *non-totem*-death, laughter catharsis, metonymy.

**Area of research**: intellectual prose of the 20th century.

**The goal of the research** is revealing the existence of humanization of myth as a holistic and uniformly identifiable literary phenomenon in the intellectual prose of the 20th century, developing Th. Mann's discovery by means of a system comparative research based on a number of representative literary works. **Objectives of the research**: demonstrating the formation of the phenomenon by means of specific dynamic constants; identifying its invariance to variations of correlation of chronotop, composition, interpretation of intellectual prose with those of its basic mythologems, and variations of their interference.

**Scientific novelty and originality of the thesis**: for the first time, humanization of myth becomes the subject of a systemic scientific research; the formation of the investigated phenomenon via specific constants and its invariance to the variation of a number of factors are demonstrated; the "central thesis" by N. Frye that literature re-creates mythology is developed with reference to humanization of myth.

**Fundamentally new scientific results.** Systemically revealing the phenomenon as ethicizing harmonization of the Universe by means of mythological structures. Forming a corresponding interpretation model. Identification of a special type and a special sub-specie of intellectual prose's basic mythologems.

**Theoretical significance**. The scientific definition, the method of uniform identification of the investigated phenomenon, and the classification of intellectual prose's basic mythologems are developed.

**Application value of the thesis**. The thesis can be used as a multidisciplinary model for researches, methodologies, lectures (on literary theory, comparative literary studies, philosophy of culture, cultural anthropology, folklore studies, etc.) and for developing the concept of the "new humanism for the 21st century" (UNESCO).

**Implementation of scientific results** is reflected in scientific publications and communications, the author's scheduled work (IPC), and a special course on humanization of myth.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

MB – mitologema de bază

PI – proza intelectuală

UM – umanizarea mitului

БМ – базовая мифологема

ГМ – гуманизация мифа

ИП – интеллектуальная проза

BM – basic mythologem

HM – humanization of myth

IP – intellectual prose

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность и значимость исследуемой проблематики.**

Соотнесенность литературного текста, мифа и мифологического сознания занимает значимое место среди объектов научных исследований XX-XXI века, порожденных, как отмечают Ю. Лотман и З. Минц, «общей “неомифологической” устремленностью культуры XX века» [216, с. 51]. По М. Элиаде, миф есть «базовый элемент каждой цивилизации» [27, с. 130] (здесь и далее, если имя переводчика не упомянуто, перевод наш). Одно из знаковых проявлений этой тенденции – открытие (1942) Томасом Манном литературного феномена гуманизации мифа, которое выявляло для человечества мощный этический потенциал мифа, отнимая его у фашистской идеологии как опору [220, т. 9, с. 178]. Затем феномен рассматривался в многочисленных научных разработках, но они сводились лишь к анализу какого-либо литературного текста. Между тем актуальность именно системного осмысления гуманизации мифа подтверждается особым вниманием, которое современные исследователи уделяют новым смыслам, возникающим при литературных обработках мифологем. По П. Албуи, лишь наличие таких новых смыслов есть сущностный критерий того, что уже возник литературный миф [459, с. 12]. Зачастую их выявляют именно в интеллектуальной прозе; этот термин, возникший в XX веке, используется весьма широко, причем не только в научных разработках, но и в массовой культуре, например, в практике интернетовских сайтов. Тема данной диссертации, обуславливая необходимость глубинных интерпретаций мифов (в самых различных их модификациях, наиболее древних в том числе) и выдающихся литературных произведений, представляет немалый интерес для дальнейшей разработки герменевтического метода. Актуальность исследования, выявляющего гуманизацию мифа в интеллектуальной прозе XX века как устойчивую тенденцию, подтверждается также интересом научного сообщества к концептам «этика» «дегуманизация искусства», «постгуманизм», «трансгуманизм» и ряду других.

**Цель и задачи работы.** Цель исследования – выявить существование гуманизации мифа как целостного и единообразно идентифицируемого литературного феномена в интеллектуальной прозе XX века, развив открытие Т. Манна на основе системного компаративистского исследования ряда репрезентативных произведений. К достижению указанной цели ведет решение следующих задач: продемонстрировать формирование данного литературного феномена посредством динамических констант гуманизации мифа (дихотомии *тотем*/*не-тотем*, мифа о смехе, мифа об отмене *не-тотема*-смерти); обнаружить инвариантность гуманизации мифа к идентичности/неидентичности хронотопов литературного текста и базовой мифологемы; показать инвариантность феномена к линейно-

му/нелинейному соответствию композиций интеллектуальной прозы и базовой мифологемы; идентифицировать инвариантность гуманизации мифа к традиционной/новаторской трактовке базовых мифологем в интеллектуальной прозе; применить к гуманизации мифа «центральный тезис» Нортропа Фрая; анализировать инвариантность гуманизации мифа к вариациям интерференции базовых мифологем литературного текста.

**Методология исследования.** Работа, широко используя сравнительно-исторический, структурно-семиотический, герменевтический и традиционный дескриптивный подходы, опирается на разнообразные современные достижения филологической и – по мере необходимости – общегуманитарной мысли. Упомянем интерпретативный подход Клиффорда Гирца, «центральный тезис» Нортропа Фрая и другие достижения мифологической критики, дихотомию *тотем*/*не-тотем* Ольги Фрейденберг, идеи М. Бахтина, В. Проппа, Э. Кассирера, К. Кереньи, К. Г. Юнга, М. Элиаде, К. Леви-Стросса, А. Швейцера, Э. Фромма, В. Франкла, Н. Бердяева, Х. Ортеги-и-Гассета, К. Ясперса, К. Хюбнера и других.

В общем методологическом плане для данной работы были чрезвычайно полезны труды современных исследователей из Республики Молдова и Румынии: Е. Абрудан, С. Анжелеску, Л. Блага, К. Брага, А. Бурлаку, А. Гаврилова, Н. Гаврилуцэ, А. Грати, Л. Иванова, Р. Клейман, Д. Миля, К. Нойка, Х. Корбу, С. Павличенку, А.-М. Плэмэдялэ, И. Плэмэдялэ, А. Поручука, Е. Прус, Д. Пэкурариу, Р. Сурдулеску, М. Чимпоя, Т. Чокой, К. Чопрага, Э. Чоран, А. Цуркану и других. Отметим также, что сходная тематика прорабатывалась в диссертациях, защищенных в РМ, и в ряде монографий отечественных исследователей (И. Аленина, М. Р. Алексе, А. Бантош, Т. Голбан, К. Гроссу-Кирияк, О. Гырля, К. Доду-Савка, Е. Кречковски, В. Кучереску, Е. Опря, Д. Роман, Е. Тарабурка, В. Фонарь, М. Хыршан, И. Шиховой и др.), и результаты учтены в настоящей работе.

В качестве особого инструментария используются разнообразные компоненты разработанной нами концепции гуманизации мифа.

**Научная новизна и оригинальность.** Впервые литературный феномен гуманизации мифа стал предметом системного научного исследования, базирующегося на ряде репрезентативных произведений интеллектуальной прозы XX века; продемонстрированы формирование феномена посредством динамических констант гуманизации мифа и его инвариантность к вариациям ряда факторов; применительно к данному феномену развит «центральный тезис» Н. Фрая о том, что мифология наследуется, передается и преображается посредством литературы, причем структуры мифа продолжают формировать литературные структуры; продемонстрировано, что исследуемый литературный феномен существует устойчиво, представляя собой не особенность нескольких текстов немногих авто-

ров, а тенденцию; показана эффективность применения целого ряда компонентов концепции гуманизации мифа в качестве литературоведческого инструментария (в их числе дихотомия *тотем*/*не-тотем*, миф о смехе, миф об отмене *не-тотема*-смерти, схема эволюции мифологического сознания в аспекте гуманизации мифа).

**Принципиально новые научные результаты**. Литературный феномен гуманизации мифа системно выявлен и исследован в интеллектуальной прозе как целостный и единообразно идентифицируемый, благодаря чему сформирована соответствующая интерпретационная модель. Гуманизация мифа определяется как этизирующая гармонизация Универсума посредством особых мифологических структур. В интеллектуальной прозе идентифицированы особый тип базовых мифологем (новые модификации древних мифологем, созданные нарратором при формировании гуманизации мифа и обусловленные именно базовыми закономерностями мифологического сознания) и особый их подвид (утраченные мифологемы, частично воссозданные литературным текстом). Существование гуманизации мифа продемонстрировано в случаях как явной, так и неявной базовых мифологем. Проиллюстрирована транспонируемость гуманизации мифа при переводе литературного произведения, соответствующая транспонируемости мифа (по К. Леви-Строссу). Констатируется, что гуманизация мифа в интеллектуальной прозе способствует гармонизирующей разработке ряда концептов («Дон Хуан» у К. Чапека, «Иов» у Ф. Кафки, «ибсеновская Нора» у Р. Вальзера). В этом контексте решена важная научная проблема: устранен пробел в области такой значимой проблематики, как соотнесенность «миф-литература».

**Теоретическое значение работы**. Осуществлен системный подход к феномену гуманизации мифа, являющийся мультидисциплинарной моделью для подобных исследований. Сформулирована научная дефиниция литературного феномена гуманизации мифа, обладающая следующей совокупностью качеств: полнота; внутренняя непротиворечивость; соответствие идеям Томаса Манна. Разработан способ единообразной идентификации феномена в литературном произведении (в соответствии с указанной дефиницией). Предложена классификация базовых мифологем в интеллектуальной прозе: их подразделение на четыре группы по признаку соотнесенности с гуманизацией мифа и на два вида по признаку явного или неявного наличия в интеллектуальной прозе.

**Прикладное значение работы**. Материалы диссертации могут быть использованы при чтении лекционных курсов по мировой и сравнительной литературе, по теории литературы, при разработке спецкурсов для гуманитарных факультетов, при создании методик и учебных пособий. И результаты, и опыт данного исследования, в том числе предлагае-

мая интерпретационная модель, могут эффективно использоваться целым рядом научных дисциплин (среди них: теория литературы, сравнительное литературоведение, нарратология, компаративная мифология, фольклористика, когнитивная лингвистика, лингвокультурология, прагматика, этнолингвофольклористика, культурная антропология, психология, философия культуры, теория коммуникации). Эти результаты могут, в частности, способствовать решению такой задачи, поставленной ЮНЕСКО в 2010 году, как разностороннее осмысление концепта «новый гуманизм в XXI веке» [106]; могут применяться в ходе разработок, связанных с понятиями «этика», «постгуманизм», «трансгуманизм» [355] и т.д.

**Внедрение научных результатов**. Разработан одноименный спецкурс для гуманитарных факультетов. Автор применял компоненты концепции в своих фольклористских и этнологических исследованиях, а также выявлял перспективы ее применения в рамках других гуманитарных научных дисциплин (см.: [340], [341] и др.). Материалы диссертации используются в плановой работе автора (ИКН) и в разработках, осуществляемых Студией „Studioul de Creaţie «ZAO»". Результаты исследования были частично представлены автором в рамках спецсеминара, организованного Студией (2015).

**Апробация работы.** Основные результаты исследования апробированы:

при публикации монографии: Кушнир Ж. Феномен гуманизации мифа в интеллектуальной прозе XX века. Chişinău: Pontos, 2017. 352 p.;

при публикациях в научных журналах и сборниках:

– в зарубежных журналах: „Annals of Spiru Haret University, Philology, Foreign Languages and Literatures – Series"; „International Journal of Communication Research";

– в журналах Республики Молдова (категории B+, B и C): „Intertext"; „Enciclopedica. Revista de istorie a ştiinţei şi studii enciclopedice"; „La Francopolyphonie"; „Revista de etnologie şi culturologie"; „Studia Universitatis Moldaviae – Seria Ştiinţe umanisice"; «Славянские чтения»;

– в сборниках: „Identità europea e alterità nazionale. La II Conferenza annuale scientifica internazionale del Facoltà di Lettere dell'Università Spiru Haret. European identity and national alterity. Norm and creativity in linguistics, literature, translation studies, didactics and interdisciplinarity" (Bucharest); "Myth, Symbol, and Ritual: Elucidatory Paths to the Fantastic Unreality" (Bucharest); "International conference on mythology and folklore" (Bucharest; Second edition; Third edition); "Paradigms of Chinese Culture – Background Values and the Image of Civilization"; "From traditional to synergetic lingvistics. In honorem Valentin Cijacovschi"; "Itinerarios Hispanicos. Interculturalidad a traves de la traduccion, la linguistica y la literature"; "Itin-

erarios hispánicos. Una aproximación interdisciplinar al liberalismo español con motivo del bicentenario de la constitución de Cádiz"; "La liberté de la création au féminin. In honorem Ana Guţu"; "Le comparatisme linguistique et littéraire – parcours et perspectives. In honorem Ion Manoli"; „Literatura migrației: deschideri și bariere"; «Актуальные проблемы истории, этнологии, филологии и права евреев»; «Сборник научных трудов Института иудаики» (Вып. 1, Вып. 2, Вып. 3); «Этнические меньшинства Молдовы»; «Наука и образование: реалии и перспективы»;

на научных конференциях, международных и с международным участием: International Conference "Paradigms of Chinese Culture – Background Values and the Image of Civilization" (Chişinău, ULIM; 4 martie 2011); Coloqiuo internacional "Itinerarios hispánicos. Interculturalidad a traves de la traduccion, la linguistica y la literature" (Chişinău, ULIM; 8 aprilie 2011); Colocviului internaţional „La interculturalidad a través de la literatura, la lingüística y la traducción" (Chişinău, ULIM; 29 martie 2012); Conferinţa ştiinţifică internaţională „Актуальные проблемы истории, этнологии, филологии и права евреев" (Chişinău, Institutul iudaic; 29 martie 2012); „Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei şi studiului artelor" (Chişinău, IPC AŞM; 31mai-1 iunie 2012; 22-24 mai 2013; 22-23 mai 2014); Colocviul internaţional aniversar cu prilejul a 20 de ani de la fondarea ULIM „Plurilingvismul şi traducerea ca provocări ale globalizării: de la învăţământ la politici lingvistice şi culturale" (Chişinău, ULIM; 15-16 octombrie 2012); „Francopolifonia ca vector al comunicării: Colocviu internaţional" (Chişinău, ULIM; 29 martie 2013; 28-29 martie 2014; 27 martie 2015); Central and Eastern European LUMEN Conference: New Approaches in Social and Humanistic Sciences: NASHS 2015 11th-13th of September 2015 (ISI Web of Science); The First ENTICE International Conference "Going East: An Interdisciplinary Conference on Travel and Intercultural Communication" (Iasi-Romania, Alexandru Ioan Cuza University of Iasi, Romania; Østfold University College, Halden, Norway; 4-5 June 2015); «Славянские чтения» (Chişinău, Славянский Университет РМ; 17-18 octombrie 2012); International Conference "Mythology and Folklore" (Bucharest-Romania, University of Bucharest; October 17-18, 2015; October 15-16, 2016); Международная конференция «XXIII Лотмановские чтения: Ольга Михайловна Фрейденберг в науке, литературе, истории» (Москва, Институт высших гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского РГГУ; 22-24 декабря 2015); The 2nd Annual Scientific International Conference of the Faculty of Letters of Spiru Haret University "European Identity and National Alterity. Norm and Creativity in Linguistics, Literature, Translation Studies, Didactics and Interdisciplinarity" (Bucharest-Romania, Spiru Haret University; 13-14 May 2016); Conferinţa ştiinţifică internaţională „Literatura migrației: deschideri și bariere" (Chişinău, USM;

2-3 iunie 2017); Conferinţa ştiinţifică internaţională „Un veac de conflagrații: realitate și ficțiune” (Chişinău, USM; 8 iunie 2018); „Dialogul civilizațiilor : mize, provocari și contribuții traductologice” (Chişinău, ULIM; 17 octombrie 2018).

**Характеристика основных частей, составляющих диссертационное исследование**: Работа включает в себя аннотации на румынском, русском и английском языках, список сокращений, введение, шесть глав (259 страниц основного текста), общие выводы и рекомендации, 5 приложений, библиографию из 467 наименований.

**Во «Введении»** обоснованы актуальность и значимость исследуемой проблематики, сформулированы цели и задачи исследования, охарактеризованы его методология, теоретические основы и материалы, научная новизна и оригинальность работы, принципиально новые научные результаты, ее теоретическое значение и практическая значимость, представлены апробация ее результатов и характеристика основных ее частей.

**В Главе 1** рассмотрены: термины «гуманизация мифа» и «интеллектуальный роман» (эволюция и современное состояние); «интерпретативный подход» Клиффорда Гирца как основа для целостного осмысления гуманизации мифа (этизирующей гармонизации Универсума мифологическим сознанием); концепт «гуманизация мифа» в соотнесенности с достижениями современной научной мысли и с концептом «новый гуманизм в XXI веке» (ЮНЕСКО); компоненты концепции гуманизации мифа как инструментария для выявления, единообразной идентификации и осмысления литературного феномена ГМ в ИП (концепция разработана нами для системного осмысления и единообразной идентификации одноименного феномена; представляет собой совокупность наших разработок и соответствующих выводов); сформированные нами гипотезы о литературном феномене ГМ в ИП, эмпирическое подтверждение которых служит достижению цели и решению задач данной работы.

**В Главе 2** проверяется гипотеза об инвариантности гуманизации мифа к идентичности/ неидентичности хронотопов литературного текста и базовой мифологемы. Указанная инвариантность выявляется для следующих случаев и на следующих примерах: при хронотопе ИП, идентичном хронотопу ее явной базовой мифологемы (роман Т. Манна «Иосиф и его братья»); при хронотопе ИП, отличном от хронотопа ее явной базовой мифологемы (повесть Ф. Дюрренматта «Грек ищет гречанку»); при хронотопе ИП, отличном от хронотопа ее неявной базовой мифологемы (новелла «Тихая Лена» Г. Стайн).

**В Главе 3** проверяется гипотеза об инвариантности гуманизации мифа к линейному/ нелинейному соответствию композиций ИП и базовой мифологемы. Инвариантность выявляется: при линейном соответствии композиций ИП и базовой мифологемы (роман А.

Камю «Посторонний»; рассказ Р. Акутагава «Барышня Рокуномия»); при линейном, но усложненном – ИП есть неявный диптих – соответствии композиций ИП и базовой мифологемы (новеллы Х. Л. Борхеса «Тайное чудо» и «“Deutsches Requiem”»); при нелинейном соответствии композиций ИП и базовой мифологемы (смеховая новелла Ф. Кафки «Правда о Санчо Пансе»; смеховой роман Ю. Алешковского «Кенгуру»). Поскольку в указанной ИП рассматриваемая БМ есть миф об отмене *не-тотема*-смерти, то одновременно подтверждается гипотеза о формировании гуманизации мифа посредством указанной динамической константы ГМ. Выявленной оказывается и формируемая ИП XX века особая модификация мифа об отмене *не-тотема*-смерти – мифологема об «искушении добром» («Мистер Ч. в отпуске» Ф. Дюрренматта, «Правда о Санчо Пансе» Ф. Кафки, «Кенгуру» Ю. Алешковского), что подтверждает эффективность применения «цетрального тезиса» Н. Фрая к литературному феномену ГМ.

**В Главе 4** подтверждается гипотеза об инвариантности гуманизации мифа к столь разнообразным вариациям трактовок базовой мифологемы текста, как: традиционная трактовка интеллектуальной прозой своей явной БМ (роман Г. Гессе «Степной волк»); особая новаторская трактовка литературным текстом своей неявной БМ – такая новаторская ее трактовка, которая восходит к трактовке давно забытой (смеховая новелла Ф. Кафки «Правда о Санчо Пансе» и ряд эпизодов тетралогии Т. Манна «Иосиф и его братья»); новаторская трактовка явной БМ текста, которая сама восходит к утраченной мифологеме, причем анализ ИП побуждает к выявлению и частичному восстанавлению структуры этой утраченной базовой мифологемы (смеховая новелла К. Чапека «Исповедь дон Хуана»). Поскольку инвариантность ГМ к вариациям трактовок БМ рассматривается здесь на примерах текстов, где одна из БМ – миф о смехе, то одновременно подтверждается гипотеза о формировании гуманизации мифа посредством и этой динамической константы ГМ.

**В Главе 5** подтверждается гипотеза об инвариантности гуманизации мифа относительно различных вариаций интерференции, причем рассмотрены следующие особые (предельные) случаи, когда: одна из интерферирующих базовых мифологем ИП сама формирует гуманизацию мифа (смеховая новелла Р. Вальзера «Ибсеновская Нора, или Жареная картошка»); одна из интерферирующих базовых мифологем ИП активно противостоит гуманизации мифа (смеховое фэнтези Т. Пратчетта «Вор времени»; новелла Г. К. Честертона «Злой рок семьи Дарнуэй»); налицо автоинтерференция одной из БМ (интерферируют самая древняя и более поздняя ее модификации; повесть Д. Хармса «Старуха»). Поскольку Г. К. Честертон в указанном тексте очень явно и напрямую противопоставляет мифологеме о злом роке интерферирующую с ней дихотомию *тотем*/*не-тотем*, то явно

продемонстрированным оказывается и формирование гуманизации мифа посредством этой ее динамической константы. А значит, гипотеза о том, что гуманизация мифа может быть сформирована в ИП посредством любой из своих динамических констант (дихотомии *тотем*/*не-тотем*, мифа о смехе, мифа об отмене *не-тотема*-смерти), эмпирически подтверждена целиком.

**В Главе 6** подтверждается гипотеза о литературоведческой эффективности осмысления «центрального тезиса» Н. Фрая применительно к литературному феномену гуманизации мифа. Так, в связи с тезисом Н. Фрая о наследовании-преображении литературой мифологических структур выявляются формируемые ИП ступени апокатастазиса («Эмануэль Сведенборг» Х. Л. Борхеса; «Мистер Ч. в отпуске» Ф. Дюрренматта; «Пушкинский дом» А. Битова), а также рассматривается специфика апокатастазиса, формируемого в романах «Accidentul» М. Себастьяна и «Защита Лужина» В. Набокова. В результате выявляется формируемая ИП XX века особая модификация мифологемы об апокатастазисе, где концепт «все» планетарен, причем включает в себя и фантастических существ.

**В разделе «Общие выводы и рекомендации»** представлены достигнутые результаты, охарактеризована их научная значимость и перечислены открываемые ими перспективы.

**В «Приложениях»** представлены пять схем, разноаспектно отображающих существование литературного феномена гуманизации мифа.

# 1. ГУМАНИЗАЦИЯ МИФА В ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ПРОЗЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Термины «гуманизация мифа» (ГМ) и «интеллектуальная проза» (ИП) устойчиво вошли в научный оборот: они привычны, обыденны. Но их происхождение не совсем обычно. Их создал Томас Манн, выявлявший актуальные концепты именно как литератор, причем с учетом тех смеховых глубин бытия, на существование которых М. Бахтин отозвался максимой: «Все подлинно великое должно включать в себя смеховой элемент» [94, с. 358]. Во многом парадоксальна и эволюция указанных концептов (см., напр.: [178]).

## 1.1. Выявление Т. Манном концепта «гуманизация мифа» и его эволюция

К. Кереньи, выдающийся мифолог, считал необходимым выявлять значение открытий, которые «делал Томас Манн в своих гениальных переработках того, чем действительно был в истории миф как образцовая форма бытия. <…> “Ваш роман, писал он Т. Манну <…>, означает возвращение европейского духа к высшим, мифическим реальностям… Наука тут в сравнении с литературой отстает”» [287, с. 160-161]. Манновский взгляд на миф сочетал интуицию великого писателя и знания ученого [224, с. 135], что не отменяет, а усиливает необходимость научного осмысления манновских наитий.

Феномен гуманизации мифа – один из наиболее ярких подобных случаев. Т. Манн сообщил о феномене в докладе «Иосиф и его братья» (1942; Библиотека Конгресса США): «Я выступил с докладом в библиотеке конгресса – о чем? Самым мирным образом – о собственном романе об Иосифе. Такое было выражено желание, и 1000 человек <…> с интересом слушали то, что я мог сказать об этих “серьезных шутках”, как говорил Гете о “Фаусте”» (apud [84]; см. также: [420]; [220, т. 9, с. 172-191].).

Самая серьезная из этих «шуток», мы полагаем, – выявление Т. Манном концепта «гуманизация мифа». Последствия тоже оказались весьма серьезными: концепт начал развиваться и осваиваться в трудах многочисленных исследователей, ощущавших его глубину. Феномен разноаспектно выявляли и в произведениях самого Т. Манна ([444], [368], [456], [450], [453], [449, с. 149], [174, с. 220-221] и др.), и в текстах И. В. Гете (в том числе [436], [437, с. 56-62], [442, с. 44-47], [455, с. 15], [438, с. 81]), не обходя вниманием других авторов (см., напр.: [440, с. 294], [443, с. 108]); концепт использовали и в теологических штудиях [441], и при осмыслении задач, которые ставят перед филологией последствия глобализации [452, с. 282-296].

Но никто, насколько нам известно, не стремился осмыслить феномен системно: многочисленные разработки концепта характеризовались локальностью, «точечностью».

Иногда это было следствием редуцирующе-банального его понимания, которое С. Апт описывал так: «Гуманизация мифа – это, по-видимому, человечное, историчное и художественно убедительное осмысление его во всеоружии современных научных знаний» [85, с. 133]. С. Апт не считал подобное понимание удовлетворительным и задался целью выявить, что подразумевал под гуманизацией мифа Т. Манн, когда сообщал: в тетралогии «миф был выбит из рук фашизма и вплоть до мельчайшей клеточки языка гуманизирован – если потомки найдут в романе что-либо значительное, то это будет именно гуманизация мифа» (apud [85, с. 133]). По Апту, манновская гуманизация мифа есть выявление сакральности человеческой ипостаси индивидуального начала (аналогичную трактовку см.: [366, с. 79-80]). Но и это глубокое обобщение исчерпывающим быть не могло, поскольку ограничивалось романом «Иосиф и его братья».

В связи с концептом «гуманизация мифа» вообще возникал запутанный когнитивный парадокс. Предощущение глубокой тайны, которая «насущно, практически» [85, с. 133] важна для человечества, уживалось с восприятием манновской максимы о гуманизации мифа как общепонятной (см., напр.: [139, с. 165]), хотя вопросы существуют явно.

Например, следует выяснить, какой миф гуманизировал Манн. Ведь нацисты – при своей принципиальной ненависти к этике и евреям как ее носителям [365, с. 421-427] – отнюдь не пытались присвоить этичный еврейский миф об Иосифе Прекрасном. По Манну, в тетралогии «все мифологии мира – еврейская, вавилонская, египетская, греческая – сплетаются в <…> пестрый клубок» [219, т. 2, с. 711]. Значит, в максиме речь идет о мифе как таковом. Но подобный ответ сам чреват вопросами, которые сводятся к необходимости целостного осмысления феномена (сколько раз нужно гуманизировать миф, зачем вообще это делать и т.п.; остается невыясненным ряд формально-логических частностей).

Между тем XX век отмечен неустанной работой научной мысли с мифологической проблематикой: «<…> одних подходов к изучению мифопоэтического сознания было более десяти: психоаналитический, юнгианский, ритуально-мифологический (Б. Малиновский, Дж. Фрейзер), символический (Э. Кассирер), этнографический (Л. Леви-Брюль), структуралистский (К. Леви-Стросс, М. Элиаде, В. Тернер), постструктуралистский (Р. Барт, М. Фуко)» [257]. Гуманизация мифа как целостный феномен выглядит странной лакуной в столь разносторонне изученном «пространстве». Возникает вопрос, почему в связи именно с ней исследовательская мысль довольствовалась лишь частностями. Мы полагаем, это объясняется двумя причинами: 1) гуманизацию мифа ошибочно относят, как правило, лишь к временам весьма развитого логического сознания; 2) целостное осмысле-

ние гуманизации мифа требует применения особого подхода, который отыскать нелегко, а при ложности исходного постулата – невозможно.

Импульс к преодолению главной причины мы получили благодаря Т. Манну. Подходом, дающим возможность осмыслить разнообразные мифологические структуры в аспекте столь особой функции мифологического сознания, как гуманизация мифа, мы обязаны Клиффорду Гирцу, чей интерпретативный подход широко применяется в различных областях науки [384, с. 269]. Творческое наследие К. Гирца вообще «очень широко и притягивает к себе интерес социологов, политологов, историков, правоведов, культурологов, антропологов, философов и литературоведов» [144, с. 549]. Его труды явились основой одной из влиятельных научных школ в литературоведении («нового историзма»; см., напр.: [328, с. 187]; [363]; [12, с. 38-72]).

Намерение найти адекватную дефиницию феномена и способ его единоообразной идентификации привело нас к формированию концепции гуманизации мифа (см., напр.: [187]; [177]; [192]; [205]; [206]; [340]; [19]; эта информация постепенно входит в научный оборот, см.: [297, с. 84-86, 89-91]; [110]).). Адекватной мы полагаем дефиницию, обладающую следующей совокупностью качеств: полнота; внутренняя непротиворечивость; выявление иллюзорности противоречий, которые, как может показаться, есть в высказываниях Т. Манна о данном феномене.

Наиболее общая дефиниция феномена в рамках нашей концепции такова: гуманизация мифа есть этизирующая гармонизация Универсума (картины мира) мифологическим сознанием. Феномен воплощается посредством формирования и/или актуализации особых мифологических структур (они присутствуют как в древнейших мифах и фольклорных преданиях [18], [17], [341], [195], так и в литературных текстах).

Концепция базируется на рассмотренных далее достижениях науки XX-XXI веков. К числу важнейших относятся: a) «центральный тезис» [358, с. 8] Н. Фрая о том, что мифологическими структурами формируются не только мифы, сказки, легенды и родственные им жанры, но и художественная литература, которая эти структуры наследует, передает и преображает, а также ряд других идей, принадлежащих представителям мифологической школы; b) тезис многих исследователей, что мифологическое сознание задействуется очень широко и эффективно (в том числе при созидании и восприятии литературных текстов [120]), который сформулирован К. Хюбнером так: «<…> именно в нашем экзистенциальном опыте мы неизменно думаем мифически: в нашем отношении к рождению и смерти, в любви, в отношении к природе, в восприятии искусства и религии» [292]; c) дихотомия «*тотем*-жизнь-Рай/*не-тотем*-смерть-преисподняя» как одна из базовых струк-

тур архаического мифологического сознания, выявленная О. Фрейденберг (слово *тотем* здесь – омоним общепринятого); d) разнообразные описания базовых мифологических структур, осуществленные мифологами, литературоведами, психологами, исследователями фольклора, философами культуры, этнографами, археологами (в их числе К. Г. Юнг, К. Кереньи, В. Пропп, М. Бахтин, Л. Фробениус, С. Рейнах), а также описания подобных структур, которые представлены в указателях мифологических и сказочных сюжетов и мотивов; e) представления мифологов и этнологов о гармонизации Универсума как одной из базовых функций архаического мифологического сознания и о ряде других его свойств, например, метонимичности (разработки Э. Кассирера, Кл. Леви-Стросса, Е. Мелетинского и других; интерпретации многих ритуалов); f) идеи, разрабатываемые «аксиологической семантикой» Т. Кшешовского (Люблинская школа этнолингвистики), о том, «что аксиологический параметр или оппозиция *добрый*/*злой* имеет первостепенное значение и уже встроен в предпонятийные схемы воображения» [91, с. 52]; g) мнение М. Элиаде и других исследователей [327] о том, что феномен жертвоприношений возник лишь «в древних земледельческих цивилизациях» [303, с. 40]; h) понятие *Achsenzeit*, или «осевое время» К. Ясперса; i) представления психологов-философов (В. Франкла, Э. Фромма) и философов (Н. Бердяева, Х. Ортеги-и-Гассета, К. Ясперса) о том, что индивидуальное начало единосущностно этике и позитивной (созидательной) свободе, что ему имманентно присущи устремленность к истине, предназначенность к гармонизации Универсума etc.; j) постулат А. Швейцера об этике как «благоговении перед жизнью», согласно которому «основной этический принцип» таков: «добро есть сохранение, помощь и поддержание жизни, а уничтожать жизнь, вредить или препятствовать ей есть зло» [410, с. 262]; k) интерпретативный подход К. Гирца как «разбор смысловых структур», устремленный к сути, или использующий «насыщенное описание» [360, с. 3-32], а также ряд других его разработок.

## 1.2. Концепт «гуманизация мифа»: к вопросу о соотнесенности с научными разработками XX века и с концептом «новый гуманизм в XXI веке»

### *1.2.1. Литературоведческие исследования соотнесенности «миф/литература»*

Разноаспектному осмыслению такой тематики, как соотнесенность литературного текста, мифа и мифологического сознания, посвящены труды целого ряда выдающихся ученых (среди них Дж. Дж. Фрэзер, Р. Барт, Ж. Дюмезиль, Ж. Дюранд, Р. Кайуа, Дж. Кэмпбелл и многие другие). В аспектах нашей проблематики рассматриваемые далее исследо-

вания целесообразно подразделить следующим образом: «центральный тезис» Н. Фрая и другие разработки мифологической школы; современные разработки.

Н. Фрай сообщает: «<…> моя общая критическая позиция, изложенная в “Анатомии критики” и других книгах, разворачивается вокруг идентичности мифологии и литературы, а также путей, какими структуры мифа, наряду с таковыми же из сказки, легенды и родственных им жанров, продолжают формировать литературные структуры. <…> центральный мой тезис: каждое человеческое общество располагает мифологией, которая наследуется, передается и преображается посредством литературы» [358, 8].

Мифологическая критика широко использует сведения о мифе, полученные антропологами, психологами, философами, мифологами и лингвистами [403]. М. Х. Абрамс подчеркивает: «“Миф” есть важное слагаемое литературного анализа. Большая группа авторов, представляющих мифологическую критику, в том числе Роберт Грейвс, Фрэнсис Фергюссон, Мод Бодкин, Ричард Чейз и (наиболее влиятельный из них) Нортроп Фрай, рассматривали жанры и конкретные сюжетные паттерны во многих литературных произведениях, включая и те, что выглядят весьма утонченными и реалистичными, как повторения базовых мифологических формул» [312, с. 171].

Действия мифологической критики выстроены по «алгоритму»: 1) выявить мифологические структуры, которые представляются базовыми (степень и характер их обобщений весьма различны; выявляя их, основываются на мифологических нарративах и на ритуалах, или, по К. Леви-Строссу, «имплицитной мифологии»; подробнее о соотнесенности «миф-ритуал» см.: [15, с. 41-42]); 2) отследить соответствующие им структуры в литературном тексте. Данный «алгоритм» разнообразно используется современной наукой, прорабатывая проблематику «миф/литература». Соответствующие исследования широко представлены ссылками на протяжении всей нашей работы; поэтому здесь мы этим самым общим указанием и ограничимся.

### *1.2.2. «Интерпретативный подход» Клиффорда Гирца как основа для целостного осмысления гуманизации мифа (этизирующей гармонизации Универсума мифологическим сознанием)*

«Радикальным гуманистом» назван Клиффорд Гирц в статье А. Купера, известного антрополога [377]. Этот «радикализм» состоял в своеобразной «революции», осуществленной К. Гирцем в области антропологии, где приоритетным началом он объявил не что иное, как смысл: «“Полагая заодно с Максом Вебером, что человек есть животное, висящее на паутине смыслов, им же сотканной, я принимаю в качестве такой паутины культу-

ру, а в качестве ее анализа, следовательно, не экспериментальную науку с ее поиском закона, а интерпретативную, с ее поиском смысла", – пишет он в своей книге "Интерпретация культур" (изд-во "Basic Books", 1973). *TLS* назвала книгу одной из 100 наиболее важных за период после Второй мировой войны» [377].

К. Гирц, предлагая смеховую дефиницию человека, которая пародирует античную смеховую дефиницию [138], намеренно уточняет ее так, чтобы определение человека именно как существа, устремленного к смыслу, прозвучало подчеркнуто: «Представление о человеке как о пользующемся символами, создающем умозрительные построения и стремящемся к поиску смысла животном, получившее за последние несколько лет широкое распространение и в науках об обществе, и в философии, открывает совершенно новый подход <…>. Потребность в извлечении смысла из жизненного опыта, в придании ему формы и упорядоченности является, очевидно, такой же реальной и такой же настоятельной, как и любая из хорошо известных биологических потребностей» [125, с. 166].

Гирц определяет свой подход – «общий феноменологический подход к культуре» [386] – как особый «разбор смысловых структур» [125, с. 17]. (Подобные научные идеи, как отмечал и сам К. Гирц [127], разрабатывались столь разными исследователями, как Х. Г. Гадамер, Н. Бердяев, К. Ясперс, В. Пропп, Р. Якобсон, М. Бахтин; см., напр.: [34, с. 201-230], [191, с. 56-57]). В предельно кратком обобщении гирцевский подход выглядит так: «Анализ культуры есть (или должен быть) угадыванием смыслов, оцениванием догадок и выведением объясняющих выводов из наилучших догадок <…>» [360, с. 20].

«Интерпретативный подход» К. Гирца дал нам возможность, находясь в рамках «локального знания» [361], системно рассмотреть гуманизацию мифа как литературный феномен, выявляя ее суть, константы формирования etc. Адекватное исследование этизирующей гармонизации Универсума мифологическим сознанием вообще возможно лишь посредством интерпретативного подхода: «<…> подход к мифу требует апелляции к герменевтическим средствам, к теории интерпретаций <…>» [120]. Кроме того, ориентированность на выявление смысла, практикуемая интерпретативным подходом К. Гирца (посредством «насыщенного описания» в том числе [395]), свойственна разрабатываемой нами концепции эстетического смысла ([193], [204], [189], [342], [343]), куда концепция гуманизации мифа входит как одна из ее частей.

### *1.2.3. Парадоксальные свойства мифологического сознания (метонимичность; гармонизация Универсума как одна из базовых функций и т.п.)*

По Кл. Леви-Строссу, «ценность мифа как такового нельзя уничтожить даже самым плохим переводом. <…> Миф – это язык, но этот язык работает на самом высоком уровне, на котором смыслу удается, если можно так выразиться, отделиться от языковой основы, на которой он сложился» [212, с. 218]. Для столь парадоксального сегмента реальности, где смысл передается уже почти помимо языка, Ж.-Ж. Вюнанбурже предлагает дефиницию: «Мифопоэтическое воображение представляется, с точки зрения различных подходов в большей или меньшей степени, как особый способ интеллектуальной и языковой деятельности, служащей в качестве смыслопередающего канала, не находящего в прерывистом ряде причин, аналитических и абстрактных, адекватного средства выражения» [120]. Сходную мысль К. Кереньи формулирует так: «Мифология не форма, она содержание. Миф держится или рушится вместе со своим содержанием» (apud [261]).

Далее, говоря о мифологическом сознании, мы придерживаемся дефиниции Ж.-Ж. Вюнанбурже. (Проблема манипулирования мифологическим сознанием, когда, по Р. Барту, «смысл <…> отчуждается» [90, с. 281-285], остается за рамками данной работы).

Важным свойством мифологического сознания является его метонимичность, когда «часть <…> *есть* непосредственно целое и действует как таковое» [160, с. 63] (здесь и далее выделение курсивом в цитате принадлежит ее автору; см. также: [227], [247], [142]). Ею обусловлена «убежденность» мифологического сознания, что осуществляемая им гармонизация картины мира равнозначна этизирующему преображению реальности как таковой. Напомним: «Познание вообще не является ни единственной, ни главной целью мифа. Главная цель – поддержание гармонии <…>, в чем мифам помогают ритуалы» [222, с. 419]. Поэтому максимы Л. Лосева: «Абсолютная мифология есть креационизм, или теория творчества» [214, с. 177], – и Е. Мелетинского: «Миф – один из центральных феноменов в истории культуры и древнейший способ концепирования окружающей действительности и человеческой сущности» [224, с. 5], – органично дополняют друг друга.

Следствием этой «убежденности» мифологического сознания является его функция гармонизации Универсума, идентифицируемая как одна из базовых (см. разработки Э. Кассирера, Кл. Леви-Стросса и др.; интерпретации многих ритуалов), когда пафос мифологии «подчинен гармонизирующей <…> целенаправленности <…> причем <…> включает ценностный, этический аспект» [225, с. 169].

### *1.2.4. Открытия в области базовых мифологических структур, позволяющие выявить схему эволюции мифологического сознания в аспекте гуманизации мифа*

Наука исследует древнейшее мифологическое сознание опосредованно, рассматривая поздние его реликты. (Таковы даже фольклор американских индейцев, предания австралийских аборигенов etc.; по Леви-Строссу, время не останавливалось и для этих народов; имела место лишь специфика развития [211, с. 333-334]; о «гуманистическом экуменизме» Кл. Леви-Стросса см.: [78]). Наиболее древняя из мифологических структур – «*тотем*-жизнь/*не-тотем*-смерть» – выявлена и обозначена О. Фрейденберг в связи с архаическим мифологическим сознанием (подробнее о разработках О. Фрейденберг см.: [109], [457]; [359]; [458]; [445]; [383]; [388]; [392]; [393]; [435]; [119]; [145]; [237]; [239], [264], [274], [164]). Мы экстраполировали (см., напр.: [177, с. 208-209]) эту важную дихотомию на постархаическое мифологическое сознание с учетом *Achsenzeit* К. Ясперса и других достижений философской мысли XX века, связанных с концептом «индивидуальное начало». В результате понятие приобрело следующий вид.

*Тотем* есть все, единосущностное индивидуальному началу и/или отождествляемое им с жизнью (жизнь, любовь, этика, интеллектуальные и чувственные радости, вселенская гармония, свобода, творчество, смысл etc.). *Не-тотем* – все, противосущностное индивидуальному началу и/или отождествляемое им со смертью (смерть, предательство, пытки, вечная разлука с любимыми, ощущение богооставленности, разрушение, ненависть, убийство, физические и нравственные муки etc.).

Краткая схема эволюции древнейшего мифологического сознания в аспекте гуманизации мифа, нами выявленная [345] и вкратце приведенная далее, базируется на ряде открытий научной мысли XX века, которая представлена такими именами, как Э. Кассирер, К. Кереньи, В. Пропп С. Рейнах, М. Элиаде, К. Г. Юнг и многие другие.

Мифологическому сознанию имманентна, как свидетельствует наличие соответствующих мифологических структур, функция этизирующей гармонизации Универсума. (В частности напомним, что мифологический подход к фольклору, разработанный А.-М. Плэмэдялэ, использует понятия этизации и модернизации [59]; [60], причем выявляет специфику образа трикстера [60, с. 85-87]). Древнейшее мифологическое сознание, осуществляя эту функцию, сформировало базовую структуру – дихотомию «*тотем*-жизнь/*не-тотем*-смерть». Она равнозначна этичному предписанию: «Стремись служить жизни и отменять смерть». Благодаря базовой дихотомии наиболее древнее мифологическое сознание создавало лишь этичные мифологические структуры (возможно, их формирование помогало выжить); в том числе:

1) *Миф о смехе*: Благой тотемный протагонист-первотрикстер созидал Универсум смехом-светом и безвредными для себя телесными эманациями (о смеховой космогонии Лейденского папируса см.: [462]; о трикстере как «Перворожденном», «благодетельном создателе», «спасителе», «культурном герое» см.: [375, с. 180-183], [306, с. 265, 287], [225, с. 178, 193], [379, с. 503]); о «смехе-жизнедателе» см.: [251, с. 184-192]; о смехе-свете-жизни см.: [160, с. 110-111], [283, с. 93]);

2) *Миф о благом змее и сходные мифологические структуры, связанные с Великой Матерью и другими благими антропоморфными воплощениями Универсума*: благой змей – зооморфное воплощение Универсума; внутри змея – все блага жизни, бескорыстно даруемые человеку (миф выявлен В. Проппом [250, с. 194]); при антропоморфизации «змея» возникают «Великая Матерь» и др. (см. также: [333], [153], [48, с. 599], [336]).

На этих двух этапах *не-тотем*-смерть не рассматривалась подробно; мифологическое сознание идентифицировало ее как наглого похитителя: ее надлежало настичь, отнять похищенное, обезвредить ее. (Реликты: сказки AT 123 *The wolf and the kids*; AT 3120).

3) *Миф о жертве*. Мифологическое сознание, стремясь детальнее «рассмотреть» *не-тотем*-смерть для более эффективной ее отмены, «разместило» ее внутри Универсума, т.е. «змея». Но там уже располагались все блага жизни. А значит, чтобы их добыть, следовало пройти через смерть, или «хочешь жить – сначала умри». Эта метонимическая оплошность – при низком уровне развития логического сознания – привела к антиэтичному пособничеству *не-тотему*-смерти. (Подробнее о проблематике, связанной с «вопросом Иенсена» [461, с. 206-207], т.е. о причине возникновения жертвоприношений см.: [206, с. 24-31], [149], [354], [317], [401, с. 158], [351, с. 53], [353, с. 197-215], [405, с. 439], [367, с. 83], [414]). Предписание «хочешь жить – сначала умри» стало исполняться (и на практике, и как шаблон для переделки мифологических структур), доминируя над исходной этичной дихотомией *тотем*/*не-тотем* [345]. Из-за практической невозможности вполне выполнять это самоубийственное предписание, стали использовать паллиатив: предавать смерти, но либо не всех (жертвоприношение первенца), либо не до конца (кровавые инициации). Возникло обыкновение брать пленных, чтобы использовать их как заместительную жертву. Формировались вариации: использование фармаков [329, с. 82], «королей», животных.

Жестко изменились мифологические структуры: древние предания о светлых эманациях и спасительных дарах переосмысливались в нарративы об убийствах с расчленениями. Так формируются мифы об убийстве Великой Матери и других антропоморфных

воплощений Универсума, их принесении в жертву в том числе (реликты: мифы о Хайнувеле, об Имире, о Пуруше; предание о мастере Маноле, см. также: [29]).

Сохранилось и этичное направление развития мифологического сознания: дихотомия *тотем*/*не-тотем* жестко табуирует антиэтичное предписание «хочешь жить – сначала умри». Возникают мифы, где пособничество *не-тотему*-смерти есть деяние неправедное, ведущее к гибели, а не к награде (мифы о жертвоприношениях Афаманта и Агамемнона; упомянутые предания о гибели убийц Великой Матери).

В ходе развития логического сознания жертвоприношения и кровавые инициации прекратились, несмотря на присущую ритуалам устойчивость. Но в коллективном бессознательном сохранились представления об эффективности жертвы, успешно эксплуатируемые тоталитарными идеологическими системами [284, с. 195-197, 222-223]).

Указанная схема эволюции (подробнее см.: [345]) дает возможность глубже понять генезис ряда мифологем, что помогает при их осмыслении в качестве базовых мифологем литературных текстов, ИП XX века в том числе (см., напр.: [196]).

### *1.2.5. Концепты «индивидуальное начало» и «новый гуманизм в XXI веке»: соотнесенность с концептом «гуманизация мифа»*

**Достижения научной мысли, связанные с концептом «индивидуальное начало»**

Достижения современной научной мысли, выявлявшие те компоненты концепта «индивидуальное начало», с которыми соотносится концепт «гуманизация мифа» (в том числе через концепт «*тотем*/*не-тотем*»), вкратце могут быть идентифицированы как информация, приводящая к одному из сходных утверждений: 1) индивидуальному началу имманентно присущи позитивная свобода, этика, истина, любовь, творчество и т.п.; индивидуальное начало равнозначно такому-то из указанных феноменов; индивидуальному началу имманентна устремленность к ним. При этом концепт «индивидуальное начало» обозначался философами по-разному: «подлинная индивидуальность», «подлинная личность», «целостная личность», «уникальность индивида», «человек», «человеческая сущность», «человеческая природа» etc.

Приведем несколько примеров (подробнее см.: [206, с. 31-35]; [202]). Эрих Фромм – выдающийся философ, психолог и психоаналитик – констатировал, что стремление к позитивной свободе, этике, истине имманентно человеку: оно может быть подавлено и извращено, может исчезнуть из сознания индивида, но и тогда в потенциальной форме продолжает существовать [284, с. 239]. Знаменательна максима Н. Бердяева о том, чем чело-

век не является: «В смерти, в убийстве, в ненависти есть предел чуждости. Зло может быть очень свойственно человеку, но в зле есть чуждость. Человек, одержимый злой страстью, в сущности, одержим силой, чуждой ему, но глубоко вошедшей в него и ставшей как бы его природой. Зло есть самоотчужденность человека» [99, с. 312]. Посредством этой парадоксальной дефиниции зла – как самоотчужденности человека – Н. Бердяев бескомпромиссно противопоставляет концепты «индивидуальное начало» и «зло-смерть-убийство». Человек в концепции Х. Ортега-и-Гассета – уникальная индивидуальность, но одновременно еще и брат-близнец Универсума в целом [240, с. 171], а понятие «призвания» – одно из ключевых. Эта сокровенная и высокая суть индивидуальности воплощает человека едва ли не больше, нежели его тело и его душа [240, с. 29]. «Призвание – это внутренний императив, определяющий наше бытие, подсказывающий нам, что мы должны делать, чтобы совпасть с нашим подлинным “я”. Чаще всего мы изменяем самим себе, не слушаем голоса призвания и, вместо того, чтобы стремиться быть, отказываемся быть» [240, с. 120]. Феномен «смысла» в концепции Х. Ортеги-и-Гассета фактически равнозначен истине и позитивной бесконечности, причем тесно связан с индивидуальным началом и его творческой деятельностью [240, с. 51-54]. Динамика процесса видится В. Франклу, чуткому исследователю-практику, такой: «Через какое-то время мы уже не будем морализировать, мы онтологизируем мораль. <…> добром будет представляться то, что способствует осуществлению человеком возложенного на него и требуемого от него смысла, а злом мы будем считать то, что препятствует этому осуществлению» [281, с. 107, 37]. Мы полагаем, обозначить понятие смысла как одной из современных составляющих *тотема*, пользуясь указанными наработками философской мысли XX века, можно следующим образом: смысл как таковой – это присутствие бесконечного (притом позитивного) в индивидуальном и конкретном.

Итак, для ноосферы XX века концепт «индивидуальное начало» явно и неразрывно связан с такими категориями, как свобода, творчество, смысл, любовь, предназначение, Универсум (Бог), этика, истина etc. Все они, будучи единосущностны индивидуальному началу, включены мифологическим сознанием в *тотем* и широко им используются при формировании позитивной картины мира.

### Периодизация осмысления индивидуального начала

Рассмотрим, как научная мысль XX века выявляла общую периодизацию осмысления индивидуального начала, а также упомянем прогнозируемые последствия этого осмысления. В середине XX века Карл Ясперс разработал широко известную концепцию

об *Achsenzeit* – великом открытии индивидуального начала, его значимости и сакральности. По К. Ясперсу, примерно за 500 лет до н. э., причем с удивительной синхронностью – «почти одновременно в течение немногих столетий в Китае, Индии и на Западе независимо друг от друга» – произошло «открытие того, что позже стало называться разумом и личностью» [309, с. 33-34]. Человек «вступает на путь, пройти который он должен в качестве данной индивидуальности» [309, с. 34]. И, хотя открытие тогда еще «отнюдь не становится общим достоянием», «человечество в целом совершает скачок» [309, с. 35]. Пораженный значимостью события, К. Ясперс обозначил соответствующее время, как *Achsenzeit* (осевое время), позаимствовав термин у Гегеля. Осмысливая динамику события, философ приходит к следующему выводу. Древнее открытие, постепенно оказавшись общим достоянием, приведет к позитивному преображению каждого в «настоящего человека», или к «подлинному становлению человека» (если процесс не сорвется из-за навязанных ему «искажений и ужасающих провалов»), «хотя каким образом это произойдет, мы еще совершенно не можем себе представить» [309, с. 53-54]. К. Ясперс, философ-гуманист [421], обозначает этот момент как «второе осевое время».

В результате ясперсовских действий, как свидетельствует Г. Померанц, «сейчас у каждого чуткого человека возникает потребность растянуть хронологию “осевого времени” по Ясперсу. <…> Кстати сказать, не один Ясперс: если не говорить о терминах, а о сути, то в 1946 году вышла книга «Before philosophy» <…> со статьей Франкфурта <…>» [249]. Г. Померанц идентифицирует второе осевое время так, что оно оказывается позади, но еще не содержит преображение каждого человека в себя «настоящего».

Мы тоже считаем целесообразным рассматривать второе осевое время как свершившееся: идентифицируем его как момент, когда информация об абсолютной ценности индивидуального начала оказалась действительно общим достоянием. (К XX веку это произошло вполне устойчиво, но осуществить массовую актуализацию указанного достояния человечеству тогда не удалось; эта неудача, экзистенциально-исторические корни которой рассмотрены Дж. Стайнером в эссе «Великая “Ennui”» [268], требует особого осмысления, выходящего за рамки данной работы). Иначе говоря, мы полагаем логичным рассматривать два объективно не совпадающих момента раздельно, как два «осевых времени»: второе и третье. Второе началось, когда указанная информация стала общим достоянием, и третье настанет, когда большинство людей ею воспользуется. В XXI веке, мы полагаем, это произойдет (если не сорвется из-за какого-либо «провала», катастрофического уже запредельно, практически равнозначного гибели человечества). XXI век соответственно идентифицирован нами как эпоха творческой свободы, или третье «осевое

время». В рамках нашей терминологии это можно выразить так: массовая актуализация указанной информации равнозначна тому, что каждый человек станет более чутко относиться к позитивным импульсам своего индивидуального начала в их направленности к умножению *тотема* и/или отмене *не-тотема*. Эти выводы можно, в частности, считать нашим вкладом в предложенное ЮНЕСКО осмысление путей, которые могут привести к «новому гуманизму в XXI веке».

### «Новый гуманизм в XXI веке»: актуальность осмысления концепта «гуманизация мифа»

Актуальность исследований, связанных с концептом «гуманизация мифа», находит подтверждение в следующем факте. ЮНЕСКО – в лице Ирины Боковой, своего Генерального директора, – в 2010 году заявляет о необходимости «выработки принципов нового гуманизма, который был бы теоретически обоснован и осуществляем на практике. Речь идет не только о поисках новых духовных ценностей, но и о реализации конкретных программ с ощутимыми результатами» [106]. Для достижения указанной цели И. Бокова призывает «возвращаться к истокам этого гуманизма», причем «вновь и вновь открывать для себя глубинное значение культуры», поскольку в основе планетарного сообщества людей находятся «культуры, а точнее, проявления духа». Генеральный директор ЮНЕСКО поясняет: «Это сообщество должно принять форму нового гуманизма, в котором универсальность достигается признанием общих ценностей под знаком культурного разнообразия». И. Бокова завершает речь тем, что для решения столь сложной задачи «необходима всеобщая моральная и интеллектуальная поддержка» [106]. (Аналогичные суждения высказаны в статьях-откликах на это событие, см., напр.: [348], [349], [369], [371], [376], [411], [171], [232]; особо отметим значение для решения данной задачи трудов Ц. Тодорова, филолога, философа-«апостола гуманизма» [275], напр.: [464]; [465]; [466], [277], – и Э. Морена [230], социолога, философа, президента Европейского агентства по культуре при ЮНЕСКО). Значимость задачи, поставленной ЮНЕСКО, может рассматриваться и в аспекте, который определен максимой К. Гирца: «Проблема интеграции культурной жизни становится сегодня проблемой того, как дать возможность людям, населяющим разные миры, вносить настоящий, взаимовыгодный вклад в жизнь друг друга» [126, с. 14].

Мы полагаем, что решению задачи о новом гуманизме может содействовать использование концепции гуманизации мифа. Ведь концепт «гуманизация мифа» содержит важную информацию о том, что функция этизирующей гармонизации Универсума имманентна мифологическому сознанию с древнейших времен и по сей день. Подобная ин-

формация – опора для истинно этичных взаимодействий человека с самим собой и миром. А осознанная и последовательная устремленность именно к таким взаимодействиям, став достаточно массовой, может сформировать этичное глобальное сообщество.

## 1.3. Компоненты концепции гуманизации мифа как исследовательский инструментарий

Концепция гуманизации мифа как опыт системного исследования одноименного феномена базируется на ряде открытий гуманитарной мысли XX века (см., напр.: [177]; [192]; [203]; [19]). Компоненты концепции могут применяться как инструментарий исследования ГМ в литературных текстах, поскольку концепция обеспечивает, во-первых, целостное осмысление феномена, а во-вторых, возможность его единообразной идентификации в конкретном тексте посредством дихотомии *тотем*/*не-тотем*.

Гуманизация мифа как литературный феномен есть этизирующая гармонизация Универсума (картины мира), формируемая в литературном тексте посредством мифологических структур, которые присутствуют там явно или неявно. Чтобы единообразно идентифицировать феномен гуманизации мифа в литературном произведении, следует выявить умножение *тотема* и/или отмену *не-тотема* в картине мира, формируемой текстом (см. *Приложение 1*). Это умножение *тотема* и/или отмена *не-тотема* в литературном тексте порождают ощущение катарсиса. (По Х. Г. Гадамеру, катарсис есть радость узнавания подлинной сущности и Универсума, и нас самих, явленной в процессе мимезиса [121, с. 236]; подробнее о триаде «эстетический смысл-мимесис-катарсис» см.: [204]).

Концепция дает возможность выявления и идентификации тех глубинных смыслов, которые присутствуют в сфере бессознательного и формируют катарсис, но не становятся без специального анализа достоянием осознанного. Мы полагаем, концепция гуманизации мифа гармонично дополняет многоаспектные разработки XX-XXI века, связанные с соотнесенностью литературного текста, мифа и мифологического сознания (см., напр.: [1]; [2]; [316]; [6, с. 155-165]; [5]; [331]; [332]; [11]; [14]; [16]; [21]; [22]; [23]; [24]; [25]; [32]; [37, с. 54-62]; [38]; [39]; [44]; [51, с. 159-173]; [52]; [62]; [63], [69]; [71]; [76]; [418]; [77]; [285], [107]; [215]; [225]; [273]; [278]; [310]).

### *1.3.1. Понятие «базовая мифологема литературного произведения» в контексте «центрального тезиса» Нортропа Фрая*

Дефиниция понятия «мифологема», принятая нами в качестве рабочей, принадлежит Дж. Холлису и выглядит так: «“Мифологема” – это отдельный фундаментальный

элемент или мотив любого мифа» [290, с. 16]. Сайт *OxfordDictionaries.com* предлагает аналогичную дефиницию, указывая что термин возник в конце XIX века, причем впервые применен в *Journal of Hellenic Studies* [390]. (Нас привлекает обобщенность этой формулировки; ведь усложненные дефиниции мифологемы зачастую «семантически недифференцированы» [115, с. 219] и указывают не столько на суть этого понятия, сколько на его взаимосвязи, с картиной мира в том числе [298]). Итак, мифологема отличается от мифа тем, что представляет собой его фрагмент, но фрагмент существенный («фундаментальный»). Это качество существенности, присущее мифологеме, К. Кереньи идентифицирует как «приносящий удовлетворение смысл», который одновременно есть критерий ее подлинности: «Точно так же, как музыка имеет смысл, который приносит удовлетворение (а это верно для всякого осмысленного целого), так же и всякая подлинная мифологема обладает своим приносящим удовлетворение смыслом» [163, с. 14].

Особое внимание современная наука уделяет именно новым смыслам, которые возникают в литературном произведении, когда, как отмечает Е. Прус, «под видимостью новых форм продолжают свою жизнь древние мифы» [68, с. 40].

Соответственно мы полагаем, что гуманизация мифа может происходить лишь в присутствии эстетического смысла; иначе оригинальность и неожиданность разработки мифологических структур остаются приемом, не достигающим уровня гуманизации.

Учитывая идеи «центрального тезиса» Н. Фрая, базовой мифологемой литературного произведения мы называем такую мифологему, с которой оно связано сущностно (тематически, сюжетно etc.), восходя к ней как к одному из архетипов. (Напомним, что «воплощение архетип получает в мифологеме, которую Юнг понимал как константу, принадлежащую к структурным составляющим души, остающимся неизменными» [273, с. 15]; см. также: [66], [65], [43], [223]).

Гуманизация мифа осуществляется в ходе такой творческой работы мифологического сознания с БМ, которая созидает картину мира, гармонизированную в том или ином аспекте. Текст может содержать одну или несколько БМ; во втором случае происходит их интерференция. БМ можно использовать при выявлении эстетического смысла текста.

Гуманизация мифа может быть сформирована независимо от того, нуждается ли в гуманизации та или иная базовая мифологема, с которой соотносится текст.

Для выявления базовых мифологем необходимо, прежде всего, осуществить предварительное, но адекватное осмысление («адекватное», или «насыщенное описание» [125, с. 21]) тех переплетений смыслов, которые воплощают ГМ в данном литературном тексте.

Затем нужно воспользоваться знаниями в области мифологии, в том числе и об эволюции древнего мифологического сознания в аспекте гуманизации мифа.

Следует иметь представление и о том, каким типовым трансформациям, спонтанным и преднамеренным, склонны подвергаться мифологические истории в ходе развития мифологического сознания. Некоторые из этих трансформаций, по наблюдениям К. Леви-Стросса, нарушая «целостность первоначальной формулы» мифа, приводят к тому, что его «форма как угодно дегенерирует» [210, с. 77], искажая суть мифа; бывает и так, что «первоначальная формула» мифа сохранена, но первоначальный смысл ее забыт. Однако со временем происходит и углубление смысла мифологем.

Необходимо помнить: кроме явных БМ, в ИП могут быть и неявные, в том числе трикстерски скрытые нарратором; причем нередко именно они играют ведущую роль в формировании эстетического смысла текста и соответственно – катарсиса.

Явной базовой мифологемой мы называем такую, на которую текст содержит прямые аллюзии: имена собственные мифологических персонажей и/или явный пересказ мифа устами персонажей ИП etc. Неявные базовые мифологемы – это БМ, не удовлетворяющие данному признаку. В литературоведении неявные базовые мифологемы обозначаются по-разному, в том числе «scenariul mitic», «intriga mitică» [70].

БМ подразделяются на четыре группы по соотнесенности с гуманизацией мифа: БМ, формирующие гуманизацию мифа; БМ, активно противостоящие гуманизации мифа; БМ, нейтральные относительно гуманизации мифа; БМ, неоднозначно соотносящиеся с гуманизацией мифа. Учитывая присущее мифу свойство подвергаться деформирующим трансформациям, нетрудно предугадать: одна и та же мифологема, трансформируясь, может обретать модификации, принадлежащие к разным группам.

Возникает методологический вопрос, на какую из модификаций БМ, различающихся по времени своего возникновения и/или по факту своего формирования разными этносами, следует ориентироваться при исследованиях гуманизации мифа (о разнообразных трансформациях мифологических структур см., напр.: [64], [398]). Мы полагаем, преимущество – за той модификацией, которая наиболее полно коррелирует с исследуемым текстом. Если их несколько, нужно учитывать все.

Литературоведчески плодотворно и выявление наиболее архаических из тех мифологем, к которым генетически восходит рассматриваемая. Ведь именно самые архаические из мифологем нередко оказывают наиболее мощное воздействие на текст.

К их числу в частности принадлежат дихотомия *тотем*/*не-тотем*, миф о смехе, миф об отмене *не-тотема*-смерти. Их необходимо учитывать при выявлении БМ литературного текста.

Необходимо также иметь в виду, что трактовки одной и той же БМ в разных произведениях ИП могут качественно отличаться друг от друга, являясь традиционными или новаторскими. Мы полагаем, эта возможность определяется теми же «двумя типами реакций на традицию» [57, с. 131], которые, согласно разработкам С. Павличенку, определяют выявленные им типы литературных течений: традиционная трактовка БМ в ИП типологически идентична литературным течениям, обозначенным С. Павличенку как «curente literare recuperătoare» [57, с. 81-87], а новаторская – тем, что названы «curente literare anticipătoare» [57, с. 64-80].

### *1.3.2. Три архаические мифологемы, формирующие гуманизацию мифа*

Рассмотрим три мифологемы, которые обозначим так: «мифологема о катабазисе»; «мифологема о внеэтичном запрете, который должен быть нарушен»; «мифологема об апокатастазисе». Первые две связаны между собой очень тесно: «<…> единственный подлинно архаический сюжет, правда, очень широко распространенный и посвященный непосредственно “брачной” теме, – это сказки о чудесных (тотемных, звериных) женах, реже мужьях, потерянных в результате нарушения брачных табу и возвращенных <…> после трудных испытаний в “тотемном” царстве “тестя”» [222, с. 309].

Но далеко не все предания о катабазисе сводятся к брачной теме [380, с. 98]. Поэтому «мифологемой о катабазисе» мы будем называть такую, где протагонист нисходит в преисподнюю, чтобы спасти оттуда супругу (супруга), сына, дочь, мать, отца, друга, побратима, etc. А значит, суть мифологемы о катабазисе – история о том, как *тотем* (любящий) спасает *тотема* (любимого) из локуса *не-тотема*-смерти. (Мы не рассматриваем поздние модификации катабазиса, где цель переосмыслена как, например, получение знания). В мифологеме происходит умножение *тотема* (спасение жизни, единение любящих) и отмена *не-тотема* (смерти, вечной разлуки любящих), т.е. гуманизация мифа. (О трансформациях этой мифологемы при отсечении или искажении ее финала – мифы об Орфее и Эвридике, об Идзанаги и Идзанами – см.: [185, с. 152-153, 160]).

Рассмотрим мифологему о внеэтичном запрете, который должен быть нарушен. Внеэтичным мы называем запрет таких действий, которые сами по себе не противонаправлены этике. Примеры: запрет жене видеть лицо мужа (АТ 425А «Амур и Психея»); запрет мужу избавить жену от лягушечьего облика (АТ 402 «Царевна-лягушка»). Вне-

этичный запрет там всегда нарушается, причем последствия равнозначны смерти; но благодаря подвигу все становится лучше, чем было. Примеры: супруги беспрепятственно видят друг друга; Психее боги даруют бессмертие, чтобы она не разлучалась с Амуром.

Подчеркнем: если запрет этичен, то протагонист вообще не склонен его нарушать. Примеры: животное просит не убивать его детеныша; коровушка просит не есть ее мяса, когда ее убьет злая мачеха девочки (поедание животного, обладающего даром речи, равнозначно каннибализму и контекстуально невозможно помимо всяких просьб). В награду протагонист обретает волшебного помощника.

Итак, этический запрет отличается от внеэтичного не только аксиологически, но и функционально: формирует иной мотив – мотив обретения волшебного помощника.

А значит, этический и внеэтичный запреты составляют два принципиально разных типа мифологических структур: 1) этический запрет никогда не нарушается протагонистом, причем формирует мотив обретения волшебного помощника; 2) внеэтичный запрет всегда нарушается протагонистом, причем формирует мотив разлуки любящих, равнозначной смерти (мотив временной победы *не-тотема*-смерти), которая затем отменена подвигом протагониста, гармонизирующим Универсум.

Суть мифологемы об апокатастазисе такова: *не-тотем*-смерть пожирает (похищает) множество (всех) живых существ; но затем каждое из них возвращено в жизнь-*тотем* спасителем-*тотемом* (воскрешено). Данная формулировка базируется и на разработках К. Г. Юнга, и на осмыслении различных проявлений мифологемы (в мифах, сказках, преданиях, в философии Оригена, постулирующего конечное спасение всех духовных существ и т.д.) [206, с. 254-257]. Подробнее теория данного вопроса приведена в начале Главы 6, посвященной использованию этой мифологемы как БМ интеллектуальной прозы.

### *1.3.3. Константы гуманизации мифа: аксиологические и динамические (дихотомия тотем/не-тотем, миф о смехе, миф об отмене не-тотема-смерти)*

Мифологические структуры высокого уровня обобщения, формирующие этизирующую гармонизацию Универсума, обозначены нами как «константы гуманизации мифа» и подразделены на два вида: аксиологические и динамические.

Напомним, что идея константных мифологических структур многоаспектно разрабатывалась в трудах Дж. Фрэзера К. Леви-Стросса, М. Элиаде, Дж. Кэмпбелла, Я. Голосовкера, Н. Фрая; в компаративистике Румынии понятие «константа» разрабатывалось А. Марино [50, с. 82-83], а в Республике Молдова – Р. Я. Клейман ([165], [166], [167], [168]). Примеры «аксиологического исследования» [9, с. 121] в области литературоведческой

мысли РМ и Румынии тоже представлены многочисленными разработками (см., напр., исследования М. Чимпоя [9, с. 112-122], [10], [8] и В. Исака [45]; значимость «аксиологического акцента» [61, с. 170] для современного литературоведения рассматривалась И. Плэмэдялэ, аксиологические константы фольклорного сознания – И. Голованов[ым] [128], а эволюция ценностной парадигмы в интерпретациях классической литературы – Р. Мнихом [229].

Константы гуманизации мифа существуют издавна, но по преимуществу в невербализованном виде: принадлежат к тому «невысказанному и неосознаваемому» [291, с. 47], которое является предметом особого внимания со стороны современной науки, – к миру смыслов. Наша концепция стремится по мере возможности их вербализовать.

Гуманизация мифа проявляется в тексте через присутствие любой из этих констант, хотя наличествуют они, как правило, комплексно.

Аксиологические константы ГМ можно рассматривать как ценностные установки, которые побуждают мифологическое сознание к гармонизирущим действиям, а динамические ее константы – как поведенческие модели, реализующие эти действия.

Аксиологические константы гуманизации мифа представляют собой различные проявления *тотема*. Исчерпывающее их перечисление невозможно в принципе, но их выявление плодотворно. В их числе – и разнообразные метафизические понятия, например: сакральность индивидуального начала; этичность универсального начала; имманентное единство индивидуального и универсального начал etc. (см. также: [180], [184, с. 51-52]).

А динамические константы гуманизации мифа определяют собой конкретику умножения *тотема* и/или отмены *не-тотема*. Эти архаические мифологемы, характеризующиеся высоким уровнем обобщения, таковы: дихотомия *тотем*/*не-тотем*, миф о смехе, миф об отмене *не-тотема*-смерти.

Наиболее универсальна из них, разумеется, дихотомия *тотем*/*не-тотем*, информация о которой приведена выше; здесь мы ее несколько дополним.

В литературных произведениях дихотомия *тотем*/*не-тотем* присутствует как умножение *тотема* и/или отмена *не-тотема* в картине мира, формируемой текстом.

Умножение *тотема* есть открытие, выявление, созидание, осмысление любых аспектов и феноменов реальности, представляющих собой *тотем*. А специфика отмены *не-тотема* в конкретном литературном тексте определяется тем, какой из двух своих разновидностей: преисподней или адом – *не-тотем* представлен в качестве топоса.

Топос преисподней сформировался, когда блага жизни – из-за метонимической оплошности – оказались мифологически размещены именно в обиталище *не-тотема*-смерти, которое мыслилось уже не столько ее утробой, сколько пространственно отдаленной местностью (тридесятым или подземным царством etc.).

Тогда и возникло представление о преисподней как об обиталище смерти, однако исполненном невероятных богатств, – локусе изобилия плодов и богатств земных. Соответственно преисподняя стала мыслиться как место рождений [283, с. 81], рождающее лоно (так, солнце-*тотем* зарождалось в преисподней-ночи-*не-тотеме*).

В результате хтонические ассоциации распространились и на женщину, и на земледелие. Герой сказки добывает себе жену в подземном царстве. В библейском предании смерть приходит в мир через женщину. Первое убийство совершает тот из братьев, кто метонимически причастен к хтоническому началу, поскольку практикует земледелие.

Но одновременно мифологическое сознание стало предпринимать – в неразрывной связи с логическим сознанием – поистине титаническую работу по восстановлению древнего status quo: «переносить» обратно в *тотем* из *не-тотема* все, что оказалось там из-за метонимической ошибки. Женское начало уже не хтонично (Богородица – «лестница в Небо»), а локус изобилия плодов земных мыслится как райский сад. В итоге из топоса *не-тотема* «высвобождено» практически все, кроме смерти (разрушения, небытия, тлена, пыток, предательства, убийств), что привело и к качественному его переосмыслению. Обиталище смерти – уже не рождающая «преисподняя», а бесплодный «ад». И тогда осмысление отмены *не-тотема*-смерти вышло на новый уровень, причем в двух аспектах: бытийно-метафизическом и метафорическом. Так, в бытийно-метафизическом плане смерть ощущается как нечто подлежащее отмене, а, может быть, в каком-то смысле и сейчас существующее лишь иллюзорно, но все же требующее целенаправленных усилий для своего устранения. В метафорическом плане «адом» называют запредельно-невыносимые ситуации, причем подразумевается их «недолжность», необходимость их устранения.

Топос преисподней играет сегодня сравнительно небольшую роль: задействуется при восприятии фольклорных текстов, волшебной сказки в том числе, и современных текстов, так или иначе затрагивающих этот архаический концепт. Топос преисподней в литературном тексте можно отождествить с земным, рождающим, однако непросветленным (остро нуждающимся в просветлении, взывающим к просветлению) началом. Таков, например, топос преисподней в тетралогии Т. Манна «Иосиф и его братья» (обиталище Лавана, обиталище Исава).

Топос ада есть понятие, тождественное смерти как таковой и ее аналогам (ненависти, разрушению, убийству, предательству, пыткам, вечной разлуке, богооставленности, отсутствию любви и даже памяти о ней), то есть интуитивно ощущаемому *не-тотему* современного человека. Таков топос ада в «Докторе Фаустусе» Т. Манна (внутренне пережит автором как «гестаповский застенок» [220, т. 5, с. 683]) и топос ада (местожительство Вия) в прозе О. Мандельштама.

А *тотем* ощущается топосом Рая как «посюсторонней» позитивной бесконечности.

Примеры возможностей литературоведческого использования рассматриваемой дихотомии: идентификация топосов Рая, преисподней и ада в пространстве текста (см., напр.: [175]); различение топосов ада и преисподней; осмысление способов, которыми осуществляется катарсис при наличии того или иного топоса.

Рассмотрим вторую из динамических констант ГМ – миф о смехе.

Большой объем информации, коррелирующей с этой мифологической структурой можно почерпнуть в трудах К. Кереньи, К. Г. Юнга, М. Бахтина, В. Проппа. Так, Кереньи и Юнг исследовали мотивы, связанные с образом трикстера. Пропп, уделяя немалое внимание смеховым космогониям, где «смех божества создает мир» [251, с. 187], предоставил разносторонний массив информации, связанной со смехом древнейших времен [251, с.174-204]. Бахтин разрабатывает концепцию карнавала, которая фактически есть вербализация концепта «миф о смехе» в период после «осевого времени». (При осмыслении бахтинских разработок необходимо помнить: из-за жесткого советского идеологического контроля М. Бахтину постоянно приходилось, по меткому замечанию Ц. Тодорова, скрывать «не только сказуемые в своих предложениях, но и подлежащие» [276]; и более того: «Обстоятельства сложились так, что Бахтин не смог продумать все свои головокружительные интуиции» [276]).

Перечислим характерные черты мифа о смехе как БМ литературного текста:

1. Основа смехового пространства, формируемого мифом о смехе, – вселенская любовь (см.: [93, с. 279-282]). Вселенская любовь (ее наличие) есть и критерий подлинности смеха и/или смехового пространства. (ведь при ее отсутствии возможен лишь «не смеющийся смех»; а он не выполняет своей главной – гармонизирующей – функции и потому идентифицируется как отсутствие смеха: «Насилие не знает смеха» [95, с. 357-358]).

2. Смеховое пространство формирует смеховой протагонист, или «смеховой герой» (термин Р. Торранса [423]) – «плут, шут и дурак»: они «создают вокруг себя особые мирки, особые хронотопы» [94, с. 88].

3. Смеховой протагонист, наиболее аутентичный древнейшему мифу о смехе, – благодетельный трикстер. Его главная черта – совершение целенаправленных благодеяний, типологически близких к вселенскому спасению, но под видом плутовства (воровства, глупости, шутовства etc.).

4. Тело смехового героя гротескно; у трикстера эта гротескность может переходить в полную протеичность: «<…> гротескное тело космично и универсально <…>; оно непосредственно связано с солнцем, со звездами; <…> оно отражает в себе космическую иерархию; <…> оно может заполнить собою весь мир» [93, с. 353].

*5.* *Не-тотем*-смерть самоаннигилирует в смеховом пространстве, причем может и отсутствовать там изначально. («Самоаннигиляция» бесов, или зла – термин, неявно введенный А. Битовым в его смеховой фаустиане [104, т. 2, с. 383]). Смеховое пространство обеспечивает не только отмену смерти (см.: [251, с. 184, 186-187, 190]), освобождение от всяческого *не-тотема* («Смех не связывает человека, он освобождает его. <…> Смех подымает шлагбаум, делает путь свободным. <…> Смех и свобода» [95, с. 358]), но и умножение *тотема* и/или единение с *тотемом* («Двери смеха открыты для всех. <…> смех только объединяет, он не может разделять. <…> Смех и праздничность. <…> Смех и царство целей <…>. Смех сближает и фамильяризует» [95, с. 358].).

6. Смеховой катарсис – свидетельство смеховой гармонизации Универсума в данном тексте – не зависит от успешности действий смехового героя (о концепции смехового катарсиса у М. Бахтина см.: [117]).

Подчеркнем, что действия смехового героя могут быть героичны [423, с. 11], но всегда выглядят дегероизирующе-карнавально. Это является следствием имманентной принадлежности смехового героя к «сфере фамильярного контакта» (смеховому пространству вселенской любви), где сам он неизменно – «образ фамильярного контакта» [94, с. 219].

Рассмотрим третью динамическую константу ГМ – миф об отмене *не-тотема*-смерти (выявлен и обозначен нами [192, с. 175-176]; перечисление типов фольклорных историй, где наблюдается проявление мифа об отмене *не-тотема*-смерти, а также конкретные их примеры см.: [177, с. 216-217]).

Структура мифа об отмене *не-тотема*-смерти:

1) протагонист оказывается перед лицом *не-тотема*-смерти;

2a) мифологема о праведном выборе: если герой стремится к отмене *не-тотема*-смерти, то остается жив или воскресает, причем награжден «приростом бытия» (сокровища, свадьба, апофеоз etc.);

2b) мифологема о неправедном выборе: если, не стремясь к отмене *не-тотема*-смерти, герой решает просто от нее попользоваться, то гибнет, а вожделенной награды не получает;

2c) интерференция мифологемы о неправедном выборе с мифологемой об апокатастазисе: протагонист остается жив, но без награды.

Миф об отмене *не-тотема*-смерти тяготеет к «парности»: в одной истории «представлены» оба выбора, например, действиями двух братьев; а если второй протагонист контекстуально немыслим, то к «удвоению» тяготеет число историй.

### 1.4. Термин «интеллектуальная проза»: парадоксы эволюции

Наличие парадоксов представляется здесь весьма неожиданным. Ведь феномен интеллектуальной прозы сравнительно очень «молод»; а термин, судя по активному интернетовскому его использованию, общепонятен. И литературоведческая мысль, видимо, отнюдь не считает значительными явные разночтения, связанные с термином: использует его как самоочевидный (особенно в изданиях энциклопедического и/или учебного характера). Сообщает, например, что «Лунатики» Германа Броха – редкость для XX века, поскольку это «интеллектуальный роман без интеллектуального протагониста» [429, с. 156]. Упоминает, что «Доктор Фаустус» Т. Манна является «интеллектуальным романом» [415, с. 165], а манновские «Будденброки» – «интеллектуальным романом в форме семейной саги» [352, с. 1069]. Извещает студентов: «“Интеллектуальный роман” объединил различных писателей и разные тенденции в мировой литературе XX века: Т. Манн и Г. Гессе, Р. Музиль и Г. Брох, М. Булгаков и К. Чапек, У. Фолкнер и Т. Цулф <…>. Но основной объединяющей чертой “интеллектуального романа” является обостренная потребность литературы XX столетия в интерпретации жизни, в стирании граней между философией и искусством» [295, с. 26]. О разночтениях припоминают лишь в особых случаях. Намериваясь, например, варьировать трактовку термина в более широких пределах, исследователь отмечает: «Под интеллектуальной прозой принято понимать достаточно разнородные явления» [269].

Вербализованные мнения о том, какие черты интеллектуального романа являются основными и/или чему он обязан своим возникновением, какими именами представлен etc., действительно разнообразны до крайности.

Так, один из исследователей вполне уверен: «В рамках этого жанра происходит осмысление пугающей действительности, поиск путей спасения или же констатация того, что спасение невозможно. Интеллектуальный роман (О. Хаксли, У. Голдинг, К. Уилсон, А. Мердок, Дж. Фаулз) оказывает мощное воздействие на жанр исторического романа» [244, с. 500]. Но другой, не фиксируя вообще ничего, напоминающего «осмысление пугающей действительности», сообщает: «На материале таких <…> текстов, как романы Б. Пильняка “Голый год”, Е. Замятина “Мы”, В. Набокова “Король, дама, валет”, выделяются основные черты интеллектуальной прозы: отказ от традиционной миметичности; перенос организующей функции с фабульных конструкций на систему мотивов; рационализация композиции; последовательная работа с чужим словом, предполагающая различные формы его использования в тексте; многообразная демонстрация авторского присутствия в тексте, выполняющая дезиллюзионистскую функцию» [256, с. 6].

Третий, выделяя «характерные признаки интеллектуальной прозы», полагает таковыми несравненно большее их число, в частности: «<…> концептуальность или концептуальная идея, главный герой – интеллигент или интеллектуал, <…> носитель философской концепции. <…> В интеллектуальных повестях и романах <…> наблюдается повышенное внимание к подсознанию, к сновидениям и грезам <…>. Характерным концептуальным признаком <…> интеллектуальной прозы является идея “золотой середины” <…>; использование парадокса <…>; различные виды интертекстуальности <…>; эксперименты с языком <…>; открытый финал <…>. Итак, интеллектуальная проза имеет целый комплекс существенных типологических признаков <…>» [311, с. 5-6].

Четвертый, напротив, убежден, что есть лишь один признак, характеризующий жанр, – его философская направленность: «Франс в данном случае является фигурой бесспорной, не менее бесспорна и фигура Т. Манна как автора таких романов, как “Волшебная гора” и “Доктор Фаустус”. Что касается других представителей литературы XX в., то здесь часто заметны колебания. К представителям этого жанра часто, но не всегда, относят таких разнородных писателей, как М. Пруст, Ф. Кафка, А. Камю, Ж.-П. Сартр, Дж. Джойс, В. Вулф, У. Фолкнер, Т. Вульф и др. Уже перечисление подобных имен говорит о многом. <…> есть нечто общее, что их роднит. И этим общим является философская направленность их произведений» [173, с. 41].

Пятый и шестой авторы, судя по всему, не противоречат четвертому: они полагают возникновение интеллектуальной прозы следствием «философско-антропологического поворота от трансцендентных кантовских идеалов красоты и совершенства» к «иной – эк-

зистенциальной – антропологии», – поворота, который и вызвал к жизни произведения Ф. Кафки, Р. Музиля, Л. Фейхтвангера, Г. Гессе и А. Деблина [315, с. 442].

Но разделяют его мнение далеко не все: «Некоторые литературоведы отождествляют интеллектуальную прозу с философской (М. Бенькович, В. Бикульчюс, Г. Фридлендер), мифологической (В. Кутейщикова, М. Наенко). Четко выделяют интеллектуальную прозу как отдельную жанровую разновидность Л. Ершов, С. Павлычко» [311, с. 5].

Исследователям, видимо, в результате всех трудов удалось выявить не столько характерные признаки интеллектуальной прозы, сколько характерное для нее разнообразие.

Но признаки жанра существуют. Ведь термин постоянно востребован, причем не только в научных разработках как зарубежных, так и отечественных авторов (см., напр.: Ж. Уайт [429, с. 156], Р. Спирс [415, с. 165], А. Гаврилов [36, с. 29], С. Павличенко [54, с. 61], А. Силвестри [75, с. 57]), но также в книготорговле, библиотечном деле, сетевом обмене книгами etc. А на интернетовских сайтах заполнены теги «Intellectual Prose». Оказались там все – без исключений – авторы, кого к представителям этого жанра принято относить «часто, но не всегда», а заодно и Свифт с Сервантесом (см., напр.: [396]).

А значит, взаимопонимание достигнуто, хоть и по умолчанию. Ведь все – включая ученых, которые себе никогда не позволят столь явный анахронизм (литературоведческая мысль, как отмечено выше, относит к ИП лишь произведения XX-XXI века), – отлично понимают эту интернетовскую логику. Остается выяснить, в чем она состоит.

Мы полагаем, разгадка проста. Интеллектуальной прозой здесь называют все тексты, где одно из художественных средств – элементы нелинейной интеллектуальной игры [177, с. 218]. Поэтому в их число включены романы Сервантеса и Свифта.

А теперь уточним, что подразумевал под «интеллектуальным романом» сам Томас Манн. У ответа есть четкий, однозначный «адрес» – манновское эссе «Об учении Шпенглера» (1924). Эссе доступно, и всякий желающий может узнать следующее. Томас Манн, вводя новый термин, под «интеллектуальным романом» вообще никакое художественное произведение не подразумевал. Другими словами, термин у Манна охотно взяли, приписав ему принципиально иное, хотя и сущностно сродное содержание. Вследствие внутренне обоснованного расширения термина произошла своеобразная метонимическая замена его значения. Рассмотрим ситуацию подробнее.

Эссе – целенаправленная попытка Манна «отменить» известный шпенглеровский приговор Европе и миру, гармонизировать Универсум своим интеллектуально-духовным усилием, не лишенным смеховой составляющей.

И «интеллектуальным романом» Т. Манн именует вовсе не художественное произведение, которое виртуозно затрагивает сферу идей, а, напротив, «критически-философскую литературу», «интеллектуальную эссеистику», поднимающуюся до «блеска литературного изложения», когда «процесс этот стирает границы между наукой и искусством, вливает живую, пульсирующую кровь в отвлеченную мысль, одухотворяет пластический образ» [220, т. 9, с. 611-612].

Но «Закат Европы», вполне блестяще написанный Шпенглером, ни малейшей благодарности Манна не получил. Шпенглеровский текст не удовлетворяет особому критерию истинности: тот, по Т. Манну, есть, видимо, присутствие идеи «о какой-то слитности жизни, о высшем духовном единстве, о том духе человечества, который, по Новалису, есть сокровеннейшая сущность нашей планеты, звезда, связывающая это звено с высшим миром, око, устремленное им к небесам» [220, т. 9, с. 613-614].

Пренебрегать же истиной – как это происходит с блестящим повествователем О. Шпенглером – некто может лишь «по причине того самодовольства, которое, сладострастно предвкушая свое предательство, заносчиво становится на сторону природы – против духа, против человека; именем природы человек тупо твердит о безжалостности законов и при этом кажется самому себе невесть каким несокрушимым и благородным» [220, т. 9, с. 618-619]. Такой автор создает негативную картину мира, самодовольно предписывая фаталистически подчиниться ей как единственно возможной, как судьбе, и даже не желать иного. Но практикующий такое поведение – «всего лишь пораженец рода человеческого» и «поступает несправедливо», возводя в ранг своих предшественников выдающихся мыслителей прошлого: по смеховой максиме Т. Манна, «если есть что-нибудь более ужасное, чем судьба, так это человек, который подчиняется ей, не делая ни малейших попыток сопротивляться» [220, т. 9, с. 613, 615].

Итак, Т. Манну далеко не безразлична степень истинности той картины мира, которая возникает вследствие самой блестящей интеллектуальной игры. А истинной им признается лишь та игра, которая не противостоит гармонизации Универсума. Ведь фактически ссылка на Новалиса есть описание *тотема*-жизни, «предательство» которой и инкриминируется Шпенглеру. Иными словами, в манновском эссе достойными признаются лишь те «интеллектуальные романы», которые формируют гуманизацию мифа.

А парадоксальность в развитии термина есть следствие метонимической замены: интеллектуальной прозой стали называть художественное произведение, исполненное интеллектуальной игры, а не интеллектуальное произведение, исполненное блеска художественности. Проза самого Т. Манна оказались отнесена к новому «жанру» всеми и безого-

ворочно. Это неудивительно: ведь Манн широко использует нелинейную интеллектуальную игру как художественное средство. А подобный текст действительно дает «возможность заглянуть сквозь него в сферу духовного, в сферу идей» [220, т. 9, с. 166], столь близкой к сфере мифологического [220, т. 9, с. 308-309].

Далее мы, базируясь на общераспространенном понимании термина и с учетом предлагаемых современной литературоведческой мыслью его дефиниций, называем интеллектуальной такую авторскую фикциональную прозу XX-XXI веков, где одним из основных художественных средств являются элементы нелинейной интеллектуальной игры. Под «линейной» мы понимаем такую интеллектуальную игру, которая подчинена лишь самой примитивной логической связи «причина-следствие». А нелинейной мы называем такую интеллектуальную игру, которая направлена на снятие ложных стереотипов и шаблонов мышления и освобождает от них воспринимающее сознание. Отметим, что для интеллектуальной прозы характерны такие художественные средства, как разнообразные парадоксы (сюжетные, лексические etc.), причем она явно и неявно направлена на развитие и уточнение философских концепций, связанных с глубинными смыслами бытия.

Линейная интеллектуальная игра характерна для детектива, фантастики, фэнтези. Но если подобный текст содержит элементы нелинейной интеллектуальной игры, мы идентифицируем его как интеллектуальную прозу. Таковы детективы Г. К. Честертона, Х. Л. Борхеса, В. Набокова; фантастика Р. Брэдбери, Р. Шекли, А. Битова; фэнтези К. Саймака, Т. Праттчетта etc.

### 1.5. Гипотезы о литературном феномене гуманизации мифа, требующие эмпирического подтверждения

Рассмотрение тезисов, которые, с нашей точки зрения, нуждаются в эмпирическом подтверждении посредством компаративистского исследования литературных текстов, мы начнем с тезиса об инвариантности ГМ к вариациям соотнесенности литературного текста и базовой мифологемы. При этом возможны весьма разнообразные случаи: хронотопы БМ и ИП могут быть идентичны, а могут ни в чем не совпадать; композиция ИП может соотноситься с композицией БМ и линейно, и нелинейно; трактовка БМ в ИП может быть как традиционной, так и новаторской; в тексте может быть несколько БМ, разнообразно интерферирующих между собой; конкретная БМ может устойчиво формировать ГМ, может активно противостоять ГМ, может неоднозначно соотноситься с ГМ, может быть нейтральной относительно ГМ; базовая мифологема может быть как явной, так и неявной.

(Отметим, что «идентичности/неидентичности хронотопов БМ и ИП» соответствуют «антикизирующая» и «актуализирующая» модели восприятия мифов в литературе [44, с. 79-80], а «новаторской трактовке БМ в ИП» – «мифокоррекция», или «радикальное вмешательство в ядро мифа» [454, с. 4]).

Эти случаи могут сочетаться между собой и быть осложнены дополнительными факторами (так, тексты с одной и той же БМ могут быть серьезными или смеховыми).

Иначе говоря, мы полагаем, что воля автора, вознамеревавшегося воплотить гуманизацию мифа, не ограничена формальными параметрами соотнесенности текста с БМ.

Другим тезисом, справедливость которого тоже предощущаема интуитивно и который доступен для эмпирической проверки, является утверждение, что гуманизация мифа может формироваться в ИП посредством любой из динамических констант ГМ. Учитывая важность «центрального тезиса» Н. Фрая для исследуемой проблематики, можно также предположить, что его осмысление применительно к феномену ГМ окажется литературоведчески эффективным. Кроме того, возникает вопрос, устойчиво ли существует в ИП XX века литературный феномен гуманизации мифа (с нашей точки зрения, об этой устойчивости можно говорить, если феномен представлен более чем десятью широко известными произведениями мировой литературы).

Итак, мы намерены – в ходе выявления литературного феномена гуманизации мифа в конкретных произведениях ИП XX века посредством их литературоведческого исследования – эмпирически подтвердить следующие тезисы: 1) об инвариантности ГМ к вариациям соотнесенности ИП и базовой мифологемы; 2) о возможности формирования ГМ в ИП посредством динамических констант ГМ; 3) об эффективности применения «центрального тезиса» Н. Фрая к феномену ГМ в ИП в ходе ее компаративистского анализа; 4) об устойчивости существования литературного феномена ГМ в ИП XX века: его наличие – не исключение, а своеобразная тенденция.

### 1.6. Выводы к главе 1

Термины «гуманизация мифа» и «интеллектуальный роман» были созданы Т. Манном в первой половине XX века и устойчиво вошли в научный оборот. А их развитие оказалось весьма парадоксальным. «Интеллектуальной прозой» стали называть (в отличие от идеи Т. Манна, но не вопреки ее глубинной сути) не философскую интеллектуальную эссеистику, исполненную блеска художественности, а авторское фикциональное произведение, где одно из главных художественных средств – элементы нелинейной интеллектуальной игры. Термин «гуманизация мифа» использовался исследователями весьма широ-

ко, но, насколько нам известно, не предпринималось даже попыток осмыслить концепт системно: гуманизация мифа как целостный феномен была странной лакуной в области столь разносторонне изученной проблематики, как соотнесенность «миф-литература». Не ставилась и задача осмыслить этот феномен как единообразно идентифицируемый.

Соответственно проблематика данной работы может быть охарактеризована как компаративистское выявление гуманизации мифа в интеллектуальной прозе XX века в качестве целостного и единообразно идентифицируемого литературного феномена. Исследуемый корпус текстов представлен двадцатью произведениями интеллектуальной прозы XX века, избранной по признаку максимальной репрезентативности для достижения основной цели исследования и представленной такими значимыми именами, как Т. Манн (1875 – 1955), Р. Акутагава (1892 – 1927), Ю. Алешковский (р. 1929), А. Битов (р. 1937), Х. Л. Борхес (1899 – 1986), Р. Вальзер (1878 – 1956), Г. Гессе (1877 – 1962), Ф. Дюрренматт (1921 – 1986), А. Камю (1913 – 1960), Ф. Кафка (1883 – 1924), В. Набоков (1899 – 1977), Т. Пратчетт (1948 – 2015), М. Себастьян (1907 – 1945), Г. Стайн (1874 – 1946), Ю. Д. Хармс (1905 – 1942), К. Чапек (1890 – 1938), Г. К. Честертон (1874 – 1936).

Базируясь на обширном комплексе достижений выдающихся ученых (среди них интерпретативный подход К. Гирца, «центральный тезис» Н. Фрая и другие достижения мифологической критики, дихотомия *тотем*/*не-тотем* Ольги Фрейденберг, идеи М. Бахтина, В. Проппа, Э. Кассирера, К. Кереньи, К. Г. Юнга, М. Элиаде, К. Леви-Стросса, А. Швейцера, Э. Фромма, В. Франкла, Н. Бердяева, Х. Ортеги-и-Гассета, К. Ясперса, К. Хюбнера etc.), мы разработали концепцию гуманизации мифа как опыт системного исследования одноименного феномена. Ее компоненты можно применять при разнообразных гуманитарных исследованиях, литературоведческих и фольклористских в том числе.

Гуманизация мифа рассматривается нами как феномен этизирующей гармонизации Универсума (картины мира) мифологическим сознанием; указанная гармонизация формируется посредством разнообразных мифологических структур. А дефиниция соответствующего литературного феномена, используемая в данной работе, и способ его единообразной идентификации сформулированы следующим образом. Гуманизация мифа как литературный феномен – это этизирующая гармонизация Универсума (картины мира), формируемая в литературном произведении посредством мифологических структур, явных или неявных. Чтобы единообразно идентифицировать феномен гуманизации мифа в литературном произведении, следует выявить умножение *тотема* и/или отмену *не-тотема* в формируемой текстом картине мира. (Понятие *тотем*-жизнь/*не-тотем*-смерть, выявленное О. Фрейденберг, в рамках указанной концепции нами актуализировано и экстраполи-

ровано с учетом *Achsenzeit* К. Ясперса и других достижений философской мысли XX века, связанных с концептом «индивидуальное начало»; а именно: *тотем* есть все, единосущностное индивидуальному началу и/или отождествляемое им с жизнью; *не-тотем* есть все, противосущностное индивидуальному началу и/или отождествляемое им со смертью).

Данная дефиниция литературного феномена обладает необходимой и достаточной совокупностью качеств. Таковы: полнота; внутренняя непротиворечивость; выявление иллюзорности тех противоречий, которые, как может показаться, присутствуют в высказываниях Томаса Манна о данном феномене.

Компоненты указанной концепции – особые мифологические структуры (мифологемы) и различные аспекты их эволюции – далее широко используются нами как инструментарий для выявления и осмысления гуманизации мифа в ИП XX века. При этом среди древнейших мифологем, которые в качестве БМ формируют гуманизацию мифа в интеллектуальной прозе XX века, мы особо выделяем мифологемы наиболее высокого уровня обобщения, обозначив их как «константы гуманизации мифа» и подразделив на два вида: аксиологические и динамические. Аксиологические константы суть различные проявления *тотема*. А динамические константы гуманизации мифа, определяющие собой конкретику умножения *тотема* и/или отмены *не-тотема*, таковы: дихотомия *тотем*/*не-тотем*, миф о смехе, миф об отмене *не-тотема*-смерти. Кроме того, мы выявили схему эволюции древнейшего мифологического сознания в аспекте гуманизации мифа. Понимание внутренней логики этой эволюции способствует идентификации и осмыслению соответствующих базовых мифологем в ИП, где они присутствуют, как правило, неявно. С той же целью дается представление и о трех мифологемах, созданных древним мифологическим сознанием в ходе осмысления *не-тотема*-смерти для ее отмены, когда ее локус уже представлялся особым «Универсумом» (после этапов мифа о смехе и мифа о благом змее). К числу этих архаических мифологем относятся: мифологема о катабазисе; мифологема о внеэтичном запрете, который должен быть нарушен; мифологема об апокатастазисе.

При наличии дефиниции литературного феномена ГМ, единообразного способа его идентификации, а также соответствующего инструментария возникает возможность эмпирической проверки ряда гипотез, связанных с формированием гуманизации мифа в ИП XX века. К числу таких гипотез относятся: тезис об инвариантности гуманизации мифа по отношению к вариациям соотнесенности литературного текста и базовой мифологемы (к идентичности/неидентичности хронотопов интеллектуальной прозы и базовой мифологемы; к линейному/нелинейному соответствию их композиций; к традиционной/новаторской трактовке базовой мифологемы литературным текстом; к особым случа-

ям интерференции базовых мифологем); тезис о возможности формирования ГМ в ИП посредством динамических констант ГМ; утверждение об эффективности применения «центрального тезиса» Н. Фрая к феномену ГМ в ИП в ходе ее компаративистского анализа; тезис об устойчивости существования литературного феномена ГМ в ИП XX века.

Нами также продемонстрировано, что концепт «гуманизация мифа» тесно связан с весьма широким рядом достижений научной мысли XX века. В их числе: «центральный тезис» Н. Фрая, а также ряд других идей, принадлежащих представителям мифологической школы; тезис К. Хюбнера и других исследователей о том, что мифологическое сознание задействуется очень широко и эффективно (в частности при созидании и восприятии литературных текстов); дихотомия «*тотем*-жизнь /*не-тотем*-смерть» как одна из базовых структур архаического мифологического сознания, выявленная О. Фрейденберг; разнообразные описания базовых мифологических структур, осуществленные мифологами, психологами, исследователями фольклора, философами культуры, этнографами, археологами (среди них К. Г. Юнг, К. Кереньи, В. Пропп, М. Бахтин, Л. Фробениус, С. Рейнах); представления мифологов и этнологов о гармонизации Универсума как одной из базовых функций архаического мифологического сознания и о ряде других его свойств, например, метонимичности (разработки Э. Кассирера, Кл. Леви-Стросса, Е. Мелетинского etc.; интерпретации многих ритуалов), а также идеи, разрабатываемые «аксиологической семантикой» Т. Кшешовского (Люблинская школа этнолингвистики); мнение М. Элиаде и других исследователей о том, что феномен жертвоприношений возник лишь в сравнительно весьма поздние времена; понятие *Achsenzeit* К. Ясперса; представления психологов-философов (В. Франкла, Э. Фромма) и философов (Н. Бердяева, Х. Ортеги-и-Гассета, К. Ясперса) о том, что индивидуальное начало единосущностно этике и позитивной (созидательной) свободе, что ему имманентно присущи устремленность к истине, предназначенность к гармонизации Универсума etc.; постулат А. Швейцера об этике как «благоговении перед жизнью»; интерпретативный подход и ряд других разработок К. Гирца.

Указанный концепт «гуманизация мифа» может способствовать эффективному осмыслению концепта «новый гуманизм в XXI веке», которое представляет собой одну из составляющих задачи, поставленной ЮНЕСКО в 2010 году перед мировым сообществом.

## 2. ИНВАРИАНТНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ФЕНОМЕНА ГУМАНИЗАЦИИ МИФА К ИДЕНТИЧНОСТИ/ НЕИДЕНТИЧНОСТИ ХРОНОТОПОВ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ПРОЗЫ И БАЗОВОЙ МИФОЛОГЕМЫ

### 2.1. Рассматриваемый феномен при хронотопе интеллектуальной прозы, идентичном хронотопу базовой мифологемы (Т. Манн)

Выявление литературного феномена гуманизации мифа (этизирующей гармонизации картины мира посредством мифологических структур) мы начнем с тетралогии Т. Манна.

«Иосиф и его братья» (1943) – произведение общепризнанно классическое и в аспекте предельной близости к хронотопу своего источника, и в аспекте формирования гуманизации мифа, и в аспекте исследования художественными средствами древнейших «истоков религии и культуры» [404, с. xiii]. (Например, Б. Гаспаров пользуется манновской тетралогией как эталоном при рассмотрении «Мастера и Маргариты» М. Булгакова, причем отмечает: «Глубоко сходным является принцип, по которому строится отношение между повествованием в романе и каноническим источником» [122, с. 27]; добавим к этому, что хронотопная система булгаковского романа – особая иерархия миров – тоже формирует гуманизацию мифа [342]).

Подчеркнем, что именно в ту глубь времен и географическую точку, где мифологически находится Иосиф, читателя в «Прологе» романа и приглашают: «Итак, без боязни вниз! <…> Откройте глаза, если вы зажмурились перед спуском! Мы на месте» [219, т. 1, с. 63-64].

А далее хронотоп манновской тетралогии, демонстративно и по-смеховому заявленный идентичным хронотопу библейской мифологемы об Иосифе (БМ романа), разнообразно применяется автором для формирования гуманизации мифа. (Подобное использование хронотопа как «формально-содержательной категории литературы», определяющей «и образ человека в литературе» [94, с. 9-10], является теоретически ожидаемым; см. также: [33, с. 76-84]). Например, заявив, что «мы» оказались в пространстве-времени Иосифа, автор по умолчанию напоминает и о реальной «нашей» вненаходимости относительно этого хронотопа, а значит – о вполне реальных пространстве-времени читателя. Но в результате любой потенциальный читатель вместе со своим хронотопом оказываются «вовлечены» в хронотоп романа. И происходящее там обретает дополнительную универсальность.

Для тетралогии вообще характерна устремленность к максимально подчеркнутой универсальности, равнозначной выявлению «универсальной глубинной жизни человече-

ской души» [225, с. 300]. Эта универсальность подчеркивается и словесно: в романе – как «издавна» или «всегда»; в манновском вашингтонском докладе о ней (1942) – как «интерес <…> к вечно повторяющемуся, вневременному» [219, т. 2, с. 399, 704].

Но максимально подчеркнутая универсальность – отнюдь не самоцель и необходима автору, чтобы литературными средствами, органично включающими в себя средства коммуникации с мифологическим сознанием, продемонстрировать: 1) Именно везде и всегда сохраняется экзистенциальная основа, на спасительность которой каждое индивидуальное начало может безошибочно полагаться. 2) Эта основа, везде и всегда сохраняющаяся, – этичность первомифа, а значит, и глубин человеческой сущности.

Указанная демонстрация, мы полагаем, и есть та «гуманизации мифа», которую Манн ставил себе в особую заслугу, сообщая в своем вашингтонском докладе о тетралогии: «С ним (мифом – Ж. К.) произошло нечто вроде того, что происходит с захваченным в бою орудием, которое разворачивают и наводят на врага. В этой книге миф был выбит из рук фашизма, <…> и если потомки найдут в романе нечто значительное, то это будет именно гуманизация мифа» [219, т. 2, с. 706]. Ведь Т. Манну удалось – литературными средствами – транслировать мифологическому сознанию читателя такую информацию, как этичность первомифа, или имманентность этичности мифологическому сознанию.

А в максимально развернутом виде, как мы покажем далее, манновская информация, транслируемая автором мифологическому сознанию, выглядит следующим образом.

I. Первомиф: a) существует; b) этичен; c) спасителен (как объект доверия и эталон поведения); d) повествует о благодетельном трикстере, а значит, постулирует:

- Сакральность индивидуального начала.
- Его призванность к трикстерству как веселой благодетельной созидательности (гармонизации Универсума), масштабы которой безграничны.
- Помощь ему, пусть неявную, со стороны универсального начала.
- Благую действенность смеха.

II. Антиэтичный миф губителен и, строго говоря, мифом вообще не является.

III. Критерий истинности мифа – его спасительности как объекта экзистенциального доверия и как эталона поведения – это этичность мифа.

Манн действительно «вырвал миф из рук фашизма»: нацизм внушал ноосфере идею об исходной антиэтичности мифа – Манн сообщал (причем именно «коллективному бессознательному») об имманентной мифу этичности. На чьей стороне в этом «бою» находились благородство и высокое служение этике, понятно; остается выяснить, на чьей сто-

роне была истина. Как показано выше, есть веские основания полагать: прав был защитник наиболее, казалось бы, невероятной точки зрения – об исходной этичности мифологического сознания. Вкратце напомним лишь три аспекта, связанные с этой проблематикой. Э. Фромм, развернуто констатируя имманентную человеку устремленность к истине, этике и свободе, подчеркивал, что затрудняется дать научное объяснение этому феномену. Наиболее древние – до этапа жертвоприношений – мифологические структуры были, судя по их реликтам, этичны. Судя по имеющимся данным, наиболее древний миф есть миф о смехе, а наиболее древний протагонист – благой первотрикстер, созидающий мир своими эманациями и идентичный тому индивидуальному началу, в чьем мифологическом сознании он возник. А значит, и манновское представление о сущности первомифа является достаточно точным. Ведь оно фактически есть тезис о протагонисте-трикстере, благодетельно и целенаправленно гармонизирующем Универсум, который в определенном смысле составляет с протагонистом одно целое, хотя протагонист индивидуален. (У Манна, как мы покажем далее, этот феномен идентифицирован как аспект отцовства-сыновства).

Точность мифологических наитий Т. Манна представлялась бы еще более поразительной, если не учитывать: Т. Манн был человеком не только чрезвычайно эрудированным в области мифологии, но и весьма специфически взаимодействующим со своим материалом. Вот как вспоминается ему период, подготовительный к «Иосифу»:

«Мне предстояло установить контакт с <…> миром мифическим, первозданным, а “установление контакта” означает для художника весьма сложный и интимный процесс – проникновение в материал, доходящее до растворения в нем, до самозабвенного отождествления себя с ним, <…> что всегда представляет собой неповторимое и полное слияние личности художника с изображаемым предметом» [219, т. 2, с. 706].

Более того, по Манну, «Хвататься за какой-либо материал произвольно, не обладая давним, освященным любовью и знанием предмета правом на него, значит, на мой взгляд, подходить к делу несерьезно и по-дилетантски» [219, т. 2, с. 708].

### Манновский первомиф о трикстере

Подчеркнем, что манновское сообщение об этичности первомифа, которое адресовано мифологическому сознанию и сформировано его же средствами, оперирует, разумеется, конкретными мифологическими структурами, но не абстрактными понятиями. И потому в тетралогии вербализованы не какие-либо научные рассуждения об этике, о вероятностях выявить первомиф etc., а, напротив, «побасенки» [219, т. 1, с. 415], или «множество историй» [219, т. 2, с. 396] (так их именуют персонажи).

Однако именно эти «истории» – «вплоть до мельчайшей клеточки языка» (apud [Апт, с. 133]) – формируют в тетралогии весьма четкое, хоть и не вербализованное вышеуказанное представление: первомиф существует; он этичен; он спасителен (как объект доверия и эталон); он повествует о благодетельном трикстере, причем представляет собой четкую мифологическую структуру.

А в вашингтонском своем докладе (т.е. вне текста самой тетралогии) Т. Манн вербализует уже абстрактно-логическую информацию о конкретике этой мифологической структуры. И ключевым словом, ее характеризующим, оказывается «Гермес»: «Подобно тому как сфера иудейских преданий и легенд повсюду покоится на подведенных под нее опорах в виде элементов других <…> мифологий, так что они видны сквозь эту прозрачную среду, – так и образ главного героя романа, Иосифа, прозрачен и обманчиво изменяет свои черты в зависимости от освещения; в нем есть <…> нечто от Адониса и Таммуза, но затем он явственно оборачивается Гермесом <…>» [219, т. 2, с. 710].

Итак, образ Иосифа в манновской интепретации генетически восходит к мифологическому образу Гермеса (см., напр.: [385, с. 235-236], [389, с. 152], [391, с. 42], [430, с. 98]). Более того, текст однозначно отвечает на вопрос, какое из многочисленных преданий о Гермесе преимущественно имеется в виду: юный фараон Аменхотеп подробно рассказывает Иосифу и матери своей Тейе «историю» о Гермесе, о его лире и о говядах Аполлона. А контекстуальная значимость рассказа подчеркнута последующим его цитированием Тейе в ее разговоре с Иосифом. Посредством этого цитирования, как мы покажем далее, Тейе выявляет идентичность Иосифа благодетельному трикстеру Гермесу, которая дает ей основания рассчитывать на его спасительную помощь юному фараону.

Но в пересказе манновским Аменхотепом «истории» о лире и говядах, вполне классическом (оригинал – «Гомеровы гимны III. К Гермесу»), есть странность, никем, насколько нам известно, не отмеченная. А именно: Аменхотеп почему-то не называет по имени ни Гермеса, ни Зевса, ни Аполлона. Более того, в романе этого вообще никто не делает. Конечно, для Тейе и Иосифа такое поведение естественно. Ведь о «плутоватом боге» [219, т. 2, с. 399], создавшем лиру, они слышат впервые и располагают лишь информацией, которую предоставил фараон.

Но контекстуально необъяснимо, почему не именует Гермеса сам Аменхотеп; ведь это не в его характере и обыкновениях. Напомним, что, по Манну, фараон целенаправленно собирал и осмысливал информацию о «богах человеческих», особо гордясь, что знает их имена [219, т. 2, с. 395]. А историю о «младенце пещеры» и брате его, «боге Солнца», подробно поведал Аменхотепу некий «мореплаватель с Крита», сопроводив рассказ цен-

ным подарком – лирой «по образцу той», что даровал Гермес Аполлону [219, т. 2, с. 396-397]. Ни критянину, ни Аменхотепу незачем было избегать имен божеств. А значит, неназывание этих имен очень понадобилось самому автору для столь важной художественной цели, что ради нее он поступился даже частицей правдоподобия, соблюдаемого им в тетралогии весьма тщательно [219, т. 2, с. 703].

Авторская цель прозрачна и, как показано далее, подтверждается другими элементами нарратива. Ведь Манн адресуется именно к мифологическому сознанию, стремясь ему сообщить отнюдь не об идентичности Иосифа конкретному богу Древней Греции, но, напротив, просигнализировать: Иосиф следует примеру, заданному всеобщим первомифом, который не сводим к конкретному имени конкретного божества; напротив, «истории» любого подобного божества сами генетически восходят к первомифу.

А в докладе, адресуясь уже к абстрактно-логическому мышлению читателя, Т. Манн пользуется именем Гермеса, дабы словесно обозначить мифологическую структуру о трикстере, который вершит вселенски значимые благодеяния под видом плутовства [182]. Знаменательно следующее. Получив в 1954 году от К. Кереньи копию его разработок о феномене трикстера, Т. Манн пишет, что понял: он, как литератор, является продолжателем «прочной традиции, которая простирается в прошлое настолько далеко, насколько это можно себе представить» (apud [321, с. 166]; об особенностях использования архетипов в тетралогии об Иосифе см. также: [406]).

Далее мы покажем, каким образом роман транслирует мифологическому сознанию тезис, что указанная структура есть именно первомиф. Но прежде выявим ее составляющие, заданные повествованием Аменхотепа о «лукавстве одного чужеземного бога» [219, т. 2, с. 396]. Это повествование мы изложим в общих чертах, причем для удобства пользуясь – в отличие от персонажей тетралогии – именами богов.

Новорожденный младенец Гермес похитил священных коров своего брата, солнечного бога Аполлона. Малыш хитроумно запутал следы, а двух говяд зажарил у реки и немедленно съел. Когда разъяренный Аполлон потребовал у Зевса справедливости, маленький хитрец отрицал свою вину: ему, мол, интересны не говяды; и он знать ничего не знает о воровстве; у него «совсем другие заботы: сладкий сон, материнское молоко, пеленки, чтобы укутать плечи, да теплые омовения» [219, т. 2, с. 397]. Он просил Зевса защитить его, ребенка, от наветов; «но при этом одним глазом подмигивал отцу, который в конце концов громко рассмеялся» [219, т. 2, с. 398] и не стал наказывать наглеца, а лишь приказал ему вернуть коров брату. Когда Аполлон обнаружил недостачу, его гнев вспыхнул с новой силой. А Гермес принялся играть на лире (которую перед тем смастерил из чере-

пашьего панциря) и играл столь сладостно, что солнечный бог прекратил браниться и стал просить, чтобы малыш подарил ему лиру, а всех говяд пусть оставит себе. Лира досталась Аполлону – и «навеки» [219, т. 2, с. 398].

Анализ этого предания и приводит к выявлению мифологической структуры, которую мы условно назовем «миф о Гермесе»: трикстер, обладающий признаками младшего божества, совершает в форме плутовства – и не без помощи божества старшего – вселенски значимое благодеяние. Иначе говоря, структура «мифа о Гермесе» состоит из четырех основных составляющих:

1) протагонист – благодетельный трикстер;

2) его действие – вселенски значимое благодеяние, причем осуществленное в форме плутовства;

3) протагонисту помогает в этом старшее божество;

4) он обладает признаками божества младшего.

Поясним, как соотносится с данной мифологической структурой история о «плутоватом боге» [219, т. 2, с. 399], поведанная Аменхотепом.

Контекстуально Гермес ставит своей целью вовсе не получение говяд – воровством или путем обмена. Цель «доброго волшебника» [219, т. 2, с. 399] – так устами Аменхотепа характеризует Гермеса автор – была иной, а именно: даровать Аполлону лиру так, чтобы тот ощутил ценность дара, ради которого с легкостью исчезает даже столь законный гнев. И Гермес цели достиг – под видом плутовства и не без помощи старшего божества: Гермес смеховым образом апеллирует к Зевсу, и тот ему подыгрывает. Старший бог дает меньшому возможность сделать следующий «ход» в щедрой игре, в божественно-безупречном выполнении функции культурного героя.

Мотив поедания говяд может быть истолкован и иначе: трикстер, благотворно заботясь о брате, искусстве, человечестве, заодно и о себе не забыл: потешил свой неимоверный аппетит. Но подобная трактовка не отменяет, а лишь усиливает мотив благодетельности этого трикстера. Ведь, «с точки зрения» мифологического сознания, гармонизация должна тяготеть к вселенской, а значит, деяния трикстера типологически обязаны благодетельствовать и его самого.

А о том, что пожирание говяд было не единственной и не главной целью Гермеса, повествование свидетельствует косвенно: умалчивает, как Гермес распорядился остальными говядами, полученными в результате договоренности с Аполлоном. Если ненасытная жадность к еде была бы определяющим Гермеса элементом, то нарратив не пожалел

бы красок, чтобы описать последующее, уже законное пиршество. А в тексте нет даже указаний, что оно вообще состоялось.

Естественно предположить: Т. Манн приукрасил древнегреческую мифологему о Гермесе и говядах Аполлона, придав ей смысл, которого в оригинале не было. Но это предположение ошибочно. Манн – современными ему литературными средствами – передал и форму, и дух оригинала, где тоже ничего не сказано о том, как Гермес воспользовался полученными говядами, причем текст наделен смеховыми чертами.

Разумеется, оригинал, откуда почерпнута история о говядах («Гомеровы гимны III. К Гермесу»), нельзя считать первомифом. Напомним, что первый из известных науке протагонистов мифа вообще не бог и даже не человек, а тотемный герой – существо, парадоксально сочетавшее в себе разнообразные черты *тотема*-жизни: человека, зверя, космоса, света и смеха [207, с. 26-27]. Но ведь и Манн стремится продемонстрировать: история о говядах – отнюдь не исходная; протагонисты, подобные этому «богу проделок», «дарителю благословения и благоденствия» [219, т. 2, с. 399, 398], бывали наделены разными именами; разнообразна и конкретика их историй, но не их суть; а истории как носители этой сути имеются у людей «издавна» и «всегда» [219, т. 2, с. 399].

С этой целью Манн – устами сначала Аменхотепа, а затем Иосифа – подчеркивает, что даритель лиры, о котором поведал критянин, есть «другая ипостась Джхути, ибисоголового писца и друга Луны» [219, т. 2, с. 399].

Кроме того, манновский Иосиф – в ответ на требование ответить, известен ли ему бог проделок, – разъясняет Аменхотепу: «И тебе, владыка венцов, <…> он в известном смысле известен издавна, поскольку ты назвал его далеким братом и даже другой ипостасью Джхути, ибисоголового писца и друга Луны. Так что же, известен он тебе или нет? Он тебе знаком. А это больше, чем известен <…>», – причем завершает свою речь максимой: «<…> дух плутоватого бога всегда был присущ людям и мне знаком» [219, т. 2, с. 399].

Подчеркнем, что мифологическая информация, которой люди располагают «издавна» и «всегда», лишь по-разному ее называя, и есть первомиф.

А значит, Томас Манн транслирует мифологическому сознанию читателя представление о том, что первомиф – это история о благодетельном трикстере. Иначе говоря, Т. Манн по умолчанию, но весьма целенаправленно формирует тезис, что первомиф существует и он этичен.

**Манновский тезис о спасительности первомифа, контекстуально представленный в романе**

А тезис об эффективности (спасительности) этого первомифа как эталона поведения формируется в текстах Манна дважды: явно – в тетралогии, на примере Иосифа; неявно – в вашингтонском докладе, на примере такого протагониста, как нарратор.

Мы полагаем, тетралогия и вашингтонский доклад о ней составляют тайный диптих, осознанно созданный автором. Эти два произведения объединены в одно и спецификой гуманизации мифа, и протагонистом-нарратором, который в романе обозначен “мы”, а в докладе “я”.

Видимо, Т. Манн, идентифицировав философскую (интеллектуальную) эссеистику как художественное произведение, не просто выявил и терминологически обозначил особый жанр, но и сам его воплотил: создал текст доклада как небольшое по объему, однако сущностно значимое дополнение к своему «Иосифу».

А теперь последовательно рассмотрим, каким образом две группы мотивов – те, что связаны с манновским Иосифом, и те, которые связаны с манновским нарратором, – соотносятся со структурой манновского первомифа: трикстер, обладающий признаками младшего божества, совершает в форме плутовства – и не без помощи божества старшего – судьбоносное благодеяние. (О трикстерской природе Иосифа см. также: [259, с. 419-451]).

Напомним, что оклеветанный каторжник Иосиф предстает перед лицом фараона, разгадывает его сны и далее ведет общение так, что за какой-нибудь час обретает положение второго лица в государстве после фараона – вместо пожизненной каторги. Подчеркнем: без того, что можно назвать благодетельным «остроумием», или «хитростью», здесь дело не обходится. (Отметим характерную для тетралогии деталь: там «остроумие обладает природой гонца на посылках» [219, т. 1, с. 103], т.е. равнозначно Гермесу, и вдобавок является контекстуальным синонимом благочестия; так, Иаков говорит юному Иосифу: «Ты умен, <…> Иашуп, сын мой. Голова твоя внешне красива и прекрасна, <…> а внутри полна остроумья и благочестья» [219, т. 1, с. 100]).

Проницательная Тейе, мать Аменхотепа, сообщает Иосифу, что вполне разгадала гермесовскую его сущность (она цитирует слова Гермеса из рассказа фараона), а значит, ждет от него спасительной помощи ее сыну: «Передо мной нечего прикидываться ребенком <…>. Я женщина хитрая, передо мной не стоит напускать на себя невинность. “Сладкий сон и материнское молоко, пеленки да теплые омовения” – это твои заботы, так, что ли? Не морочь мне голову! Я ничего не имею против хитрости, я ценю ее <…>. Да, служи и помогай ему (Аменхотепу – Ж. К.) <…>. Обещаешь ли ты это матери? Знай, этот ребе-

нок доставляет много хлопот и тревог – впрочем, ты это знаешь. Ты мучительно умен <…>» [219, т. 2, с. 432-433].

Трикстер Иосиф действительно выполняет абсолютно все обещанное фараону, т.е. совершает по отношению к огромной стране (и к своим близким, среди которых – прародители Шилоха-Христа) судьбоносное благодеяние: спасает всех от грядущего многолетнего и убийственного голода.

А с «плутней» здесь контекстуально идентифицируется следующий факт. Под видом толкования снов как предвестников грядущего (занятия, ради которого Иосиф и был призван к фараону) протагонист предложил египетскому владыке конкретный план, избавляющий страну от угрозы голода, временами над ней тяготеющей.

Напомним, что Тейе, узнав, что сны предвещают длящийся семилетие неурожай, находит прогноз вполне вероятным: «Что после каких-то богатых или хотя бы сносных времен Кормилец вдруг артачился и по нескольку раз подряд отказывал в благословении полям, отчего в странах воцарялись нужда и голод, это случалось; это действительно случалось, и даже семь раз подряд, как о том свидетельствуют летописи прежних поколений царей. Это может случиться опять, и потому тебе это приснилось» [219, т. 2, с. 407].

Итак, сон фараона выражал всего лишь его подспудную озабоченность этой реальной угрозой. Значит, цель фараона, ради которой Иосиф был вызван, была достигнута, а повод к их беседе исчерпан. Но Иосиф хитростью – ведь фараон вовсе не собирался выслушивать предложения раба, существа ничтожного, – заставил Аменхотепа воспринять спасительный совет.

Эта хитрость благородна. Но в глазах придворных протагонист – удачливый жулик совсем иного рода. Ведь известна была слабость фараона к людям, способным вникать в его богословие или хоть притвориться, что вникли: «Как бы то ни было, не приходилось сомневаться, что с фараоном он повел дело как величайший пройдоха, если в мгновение ока опередил их всех; и перед удачливой хитростью, не меньше чем перед произволом, так гнули спину, так угодничали, так заискивали, так лебезили, так расшаркивались, так расстилались, так рассыпались мелким бесом вокруг Иосифа, что только держись» [219, т. 2, с. 448].

Возвращаясь к истории о говядах Аполлона, можно предположить: Гермес даровал лиру брату столь замысловатым образом потому, что иной способ был бы неэффективен. Возможно, брат принял бы дар, но вскоре забросил бы его и позабыл о нем. А из-за говяд Аполлон впечатлился не только лирой, но и тем, насколько он ею впечатлен.

Напомним также: попытки Иосифа-подростка поделиться с братьями судьбоносной информацией о замыслах Бога, открывшейся ему в снах, не привела к искомому результату. Братья отчасти не поверили Иосифу, приняв откровение за хвастовство, а отчасти возненавидели брата, приняв откровение за оскорбление. И лишь почти жизнь спустя узнали: откровение не было ни тем, ни другим.

Итак, плутня Иосифа по отношению к фараону, подобно гермесовской плутне, сводилась к тому, чтобы благодетельствуемый сумел принять благодеяние. Ведь история с братьями убедительно показала, что бывает и иначе.

**Сакральность индивидуального начала в рамках манновского первомифа**

Типологическая идентичность Иосифа и Гермеса дополнительно подчеркнута тем, что Иосиф метонимически есть младшее божество и любимое дитя заботливого старшего божества. Напомним, что именем «Маленький Бог», или «Иагу – маленький» жалует Всевышний Иосифа в одном из его снов [219, т. 1, с. 375]; Всевышний наделен там абсолютным сходством с Иаковом, отцом Иосифа, причем сходство распространяется и на внешность Бога, и на Его отношение к Иосифу [219, т. 1, с. 373].

Тем самым дополнительно формируется и мотив, который был выявлен в тетралогии С. Аптом на основании других аргументов, – о сакральности индивидуального начала.

Формированию того же мотива в романе служит и контекстуальное выявление особых качеств, имманентно присущих индивидуальному началу.

Таковы: божественная его свобода, доброта, мудрость, снисходительность, красота (прелесть), склонность к благодетельному трикстерству.

Продемонстрируем, как тезис об их принадлежности индивидуальному началу формируется текстом:

«Мудрость и снисходительность – они казались Иосифу идеями-сестрами, которые попеременно носили одну и ту же одежду и носили даже общее имя – имя доброты» [219, т. 1, с. 691];

«<…> форма и традиция осуществляются не иначе как через “я”, не иначе как через единично-частное, которое, по-моему (по мнению Иосифа, который держит эту речь перед фараоном, – Ж. К.), и накладывает на них печать божьего разума. Ибо традиционные образцы идут из глубины, что внизу, и нас связывают. А “я” от бога и принадлежит духу, а дух свободен. Для цивилизованной жизни связывающие нас дольние образцы должны преисполниться божественной свободы нашего “я”, и не может быть цивилизации без того и другого» [219, т. 2, с. 394].

«– <…> Фараону и впрямь подобает держать в руках знак прелести и доброты.

А сказал он (Иосиф – Ж. К.) это потому, что письменным знаком египетского слова “ноферт”, которое переводится как “прелесть” и “доброта”, служит лютня.

– Я вижу, – ответил царь, – что ты разбираешься в искусствах Тота <…>. Я думаю, что это связано с достоинством “я”, в котором осуществляется вяжущий образец глубины. Но эта штука обозначает не только прелесть и доброту, но и <…> лукавство одного чужеземного бога (Гермеса – Ж. К.), который доводится <…> ипостасью Ибисоголовому и еще ребенком изобрел этот инструмент» [219, т. 2, 396].

В тетралогии, таким образом, «перевернуты» привычные представления о священной традиции, которая, оказывается, есть принадлежность бездны и божественна лишь постольку, поскольку освящена «единично-особенным» [219, т. 2, с. 394], т.е. индивидуальным.

### Манновский тезис о спасительности первомифа, контекстуально представленный в докладе

Рассмотрим теперь, как структура первомифа и тезис о его эффективности воплощены в манновском докладе.

Протагонист-трикстер там представлен в лице нарратора и обозначен «я». А Зевсом (Юпитером) для нарратора является Гете: он в старости был «Юпитером, в котором <…> сочетались царственная величавость и отеческая доброта» [220, т. 10, с. 411].

Величавость этого Юпитера вполне сочетается с его убежденностью в благой действенности смеха, о чем свидетельствует максима манновского Гете: «Ирония – это та крупица соли, которая и делает кушанье съедобным» [220, т. 2, с. 432].

Нарратор в приверженности смеховому началу вполне следует примеру своего Зевса.

Так, нарратор демонстративно увязывает свое намерение развернуть библейский рассказ о Иосифе со словами Гете: «<…> появляется искушение изложить его подробнее, дорисовав все детали» [219, т. 2, с. 702]. Нарратор трикстерски заявляет: «Но что значит разработать до мелочей изложенное вкратце? Это значит точно описать, претворить в плоть и кровь, придвинуть поближе нечто очень далекое и смутное, так что создается впечатление, будто теперь все это можно видеть воочию и потрогать руками, будто ты наконец раз и навсегда узнал всю правду о том, о чем так долго имел лишь очень приблизительные представления» [219, т. 2, с. 703].

Утверждение нарратора о том, что в своей тетралогии он всего-то навсего намеревался дорисовать детали с родительского, зевсо-гетевского наущения и благословения, типологически соответствует гермесовскому подмигиванию Зевсу.

Ведь на самом деле нарратор стремится осуществить там не более и не менее как подвиг гуманизации мифа, судьбоносное благодеяние человечеству. А по умолчанию нарратор, вслед за своим автором, и все свое творчество воспринимает как благодетельный дар людям. Напомним о «саморазоблачительных» словах, сказанных Манном в 1955 году, уже на пороге смерти: «Что ж, искусство – это всегда лишь дар, неустанно предлагаемый людям, <…> целью искусства как силы, делающей жизнь мощнее и выше, является именно радость <…>»; цит. по: [79, с. 350].

Но указанным высказыванием о дорисовке деталей нарраторское трикстерство вовсе не ограничивется. Нарратор умудряется совершить трикстерский поступок внутри самого пространства доклада, причем – и по форме, и по сути – «в подражание» Зевсу-Гете.

Нарратор начинает с весьма невинного признания: есть «признак, позволяющий определить природу того или иного произведения; <…> этот признак – книги, которые его автор особенно охотно читает во время работы над ним, <…> в которых он видит старших сородичей своих собственных планов и замыслов» [219, т. 2, с. 711].

А таковыми, повествует нарратор, в годы работы над «Иосифом», были «Тристрам Шенди» Стерна и «Фауст» Гете. Ведь чтение Стерна «шло на пользу» смеховому началу в «Иосифе»; а «Фауст», «этот потрясающе дерзкий эксперимент», проливал «свет на тайную нескромность» помыслов самого нарратора [219, т. 2, с. 711].

Наши наблюдения за «нескромностью» как «Фауста», так и «Иосифа», мощно гуманизирующей миф, дали нам возможность заметить следующее.

В обоих текстах осуществляется трикстерски-благодетельная творческая работа над хотя бы одним из двух очень значимых библейских эпизодов (об Иове; об Аврааме и принесении в жертву сына его Исаака), особым образом сходных. В ходе их эволюции, прорабатывавшей глубинную этическую проблематику, произошли, судя по всему, и особые деформирующие искажения исходной мифологической основы. Подобные искажения, по К. Кереньи, обусловлены постепенной утратой именно «содержания мифа», в результате которой «миф <…> рушится» (adud: [261]; подробнее о подобных деформирующих трансформациях см.: [210, с. 77]).

Есть две вариации восстановительной работы современного сознания с подобными эпизодами: научный подход и литературный подход.

Научный подход выявляет (посредством разнообразных научных методов) исходное содержание мифологемы, ради которого она создавалась, и соответственно – неадекватность той поздней ее трактовки, что воспевает убийство.

А при литературном подходе создается текст, который интуитивно – видимо, используя «память жанра», – воссоздает исходную суть мифологемы, воплощаемую уже современными литературными средствами. Это делает Гете в своем «Фаусте». Историю о сомнительном в своей жестокости испытании праведника (Иова) Гете невозмутимо заменяет историей о спасении грешника (Фауста). Она равнозначна неявному варианту апокатастазиса и представляет собой явную историю о Божьей уверенности в бессилии зла и величии человека. (Как показано далее, гетевский вариант истории – классический пример воплощения именно той интенции, которая максимально близка к исходной трактовке библейской мифологеме об Иове, воплощавшей программу отмены *не-тотема*-смерти совместными усилиями Бога и человека).

### Гуманизация мифологемы об Авраамовой жертве как пример трикстерской активности нарратора

А манновский нарратор действительно «подражает» гетевской духовной работе: осуществляет подобное трикстерски восстанавливающее действо с историей об Аврааме. Проделывает нарратор это дважды (и в романе, и в докладе), соответственно очищая от антиэтичности обоих: и Бога, и Его праведника. Однако ни то, ни другое, насколько нам известно, не отмечалось исследовательской мыслью. Возможно, это объясняется психологическими причинами: доверчиво полагая, что автор тетралогии действительно по преимуществу лишь «дописывал детали» библейской истории, научная мысль непроизвольно старалась не замечать то, что опрокидывало такую версию.

Между тем о продуманной целеустремленности указанных действий нарратора свидетельствует прямая, хоть и парадоксально смеховая вербализация его «программы» устами юного Аменхотепа: «Люди, скажу я тебе, беспомощные создания. Сами они ни до чего не додумываются и своей головой ничего не решают. Они всегда только подражают богам, сообразуя свои поступки со своими представлениями о богах. Очисти божество и ты очистишь людей» [219, т. 2, с. 417].

«Очищение божества» – локальную теодицею (оправдание Бога) в истории об Аврааме – нарратор-«мы» предпринял еще в тетралогии, причем устами Гермеса-Иосифа.

А «очищение» Его праведника – локальную антроподицею (оправдание человека) в истории об Аврааме – нарратор-«я» осуществил в докладе, причем так, что антроподицея

«очищала» и божество. Ведь нарратор-«я» транслирует мифологическому сознанию читателя: Бог счел Авраама праведным и заключил с ним завет никак не за то, что Авраам готов был на убийство любимого сына, а напротив, – за отважный Авраамов отказ совершить подобное преступление против Бога-добра-жизни-любви; причем именно этот отказ Авраама и выполнял «волю божества» [219, т. 2, с. 714].

Рассмотрим последовательно и подробно, как манновский нарратор осуществил оба указанных «оправдания».

Содержание мифологемы о жертвоприношении Исаака вербализовано в эпизоде романа, где юный Иосиф пересказывает ее отцу своему Иакову. Нарратор неоднократно подчеркивал, что подобные пересказы постоянно практикуются в их среде, преследуя цели благочестия и углубленного понимания соответствующих преданий, но отнюдь не первоначального ознакомления с ними собеседника. Ведь все детали предания заведомо известны обеим сторонам во всех подробностях. И их воспроизведение зачастую превращается в «двухголосную песнь», – в «такую беседу, которая служит <…> только для перечисления известных обоим истин, только для напоминания, подтвержденья и назиданья <…>» [219, т. 1, с. 108-109].

И значит, тот пересказ истории об Аврааме, который озвучивает для отца юный Иосиф, контекстуально есть не что иное, как подчеркнуто исходный ее текст.

А звучит эта исходность, по нарратору-«мы» из тетралогии, так:

«Ведь он (Бог – Ж. К.) сказал ему (Аврааму – Ж. К.): “Я царь баалов, бык Мелех. Принеси мне в жертву своего первенца!” Но когда Авраам приготовился принести его в жертву, господь сказал: “Посмей только! Разве я царь баалов, бык Мелех? Нет, я бог Авраамов, <…> и то, что я приказал, я приказал не затем, чтобы ты это сделал, а затем, чтобы ты узнал, что не должен этого делать, ибо это просто мерзость перед лицом моим, и кстати вот тебе овен”» [219, т. 1, с. 103].

В этой трактовке Бог действительно требовал от Авраама детоубийства, но отнюдь не от Своего имени, а напротив, выдав себя за Молоха. Иными словами, Авраам считал, что с ним говорит Молох; и готовность протагониста убить дитя означала не верность Богу, а прямое от Него отступничество, пусть и под давлением столь ужасающе неодолимой силы, какой тогдашнему сознанию мог представляться Молох.

Оказалось, однако: Бог сделал это лишь для того, чтобы навсегда освободить Авраама от представления о необходимости служить злу-смерти-Молоху даже тогда, когда *нетотем* требует служения столь настойчиво, что отказ кажется невозможным. И лишь поняв, что Авраам действительно освободился от этого самоубийственного и убийственного

представления, Бог заключил с ним завет. Иными словами, Авраам не был праведником, собираясь принести в жертву дитя, но стал праведником, уразумев слова Бога.

А в докладе – прибегнув к поистине постмодернистскому приему одновременного существования множественности вариантов одного и того же события – нарратор-«я» повествует с невозмутимой непринужденностью, достойной Гете:

«Когда же наступил момент, в который человеческие жертвы стали считаться “скверной” и глупостью? Книга Бытия фиксирует этот момент в рассказе об Аврааме, который отказался заклать сына своего Исаака, заменив человеческую жертву животным. Здесь мы видим человека, уже настолько далеко ушедшего в познании бога, что он расстается с отжившим обычаем, выполняя волю божества, которое стремится приподнять – и уже приподняло нас – над подобными предрассудками. Благочестие – это своего рода мудрость: мудрость перед богом» [219, т. 2, с. 714].

Итак, трикстер-нарратор-«я» вербализует как общеизвестный факт версию о решительном отказе Авраама убить дитя, – отказе, который и был проявлением благочестия, прямым повиновением Божьей воле. Кто в этой версии приказывал убить Исаака, вообще не сказано. Но поскольку такое убийство названо «отжившим обычаем», то подразумевается: требование убить исходило не от Бога, которому поклонялся Авраам.

Поразительно, но и эти манновские наития – о решительном отказе Авраама убить дитя; о том, что жестокое требование жертвенного убийства исходило не от Бога, а от того или иного воплощения зла, – подтверждаются современными научными исследованиями, которые свидетельствуют: именно такой была исходная трактовка указанного предания породившим его мифологическим сознанием (подробнее см: [322], [323], [133, с. 260-265], [198], [266]).

В этой связи процитируем Ю. Тынянова, характеризующего поведение персонажа-трикстера так: «Ложь его имела все достоинство искренности и под конец оказывалась правдой» [279, с. 290].

### Антиэтичность мифа как манновский критерий его неистинности

Покажем теперь, что Т. Манн, осуществляя художественное осмысление феномена мифа средствами мифологического сознания, демонстрирует и опасности, куда могут завлечь человека антиэтичные искажения мифа, причем фактически даже отказывается идентифицировать эти искажения как миф. Ведь имя им в тетралогии – «ложь», «запугивание» и/или «глупость». Приведем примеры.

Аменхотеп, осмыслив пугавшие его в детстве мифологические истории как антиэтичные, фактически на этом основании приходит к выводу об их лживости (ложности):

«Вообще вся эта старая вера – сплошное запугивание, <…> и сын моего отца не верит в нее! <…> Что хорошего в том, что, держа путь к судейскому креслу, душа должна пройти семижды семь полей ужаса, осаждаемых демонами, которые на каждом шагу спрашивают с нее одно из трехсот шестидесяти неудобозапоминаемых заклинаний, – бедная душа должна знать их наизусть и назвать каждое в положенном месте, иначе ее не пропустят и сожрут прежде чем она доберется до престола, где ее, впрочем, опять-таки вполне могут сожрать, если весы покажут, что у нее слишком легкое сердце, ибо в этом случае она будет передана чудовищному псу Аменте. Что тут, скажи на милость, хорошего – это же не имеет ничего общего с любовью и добротой небесного моего отца! Перед Усиром, царем преисподней, все равны, – да, равны в страхе! А перед Ним все будут равны в радости. <…> Для веры нужно большое неверие, ибо где возьмешь истинную веру, покуда ты веришь во всякий вздор? <…> и ни в какие поля страха, ни в каких демонов, ни в какого Усира с его носителями ужасных имен, ни в каких пожирательниц там внизу я не верю! Не верю! Не верю! – пропел и продолжал напевать фараон, приплясывая и кружась <…> и щелкая пальцами разведенных в стороны рук» [219, т. 2, с. 414-416].

Жертвоприношение первенца, совершенное Лаваном, и жертвоприношение детородной способности маленького сына, совершенное родителями Потифара, обозначаются как «глупость» или «глупость перед Богом» [219, т. 2, с. 714]. Напомним: Лаваном руководил материальный расчет на продуктивность жертвы; родители Потифара, опасаясь, что недостаточно духовны, намеревались умилостивить этой жертвой высшие силы и, кроме того, повысить шансы сына на удачную придворную карьеру. А результатом явилась беда – не только для жертвопринесенных, но и для «благочестивых» жертвоприносителей.

Итак, Манн литературными средствами сообщает мифологическому сознанию читателя: антиэтичный миф – в качестве объекта доверия и/или эталона поведения – неистинен; а значит, критерий истинности мифа, понятой указанным образом, – его этичность.

Следовательно, Т. Манн контекстуально формирует ответ на вопрос о том, как отличить истинный и адекватно интерпретированный миф (такой миф, который, по К. Г. Юнгу, приобщает человека к истинному содержанию «архетипических образов», принадлежит «к высочайшим ценностям человеческой души» и потому «несет защиту и спасение») – от антиэтичных искажений мифа, равнозначных его разрушению и чреватых, по Юнгу, тяжкой «потерей души» (низвержению человека в особое состояние беспомощности перед «психическими эпидемиями» и «любым видом внушения»). Напомним: «<…> в бессозна-

тельной психике должны присутствовать “мифообразующие” структурные элементы. Эти продукты <…> не являются оформленными мифами, скорее это мифологические компоненты, которые <…> мы можем назвать “мотивами”, “первообразами”, “типами” или <…> *архетипами.* <…> Архетипы всегда были <…> живыми психическими силами <…>. Они всегда несли защиту и спасение, а их разрушение приводит к “perils of the soul” (потере души), известной нам из психологии дикарей. <…> на каждой новой ступени, достигнутой цивилизацией в дифференциации сознания, мы сталкиваемся с задачей поиска новой *интерпретации,* приемлемой для данной ступени, с тем чтобы связать все еще существующую в нас жизнь прошлого с жизнью настоящего <…>. Если же такое связывание не происходит, возникает разновидность <…> сознания, беспомощно уступающего любому виду внушения и фактически восприимчивого к психическим эпидемиям. <…> Архетипические же образы как таковые принадлежат к высочайшим ценностям человеческой души <…>. И отказ от них нанес бы непоправимый ущерб. Наша задача, следовательно, <…> в том, чтобы <…> возвратить их содержание личности <…>. На самом деле, архетип – куда более вопрос психической гигиены, нежели научная проблема» [305, с. 88, 92-93, 221, 230].

Обобщая вышесказанное, нельзя не согласиться с утверждением Т. Л. Джефферса из его статьи «Бог, Человек, Дьявол – и Томас Манн»: «Шедевр характеров и сюжета, роман об Иосифе – еще и творческий подвиг в области этических <…> идей» [370, с. 77].

## 2.2. Гуманизация мифа при хронотопе литературного текста, отличном от хронотопа явной базовой мифологемы (Ф. Дюрренматт)

Чтобы выявить феномен гуманизации мифа в произведении, хронотоп которого далек от хронотопа БМ, обратимся к повести «Грек ищет гречанку» (1955) Ф. Дюрренматта, которая в подзаголовке обозначена автором «Комедия в прозе».

Итак, Дюрренматт сразу же сообщает: текст обладает столь важными свойствами комедии, что по сравнению с ними его принадлежность к прозе вторична. А значит, комедия рассматривается автором не столько как жанр, сколько как концепт. (Напомним, что концепт есть «квант знания», «операционная единица мысли», «единица коллективного знания», «представление о фрагменте мира», или «совокупность разноуровневых элементов, объединенных для обозначения определенного элемента картины мира» [252, с. 157]). Ф. Дюрренматт апеллирует к представлению о двух других базовых компонентах этого концепта: смеховом пространстве и непременно счастливом конце.

Прежде чем анализировать, как используются автором возможности этого сочетания, напомним, что интерес Дюрренматта к сущности комедии хорошо известен исследователям. И. Павлова отмечает: «Апология комедии как единственного жанра, в котором может адекватно отразиться современная действительность, – один из главных тезисов теоретических работ Дюрренматта, посвященных проблемам театра. Этот тезис специально развернут в статье “Заметки о комедии” (“Anmerkung zur Komödie”, 1952); размышления о возможностях жанра занимают многие страницы в его большой работе “Проблемы театра” (“Theaterprobleme”, 1955)» [242, с. 306].

Так, жанр трагедии представлялся Дюрренматту принципиально не адекватным современности. Ведь трагедия предполагает личностную значительность и тех персонажей, от которых исходит зло; а сегодняшние «Креоны неизмеримо ничтожней зла, причиненного ими миллионам» (apud: [242, с. 306]).

Именно комедия, настаивал Дюрренматт, способна показать «лицо современного мира, именно она приоткрывает истину» [243, с. 11]. А характер этой взыскуемой Дюрренматтом истины являлся в значительной степени визионерским:

«На вопрос, откуда он берет свои сюжеты, Дюрренматт ответил:

“Это, скорее, видения, которые я, собственно, не в состоянии объяснить. В моих произведениях есть вещи, которые я всего лишь предчувствую, но дать им какое-то рациональное объяснение я не могу. Я вообще считаю, что человек гораздо больше предчувствует, чем точно знает. В гораздо большей степени человек состоит из предчувствий, чем из конкретных знаний”» (apud: [258]).

Уточним, какая истина «приоткрыта» подзаголовком повести. Автор предуведомляет: текст смеховой; все кончится хорошо, несмотря на любые перипетии. Столь энергичное предупреждение, демонстративно вынесенное в подзаголовок, формирует особое ожидание. А именно: пространство текста выстроено по парадоксальным законам смеховой предустановленной гармонии.

И дюрренматтовский текст действительно, как мы покажем далее, есть смеховая идиллия (об «идиллическом хронотопе» см.: [40, с. 117-118]; см. также: [190]). Подобный феномен не редкость для интеллектуальной литературы XX века: идиллия устойчиво возвращается к своей карнавально-смеховой, феокритовской разновидности. (О феокритовской «иронической идиллии» см.: [271, с. 216]; об «области серьезно-смехового», «всей буколической поэзии» в том числе см.: [92, с. 179]). Так, смеховую идиллию можно идентифицировать в романе «Наш человек в Гаване» Г. Грина, в рассказах С. Довлатова [181];

соединение идилличности с теологией смеха наличествует в романе «Степной волк» Г. Гессе etc.

Жанр идиллии, конечно, успел видоизмениться и со времен Феокрита (смеховая идиллия «Киклоп»; III в. до н. э.), и со времен Лонга (идиллия «Дафнис и Хлоя»; II в. н. э.). Неизменной, по свидетельству М. Бахтина, остается сущность жанра, или, в рамках дискурса сегодняшней лингвистики, сущностный компонент соответствующего концепта: предвосхищение М. Бахтиным многих сегодняшних лингвистических идей, как известно, не редкость [136, с. 83]. (По Бахтину, «многие античные жанровые названия», в том числе идиллия, употребляются в новое время «как обозначение *жанровой сущности*, а не определенного жанрового канона», при этом: «Жанр живет настоящим, но всегда *помнит* свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить *единство и непрерывность* этого развития» [92, с. 233, 179, 205]).

Наши приведенные далее дефиниции «идиллия» и «смеховая идиллия» относятся именно к этому компоненту, а не к самим концептам, содержание которых, разумеется, гораздо шире.

Идиллия – это неодолимая устойчивость гармонии (как состояние Универсума). Предложенная дефиниция, мы полагаем, соответствует тем воззрениям на идиллию, которые принадлежат к числу сущностных. Таковы шиллеровская максима, что цель идиллии «всегда и везде одна – изобразить человека <…> в состоянии гармонии и мира с самим собой и с внешнею средою» [296, с. 440]; высказывание Бахтина, что для идиллии существенны «глубокая человечность самого идиллического человека и человечность отношений между людьми, далее цельность идиллической жизни, ее органическая связь с природой» [94, с. 166-167]; дефиниция, сформулированная Л. Пумпянским («оправдание телесной реальности счастьем ее» [254, с. 263] etc.

А смеховая идиллия – по-смеховому (комически) неодолимая устойчивость гармонии (как состояние Универсума).

Значит, формирование смеховой идиллии в литературном тексте есть гармонизация Универсума. И когда Ф. Дюрренматт демонстративно – в подзаголовке – заявляет свой текст «комедией в прозе», суть сообщения такова: автор намерен сразиться со вселенской дисгармонией и гармонизировать Универсум, именно созидая смеховую идиллию.

Этого не мог «расшифровать» в повести Курт Воннегут, досадливо выражая свое удивление: «Загадка такова: видно, что он (Дюрренматт – Ж. К.) атакует нечто, и вдобавок проделывает это блистательно; только вот чем является атакуемое?» [426]. Подчеркнем,

что, затрудняясь выявить суть дюрренматтовской «атаки», Воннегут, однако, без труда идентифицирует и факт ее наличия, и ее виртуозность.

Соответственно идиллия – главная тема повести «Грек ищет гречанку». Автор намеренно нигде не употребляет самого слова «идиллия», а формирует ее изобретательно и разнообразно. Х.-Л. Борхес в «Саде расходящихся тропок» четко разъяснил суть подобного литературного приема: «Какое единственное слово недопустимо в шараде с ключевым словом “шахматы”? <…> – Слово “шахматы”. <…> А постоянно чураться какого-то слова, прибегая к неуклюжим метафорам и нарочитым перифразам, – это и есть, вероятно, самый выразительный способ его подчеркнуть» [108, т. 1, с. 357-358].

**Специфика формирования смеховой идиллии в повести «Грек ищет гречанку»**

Формированию смеховой идиллии у Дюрренматта служат аллюзии, более или менее прозрачные. Таковы, например, смеховые отсылки к лонговской идиллии «Дафнис и Хлоя». Главные герои повести, Архилохос и Хлоя, при первой их встрече усаживаются на скамейку рядом с «замшелой скульптурой, которая <…> должна была изображать Дафниса и Хлою» [143, с. 150]. Пародийный эффект, т.е. смеховая аллюзия, создается и за счет того, что Хлоя буколического романа Лонга невероятно невинна, а Хлоя дюрренматтовской повести – куртизанка, обладающая профессиональными качествами в столь невероятно высокой степени, что они уже практически равнозначны «любви» [143, с. 193]; и это неудивительно: ведь Хлоя из повести одновременно равнозначна Афродите.

А неявной смеховой аллюзией на идиллию служит следующая забавная деталь. Фамилия одного из героев, владельца космически гигантского концерна по производству как атомных пушек, так и акушерских щипцов, – «Пти-Пейзан». Означает это «маленький крестьянин» и отсылает к пасторали.

К числу аллюзий, формирующих смеховую идиллию, можно отнести и явный постмодернистский жест автора, причем единственный в повести. Дюрренматт описывает Архилохоса после его по-смеховому достойных Ареса ратных подвигов: «<…> подкладка вылезла наружу, очки он потерял» [143, с. 206]. Затем внезапно, буквально вслед за этими словами, автор заявляет: «Конец I». И подчеркивает содеянное пренебрежительной припиской: «За ним следует конец для публичных библиотек» [143, с. 206].

Этот постмодернистский «разрыв» повести, или условный ее «финал», однако, приходится на самый драматичный ее момент: любящая пара, Архилохос и Хлоя, видимо, обречена судьбой на вечную разлуку.

А далее следуют еще две главы, исполненные присущего Дюрренматту блеска и органично ведущие к истинному – ориентированному на идиллию – финалу повести. Архилохос находит утраченную им Хлою, а заодно и «богиню любви» – античную статую. Счастливые супруги принимают решение «всегда искать богиню любви» [143, с. 210], чтобы случайно не оказаться ею покинутыми, т.е. посвящают себя радостному служению самой сути любви.

Автор не без смеховой педантичности обозначает этот финал: «Конец II». Тем самым Дюрренматт подчеркивает: он формирует идиллию иронично, но целенаправленно.

Внутренняя логика повести и не позволила бы автору завершить ее «концом I» – вечной разлукой любящих. Ведь и сама эта разлука – смеховая аллюзия на эпизод лонговской идиллии, который генетически восходит к мифологеме о катабазисе, воплощая собой и счастливый вариант истории об Орфее и Эвридике (человеку удается отнять любимое существо у смерти, причем при помощи напева).

Напомним, что пираты, пристав к берегу, уводят в плен пастушка Дафниса, загоняют на корабль его стадо быков и уезжают. Хлоя, подобрав на берегу пастушью свирель, играет напев Дафниса. Быки бросаются в море и плывут на знакомый звук, корабль переворачивается. Дафнис набрасывает на бычьи рога веревку, которой связаны его руки, и спасается. Тяжело экипированные пираты тонут.

У Дюрренматта тоже присутствует мотив корабля, который увозит протагониста. Разлука и здесь «отменена» находчивостью героини: Хлоя, любимая Архилохоса, тайно находится на том же корабле. А идилличность Универсума оправдана так же реалистично, как в истории с быками и привычным зовом свирели. На вопрос Архилохоса, как она попала в Грецию, Хлоя отвечает: «Очень просто. Я поехала за тобой. Ведь у нас было два билета» [143, с. 206].

Особая заслуга Дюрренматта – решение непростой и актуальной проблемы. А именно: контекстуальное гармонизирующее уточнение концепта «человек» как части концепта «смеховая идиллия». Ведь веками – во времена всего несмехового своего периода, последовавшего за смеховым античным, – идиллия разрабатывала концепт Универсума и человека, отмеченный тяжкой примитивностью. Напомним, что примитивный Универсум обеспечивал своих духовно примитивных обитателей – «радостных лилипутов» [147, с. 263], как обозначал их язвительный Жан-Поль, – примитивными радостями; этим дело и ограничивалось.

Подобное представление о понятии «идиллия» все еще господствует в ноосфере, нанося немалый вред. Ведь, уверовав в столь мрачную вариацию иллюзорного «совер-

шенства», человек испытывает почти ужас перед состоянием гармонии как таковым. (Хотя, как показывают уже феокритовские разработки, суть идиллии ничего общего с примитивностью не имеет). И – соответственно максиме, сформированной пушкинским Евгением Онегиным: «Но я не создан для блаженства; Ему чужда душа моя» [255, т. 4, с. 79], – человек с подобным мировосприятием чуждается гармонии, чтобы оставаться все-таки человеком, хотя должен к ней стремиться, чтобы действительно быть человеком. В общем, попадает в экзистенциальную ловушку.

Между тем ключ к этой задаче разработали еще древние греки, выявившие, «что комедия есть “отражение бога в дурных людях”» [118]. А значит, персонаж смеховой идиллии может – хотя и отнюдь не должен – быть и примитивным: ведь ограниченность есть негативное качество, которое в числе других «снимается» смеховым катарсисом. Однако даже в таком персонаже присутствует «отражение бога», то есть бесконечность души.

Часть истины о мире, приоткрываемой Дюрренматтом, или гуманизации мифа, им осуществляемой, – смеховая богоравность человека как элемент концепта «смеховая идиллия», или сакральность индивидуального начала в рамках этого концепта.

### Смеховая богоравность индивидуального начала: Архилохос и Хлоя

Выявляя феномен смеховой богоравности, автор тоже пользуется разнообразными аллюзиями, в том числе на понятие «маленький человек» (оно неявно подвергается смеховой «отмене») и на произведения Ф. Достоевского. Аллюзия четко вербализована: «Но ведь я человек маленький» [143, с. 148], – говорит Архилохос, объясняя Хлое причину своего удивления, когда внезапно с ним поздоровался президент.

Архилохос и Хлоя, главные герои повести, мелкий чиновник и проститутка (излюбленные типажи «униженных и оскорбленных»), суть не что иное, как античные боги, но в непросветленном состоянии. Сущность Архилохоса – это Арес, непросветленная мужественность, а Хлои – непросветленная женственность Афродиты; обоим предстоит просветляющее осознание своей сути.

Напомним, как именно выявляется Дюрренматтом их указанная сущность.

Архилохос, потеряв все свои иллюзии, пародийно раскрепощается: разрушает ложную структуру реальности; карнавальность в сценах этого буйства наличествует классически; тогда он и «стал Аресом, древнегреческим богом войны, как это предсказал Пассап» [143, с. 205] – художник, по-смеховому наделенный даром ясновидения.

А Хлою абстракционист Пассап изобразил «обнаженной, в облике Венеры». Правда, на его картине («Венера, 11 июля») имелись «всего лишь два эллипса и одна парабола, написанные синим кобальтом и охрой», но это не помешало Архилохосу узнать свою невесту и потребовать от художника объяснений. Пассап тут же заставил позировать обнаженным самого Архилохоса, поскольку мгновенно прозрел в нем Ареса «в пару к моей Венере» (см.: [143, с. 173-175]).

Афродитой Хлоя метонимически оказывается и в финале, когда Архилохос в ходе археологических раскопок, надеясь обнаружить статую «богини любви», начал обеими руками «сбрасывать песок и …откопал Хлою»: она засыпала себя песком, чтобы таким образом явиться любимому [143, с. 207].

После этого Архилохос и Хлоя осознают, подобно Фаусту, конечный вывод мудрости земной, который на сей раз звучит так: «Надо всегда искать богиню любви. Нельзя прекращать поиски, <…> иначе богиня нас оставит» [143, с. 209].

Отметим, что этот финал повести трактуется исследователем именно как обретение героем истины, или его «просветление в отношении истинной природы реальности» (Т. Циолковски apud [330]).

Таким образом, по Дюрренматту, смеховая идиллия есть неявное, но естественное состояние Универсума, однако человек ответственен за то, чтобы идиллию принять и развивать. Он, разумеется, волен этой ответственностью пренебречь. Тогда результат плачевен, а ведут к нему два заблуждения: ложное понимание гармонии и вера в силу зла.

До своего просветления Архилохос, смеховой герой, успел отдать дань им обоим, хотя в силу закономерностей смеховой идиллии все кончилось хорошо. Рассмотрим эти процессы подробнее.

Жизнь протагониста была много лет неукоснительно подчинена гармонии «миропорядка», но гармония эта ложная, а «миропорядок» иллюзорен: «Мир его стоял незыблемо: все было разложено по полочкам, высоконравственно, жесткая иерархия. И во главе этой системы, этого нравственого миропорядка возвышался президент государства» [143, с. 138]. Архилохосовская иллюзорная гармония по-карнавальному рухнула, когда герой сразу после венчания вдруг понял: его невеста, Хлоя, ему солгала. Утонченная красавица, явившаяся на встречу по брачному объявлению Архилохоса («Грек ищет гречанку») в невероятно дорогой шубке и живущая в маленьком, но роскошном дворце, запинаясь, объяснила тогда жениху: она работает прислугой у четы почтенных английских археологов. А была Хлоя самой дорогой куртизанкой в стране. И невероятные милости, которыми героя вдруг стала осыпать судьба руками высокопоставленных людей, оказались их но-

стальгически прощальными свадебными дарами той, что дарила им «столько ласки и любви» [143, с. 193], а ради Архилохоса покидала их навсегда.

Отрекшись от иллюзорной гармонии, Архилохос, однако, мгновенно попадает в другую ловушку – начинает верить в абсолютную силу зла. В результате чуть не гибнет сам, едва не становится убийцей. А выбраться из ловушки неожиданно помог Архилохосу столп номер один его рухнувшего «миропорядка» – президент страны. Этот «старикан» [143, с. 200] вовсе не был вегетарианцем и абсолютным трезвенником, как раньше полагал Архилохос, но зато оказался карнавальным мудрецом, исполненным «доброты и учтивости». Он формулирует две возможности объяснения Универсума, тех «милостей судьбы», которые обрушились на героя:

«Причина может быть двоякой: во-первых, любовь, если вы в нее верите, во-вторых, зло, если вы не верите в любовь. <…> Только любовь способна воспринимать милость судьбы такой, какая она есть. Знаю, что это самое трудное» [143, с. 203].

Мудрец, таким образом, открывает протагонисту сокровенные тайны Универсума. Тайны оказались светлыми, а Универсум – идилличным: «Архилохос ощутил неизведанный покой, непонятное умиротворение. <...> Президент умолк, и Архилохос впервые опять подумал о Хлое без отвращения и злобы» [143, с. 203].

Как позже выяснилось, Хлоя не собиралась лгать герою (нарочно оделась так, чтобы сразу все стало понятно), а полюбила его действительно и с первого взгляда:

«<...> теперь ты знаешь, кем я была. Стало быть, между нами полная ясность. Мне надоело мое ремесло, это тяжелый хлеб, как и каждый честно заработанный хлеб. Печаль не оставляла меня. Я мечтала о любви, мне хотелось заботиться о ком-то, делить с другим не только радости, но и горе. И вот однажды, когда мою виллу окутал густой туман, беспросветно пасмурным зимним утром, я прочла в “Ле суар” объявление: грек ищет гречанку. И я тут же решила, что полюблю этого грека, только его, и никого больше. Я пришла к тебе в то воскресное утро ровно в десять с розой. Я не собиралась ничего скрывать и надела самое лучшее, что у меня было. Я хотела принять тебя таким, какой ты есть, но и ты должен был принять меня такой, какая я есть. Ты сидел за столиком робкий, беспомощный, от чашки с молоком шел пар, и ты протирал очки. Тут все и случилось: я тебя полюбила. Но ты думал, что я честная девушка, ты совершенно не знал жизни, и ты никак не мог догадаться, чем я занимаюсь, хотя Жоржетта и ее муж поняли все с первого взгляда. Но я не посмела разрушить твои иллюзии. Я боялась тебя потерять и этим только все испортила. Твоя любовь превратилась в фарс, а когда в часовне святой Элоизы ты узнал правду, рухнул весь твой миропорядок, и под его обломками погибла любовь. Хорошо,

что так получилось. Ты не мог любить меня, не зная правды. И только любовь сильнее этой правды, которая грозила нас уничтожить. Твою слепую любовь надо было разрушить во имя любви зрячей, любви истинной» [143, с. 208].

Исполнен, таким образом, один из неявных, но базовых законов идиллии: самые значимые ее герои, как выясняется по ходу действия, – люди на самом деле хорошие, причем изначально.

### Пародирование Достоевского как художественное средство для формирования смеховой идиллии в повести «Грек ищет гречанку»

Вариация этого закона – побуждения персонажей на самом деле были добры, но ошибочно казались злыми – воплощена в дюрренматтовском мотиве, пародирующем эпизод из романа «Идиот» Достоевского. А именно: Тоцкий и генерал хотят выдать замуж Настасью Филипповну; любовники Хлои стараются содействовать ее замужеству. (Аллюзия отмечена Н. Павловой [243, с. 11]). Тоцкий, однако, исходит из подлых побуждений. А те, кому Хлоя дарила «столько незабываемых минут», желают обеспечить ее будущее, движимые любовью и благодарностью («мы никогда не устанем ее благодарить») [143, с. 193].

Как уже отмечалось, формирование идиллического Универсума путем пародирования текстов Ф. Достоевского вообще характерно для дюрренматтовской повести. Этому способствует и склонность, питаемая Достоевским к идиллии, и странная его неразборчивость, когда временами вместо идиллии он воплощал ее суррогат.

Так, Раскольников, грабитель и двойной убийца, контекстуально – человек заведомо хороший. Но подобный эффект «хорошего убийцы» возможен лишь как суррогат идиллии (все главные герои – люди хорошие).

В подлинной идиллии в силу того же закона главный герой просто не оказывается убийцей: подобный сюжетный ход «запрещен» сущностью жанра.

Дюрренматт пародирует главный мотив «Преступления и наказания» двояко.

Во-первых, Достоевский, оправдывающий убийцу, является, судя по всему, прототипом одного из персонажей дюрренматтовской повести, который проделывает то же самое. Так, среди вполне ожидаемых столпов архилохосовского миропорядка (президент Архилохоса, его епископ, его работодатель, его родня) вдруг оказывается некий персонаж, посторонний герою. Зовут его мэтр Дютур, он адвокат. А места №6 в миропорядке протагониста мэтр удостоился за такой подвиг: «В свое время адвокат Дютур защищал давным-давно обезглавленного убийцу-садиста, который был младшим проповедником у старо-

новопресвитериан (“Это плоть изнасиловала его дух, душа осталась неоскверненной”)» [143, с. 141]. Архилохос впечатлился столь возвышенной трактовкой этого преступления. И циничный мэтр Дютур, сам того не зная, удостоился шестого номера в его миропорядке... Фамилия Достоевского начинается с той же буквы, что у Дютура, буква «т» у них тоже общая. Достоевский для многих (вероятно, и для склонного к самоиронии Дюрренматта) – один из признанных столпов «миропорядка», хотя заслуживает этого отнюдь не всеми своими деяниями.

Во-вторых, спародирован мотив искушения убийством. Отметим, что искушение «подсказано» и Раскольникову, и Архилохосу извне, другими людьми. Правда, герой Достоевского движим желанием убедиться в своей способности к убийству (ведь она, полагает протагонист, равнозначна принадлежности к высшим существам) и избавиться от нищеты, сделав карьеру благодаря деньгам убитой старухи. С дюрренматтовским греком, по законам смехового перевертыша, все наоборот. Способностью к грандиозным разрушениям Архилохос наделен изначально (это констатирует художник Пассап, умеющий прозревать суть). Но единственная причина, из-за которой Архилохос решил эту способность применить, – желание «отомстить миру» за ложь Хлои. Протагонист соглашается на предложение революционера Фаркса: убить старика-президента, дабы помочь алчущему власти террористу «свергнуть строй, который сделал из вас дурака». [143, с. 196-197].

Различие не меняет сути: в обоих случаях протагонист твердо намерен убить невинного лишь потому, что Универсум трактуется героем как «злой» и допустивший его унижение (бедность Раскольникова, обман Хлои, осмеяние Архилохоса толпой черни, когда он бежит из церкви от новобрачной и всех гостей).

Поскольку, однако, Дюрренматт формирует подлинную идиллию, никакого убийства не происходит. Решимости убить Архилохосу хватает с избытком: героически проникая в президентский дворец, протагонист являет рвение, достойное туповатого и отважного Ареса. Но Универсум – в лице президента – относится к Архилохосу с веселой и деятельной добротой, хотя его намерения едва ли остались тайной для смехового мудреца:

«Быстрым шагом по мягкому ковру направился Арнольф к этой двери и, подняв руку с бомбой, распахнул ее настежь... Перед ним стоял президент в шлафроке. Это было так неожиданно, что Арнольф быстро сунул бомбу в карман пальто.

– Извините, – пролепетал наш террорист.

– Вот вы где, оказывается, милый, любезный господин Архилохос! – радостно воскликнул президент и потряс руку ошеломленному греку. – Ждал вас весь вечер, а недавно выглянул случайно в окно и увидел, что вы перелезаете через стену. Прекрасная идея.

Моя стража слишком дотошна. Эти молодцы ни за что не впустили бы вас. Но теперь вы, слава богу, здесь, чему я несказанно рад. Каким образом вы попали в дом? Я как раз собирался послать вниз камердинера» [143, с. 200].

Шлафрок и любезность президента – реминисценция, связанная с образами манновского Гете и гофманского архивариуса Линдгорста, с архетипом доброго и лукавого мудреца-волшебника.

В соответствии со смеховой гетевской максимой о том, что нечистая сила, всегда желая зла, творит лишь благо, даже подлый Фаркс послужил во благо герою. Ведь Фаркс застал Архилохоса буквально в петле, помешал самоубийству своим убийственным предложением, а оно привело лишь к спасительному разговору с мудрецом.

Итак, в повести «Грек ищет гречанку» Дюрренматт воплощает гуманизацию мифа, фактически разрабатывая концепт «смеховая идиллия». Он трактует смеховую идиллию как неявное, но устойчивое и естественное состояние Универсума, а человека – как существо, в потенциале по-смеховому богоравное, предназначенное созидать гармонию. Этому препятствуют как ложные, стереотипные представления о добре, так и вера в зло. Универсум по-смеховому помогает человеку избавиться от этих иллюзий.

### 2.3. Гуманизация мифа при хронотопе интеллектуальной прозы, отличном от хронотопа неявной базовой мифологемы (Г. Стайн)

Гуманизацию мифа в интеллектуальной прозе, которая, базируясь на неявной БМ, соответственно отличается от нее и по хронотопу, мы покажем на примере новеллы Гертруды Стайн «Тихая Лена» – одной из трех, составляющих книгу Гертруды Стайн «Три жизни» (1909). Напомним, что характерным откликом книжных обозрений на «Три жизни» был в 20-е годы, например, такой: «Эти истории <…> полны необычайной жизненной силы, воплощенной в максимально эксцентричной и сложной форме» (apud [381, с. 27]).

В ходе анализа мы отследим и особый аспект – возможность сохранения гуманизации мифа, формируемой литературным текстом, при его переводе с одного языка на другой. (О комплексе проблем, связанных с читательским восприятием переводной литературы, см.: [55, с. 40-50]; см. также: [183]). Напомним, что по Кл. Леви-Строссу, нередко «ценность мифа как такового нельзя уничтожить даже самым плохим переводом», поскольку миф «работает на самом высоком уровне, на котором смыслу удается <…> отделиться от языковой основы, на которой он сложился» [212, с. 218].

Это побуждает задаться вопросом: наследует ли феномен гуманизации мифа в литературном произведении указанной особенности мифа как такового?

Мы подтвердим положительный ответ эмпирически: воспользуемся поистине великолепным переводом «Тихой Лены» на русский язык, который осуществлен В. Михайлиным (см.: [267, с. 165-183]), но покажем, что основные аспекты феномена сохранились бы здесь и при подстрочнике; катастрофичными явились бы лишь наиболее грубые – до противоположности смысла – искажения текста.

Но сначала сравним хронотопы стайновской новеллы и ее БМ. Пространство-время новеллы, как известно, почти совпадает с пространством-временем, где находилась сама Г. Стайн (США, начало XX века). А базовая мифологема новеллы, как мы покажем далее, есть мифологема о Деметре-Персефоне.

Налицо полная неидентичность хронотопов ИП и БМ, формально подобная той, что отмечена нами в повести Ф. Дюрренматта (древнегреческая БМ; хронотоп ИП почти совпадает с пространством-временем автора), но качественно от нее отличающаяся.

Ведь контекстуально очевидно: аллюзии на БМ своей повести Ф. Дюрренматт формировал весьма целеустремленно и явно осознанно. Но нет контекстуальных свидетельств тому, что Гертруда Стайн, создавая новеллу, логически помышляла о греческой мифологии и богах античности.

А внеконтекстуальные свидетельства говорят скорее об обратном.

Напомним, что культурным источником своего творчества Г. Стайн называла Сезанна: «Все, что я сделала, инспирировано <…> Сезанном» (apud: [394, с. 138]). А конкретно «Тихая Лена» явилась творческим откликом на «Простую душу» Г. Флобера: «Как-то раз Лео, в качестве упражнения во французском, усадил сестру переводить “Простую душу” Флобера. Филигранная сдержанность текста и вдохновила стайновские “Три жизни”» [248, с. 154].

### «Простая душа» Флобера: метонимическое воплощение идеи о сакральности индивидуального начала

Судя по «Тихой Лене», однако, во флоберовском тексте Гертруду Стайн вдохновила не столько его «филигранная сдержанность», сколько обозначенная им возможность метонимически воплотить идею о сакральности индивидуального начала, даже когда оно представлено весьма неразвитым человеческим существом.

Вкратце напомним, как это осуществлено у Флобера. Его героиня в финале внезапно, но метонимически явно соотносится со святой. Это очень шокировало И. Тургенева: «Там одна глуповатая забитая служанка кончает тем, что сосредоточивает свою любовь на попугае, которого она смешивает с голубем, изображающим Святой Дух…» (apud: [111, с.

18-19]). Не случайно здесь слово «любовь», хоть оно и возникает у чуткого Тургенева как бы невольно. Фелисите любила щедро и нерассуждающе: племянника, питомицу – дочку хозяйки, саму хозяйку. Однажды эта любовь спасла жизнь хозяйке и двум ее малышам. Однако *не-тотем*-смерть одного за другим отнимает у Фелисите человеческие объекты ее любви и даже попугая Лулу, а заодно жизненные силы и слух. И далее, по тонкому наблюдению С. Брахман, возникает реминисценция финала «Юлиана милостивого» (одна из тех же «Трех повестей» Г. Флобера), а именно «вознесение св. Юлиана в объятиях Иисуса Христа: перед помутившимся взором умирающей Фелисите разверзаются небеса, где витает святой дух в облике ее обожаемого Лулу» [111, с. 18].

Парадоксальная поэтика Флобера перестает быть неожиданной, если осмыслить ее в аспектах гуманизации мифа. Верность любви-*тотему* награждена прямым приобщением к любви. Фелисите удостоена эпифании божества, которая может происходить через любое воплощение *тотема*, попугая Лулу в том числе. (Ведь Бог-этика-*тотем*-любовь есть во всем, кроме зла-*не-тотема*). Этот литературный прием не имеет ничего общего с цинизмом, а, напротив, используется автором, дабы однозначно выявить имманентность единства индивидуального начала (Фелисите) с божеством (*тотемом*), т.е. сакральность индивидуального начала. Подчеркнем, что эта сакральность в случае Фелисите существует не вследствие, а вопреки ее неразвитости, которая тем самым снимается.

А в стайновской новелле, как мы покажем далее, тоже выявлена сакральность индивидуального начала, но происходит это совсем иначе: посредством метонимического соотнесения героини с Деметрой-Персефоной.

### «Тихая Лена»: метонимическая информация об иллюзорности отождествления *не-тотема* и истины

Более того, в «Тихой Лене» – этом «изумляющем шедевре» [424, с. 9] – под видом кажущейся простоты, едва ли не банальности, явлена предельная экзистенциальная насыщенность, включая метонимическую информацию о недолжности-неправедности-убийственности и, более того, абсолютной иллюзорности даже частичного отождествления *не-тотема* и истины.

Напомним, что именно отождествление *не-тотема* и истины – причем в столь неприметном его виде, как утрата стремления к счастью и неявно бесчеловечное отношение к себе, – произошло с тихой Леной, что и превратило ее в духовно редуцированное, неполноценное существо. Но посредством гуманизации мифа, включающей в себя и метонимическое отождествление Лены с Деметрой-Персефоной, автор делает очевидным:

неполноценность Лены иллюзорна, а значит, иллюзорна и вся сила зла, несмотря на его победу.

Конкретизируем вышесказанное.

Гертруда Стайн осуществляет тончайшее исследование взаимодействия между человеком (тихой Леной) и *не-тотемом*, рассматривая особый предельный случай, когда сам факт этического выбора затруднительно идентифицировать как таковой:

1. Протагонист сам не сознает, что делает выбор, причем в пользу зла: это столь активное действие кажется протагонисту лишь пассивным бездействием.

2. Иллюзорные награды-блага, которые обманно «сулит» протагонисту в подобной сделке *не-тотем*, очень трудно распознать.

3. Существом, на которое из-за такого неправедного выбора зло обрушивается наиболее убийственно, является сам протагонист.

Последнее особенно затрудняет идентификацию неправедного выбора. Ведь поведение, когда человек никому не делает зла, «оступаясь» в этом выборе лишь на себе самом, определяется достаточно высоким и отчетливо ощущаемым окружающими уровнем благородства: отказ от зла, пусть лишь в отношении других людей, – выбор праведный.

Возникает история о благородном существе, которое, вследствие неосознаваемо совершаемого им неправедного выбора, само несчастно, а мир гармонизирует лишь в степени, ничтожной по сравнению с его возможностями, тоже им не осознаваемыми.

Указание на благородство Лены, имплицитно присутствующее в названии новеллы, в переводе неизбежно теряется. Напомним: «gentle» – родовитый, знатный; великодушный; добрый, кроткий, тихий, мягкий; послушный, смирный (о животных); нежный, ласковый (о голосе); легкий, слабый (о ветре) [82, с. 309].

Этот смысл, однако, формируется в новелле и другими структурами, неявными, видимо, и для автора, но отлично транспонируемыми при переводе.

### Метонимическая идентичность тихой Лены и Великой матери

Высокое благородство героини контекстуально осмысляется как ее метонимическая идентичность Великой Матери: неявно используется мифологема о Деметре-Персефоне. Эти богини, мать и дочь, почитаясь как единое целое, составляли единство-*тотем* и между собой, и с весенним обновлением земли, цветением, плодородием. Так, на празднестве Фесмофорий и во время Элевсинских мистерий «их именуют “двумя богинями” и клянутся именем “обеих богинь”» [272, с. 302] (об их тождественности см. также:

[163, с. 163-166]; причем Деметра – богиня плодородия и земледелия, «Земля-Мать» [42, с. 139]).

Почти с первых же строк автор сообщает: голос Лены был «такой ласковый, такой за душу берущий, прямо как нежный ветерок в середине дня летом» (“as soothing, and as appealing, as a delicate soft breeze in middy, summer” [417, с. 239]). А завершая новеллу, вновь упоминает о той же особенности: «и какой у нее был голос, какой мягкий да ласковый» (“and how her voice had been so gentle and sweet-sounding” [417, с. 279]), метонимически равнозначной нежному ветерку в середине дня летом и соответственно летнему цветению земли-матери.

Но, как если бы Г. Стайн сочла недостаточным лишь столь косвенное указание на Деметру, автор на второй же странице прибегает к указанию почти прямому, а именно: «как от земли идущая чистота ее загорелого, плоского, мягко очерченного лица» (“earth made pureness of her brown, flat, soft featured face” [417, с. 241]). Отметим, что словами «brown, flat» мог бы быть описан и ландшафт; причем из всех упомянутых метонимически-лексических указаний на Деметру лишь слово «brown» в русском переводе утратило свою функцию аллюзии.

Кроме того, в тексте трижды повторяются указания на некую необыкновенность Лены, как бы невыразимую словесно, но находящуюся в прямой связи с подобием ее голоса ветерку летнего дня: «Было в Лене <…> что-то особенное <…>. Миссис Хейдон при всей своей суровости была мудрая, и она чувствовала, что в Лене что-то есть. <…> Но Лена, бедняжка, никогда-то не умела показать людям, кто она на самом деле» (“The rarer feeling that there was with Lena <…>. Mrs. Haydon, with all her hardness had wisdom, and she could feel the rarer strain there was in Lena. <…> But that poor Lena, she never did know how to show herself off for what she was really” [417, с. 241, 245, 260]). Последняя фраза лексически почти прямо декларирует скрытую божественность индивидуального начала в лице тихой Лены, причем перевод точно передает этот смысл. Даже глупость Лены наводит читателя на мысль о существе не от мира сего: «Она всегда была вроде как в полудреме и не здесь» (“she was always dreamy and not there” [417, с. 246]). Тем более, что эта глупость выражается лишь в полном неумении Лены постоять за себя.

Подчеркнем, что автор занят вовсе не идеализацией героини, по глупости и безволию упустившей собственную жизнь, а выявлением божественной сути этого индивидуального начала, т.е. гуманизацией мифа. Причем уступка героини *не-тотему*-смерти, трактуясь как мифологически неправедный выбор, отнюдь не превозносится.

Последовательное, хоть, видимо, и бессознательное соотнесение героини с Деметрой-Персефоной осуществляется автором и на уровне сюжетных линий.

Брак тихой Лены – причем подчеркнуто – столь же мало притягателен для невесты, но при этом столь же престижен, как брак Персефоны. И столь же очевидным образом он оказывается погружением в преисподнюю, в царство мертвых, в *не-тотем*: в доме Кредеров «вскоре жизни в Лене стало еще меньше» (“Lena began soon to be more lifeless” [417, с. 269]). Это погружение, развиваясь, завершается ранней смертью Лены, практически ничем, кроме него, не объяснимой: Лена «умерла, и никто не понял, как оно так с ней получилось» (“had died, and nobody knew just how it had happened to her” [417, с. 279]).

Персефона похищена Аидом, когда на лугу собирала цветы вместе с подругами. Лена, работая прислугой у миссис Олдрич, часто гуляет с ее малышкой в парке, где подруги Лены тоже прогуливаются с хозяйскими детьми, причем только на этих прогулках Лена и бывала счастлива [417, с. 248]. А цветы появляются на шляпке, в которой Лена венчается с Германом [417, с. 267].

В новелле есть даже реминисценция Зевса, благословившего скорбное замужество Персефоны; к нему, как известно, родственники-боги постоянно обращались за судом и помощью. Замужество тихой Лены, которое и свело ее в могилу, настойчиво организует благоволящая к ней тетка, миссис Хейдон – Зевс в женском обличье: «Она слушала, и решала, и советовала всей родне, как им лучше поступать. Она устраивала их настоящее и будущее и доказывала им, насколько в прошлом они были не правы, куда ни кинь» (“She listened and decided, and advised all of her relations how to do things better. She arranged their present and their future for them, and showed them how in the past they had been wrong in all their methods” [417, с. 244]).

Миссис Хейдон питает слабость к младшему своему сыну, врунишке, – реминисценция отношения Зевса к Гермесу; никакой роли в сюжете эта склонность почему-то безымянного маленького Хейдона к вранью не играет и даже ничем не иллюстрируется; тем значимее она как типологический ориентир.

Образы Деметры-няньки и Деметры рыдающей метонимически родственны тихой Лене, ухаживающей за хозяйской младшенькой, а также тихой Лене, когда она непрестанно рыдает, находясь в полувменяемом состоянии из-за ругани, царящей в ее Аиде [417, с. 272]. Эта убийственная ругань, обращающая жизнь в ад, есть, как поясняет автор, особая ругань: «Лена привыкла, что все ее ругают, но ругань старой миссис Кредер была совсем другая ругань, чем привыкла Лена» (“Lena had always been used to being scolded, but this scolding of old Mrs. Kreder was very different from the way she ever before had had to endure

it” [417, с. 269]). Автор применяет к этой ругани торжественный эпитет «awful» [417, с. 270, 275] – слово, которое означает не только «ужасный», «внушающий страх», но и «величественный», «внушающий благоговение» [82, с. 53].

Переводчик поневоле прибегает к паллиативу, обозначая эту адскую ругань то как «жуткие гадости», то как «такое говорит, что просто страшно делается, и все время, и все время, и так нельзя», но наверстывает оттенок инфернальности, обозначая миссис Кредер как «ведьму» там, где кухарка применяет к той лишь эпитет «bad», тоже указывающий на *не-тотем*: «Ох, миссис Олдрич, она к нашей Лене прямо как ведьма какая. <…> В ней как будто совсем не осталось жизни, миссис Олдрич, <…> но она-то, она же прямо настоящая ведьма, эта старая миссис Кредер, Германова мамаша» (“My! Mrs. Aldrich, she is a bad old woman to her. <…> She looks like as if she don’t have no life left in her hardly, Mrs. Aldrich, <…> but she is a bad old woman, that old Mrs. Kreder, Herman’s mother” [417, с. 274-275]).

Сам контекст тоже извещает читателя: речь идет о *не-тотеме*, который устремлен не оставлять в живом жизнь, уничтожать индивидуальное начало.

Этот мотив подчеркнут и навязчивым стремлением Аида отнимать еду-*тотем* у своих обитателей, у беременной женщины в том числе. (Ссылки миссис Кредер на экономию беспочвенны, поскольку их трудолюбивая семья обладает очень прочным благосостоянием, почти богата).

**Специфика служения *не-тотему*, осуществляемого протагонистом**

Однако низвержение героини в ужасный-awful Аид происходит при полном ее непротивлении. Она могла бы обсудить тяжелую ситуацию с мужем, с теткой, с бывшей хозяйкой, с доброй кухаркой, и выход нашелся бы. Молодые Кредеры просто переехали бы от стариков на несколько месяцев раньше, чем в конце концов это сделали.

Единственной же реакцией Лены на «запросы» *не-тотема* всякий раз оказывается подчинение ему и, собственно, готовность умереть – явно избыточное подчинение, или подчинение «с опережением», большее, чем даже сам *не-тотем* мог на ту минуту потребовать.

Это происходит и в эпизоде морской болезни Лены-подростка [417, с. 246].

Подобное подчинение налицо и тогда, когда Герман Кредер сбежал накануне навязываемой ему родителями свадьбы с Леной, а тетка, вымещая на Лене досаду от его поступка, говорит, что это для невесты позор на всю жизнь. (Лена нравилась Герману, но он не хотел, чтобы рядом с ним всегда была какая-либо девушка). Реакцией Лены оказывается покорность *не-тотему* вплоть до бессознательного битья головой о стекло в вагоне

трамвая. Потом она вспоминает, что тетка велела не портить шляпку, и – ради предуказанного спасения шляпки – больше так не делает, лишь отчаянно рыдает.

Лена очень охотно подчиняется и требованиям *тотема*-гармонии, но лишь если, во-первых, это не противоречит требованиям *не-тотема*, и, во-вторых, если указания *тотема* исходят от «старшего по званию» (например от тетки, а не от подруг). Уважение к этике безнадежно подменено уважением к иерархии.

А нравится самой Лене при этом вовсе не зло, а, напротив, именно жизнь-*тотем*: красивые шляпки, дом, где она работала, приятная хозяйка, добрая кухарка, подруги, с которыми она общалась в парке [417, с. 254].

Если благородное существо по первому же «оклику» *не-тотема* начинает ему служить с поистине рефлекторной готовностью, это может означать лишь одно: в плоть и кровь Лены каким-то образом въелась иллюзия, что *не-тотем* и истина хоть в чем-то единосущностны. Иначе говоря, такое поведение означает: протагонист перепутал *не-тотем* с истиной и служит *не-тотему* как истине.

Но чтобы подобное могло произойти, нужно жесткое «перепутывание» *не-тотема* с истиной в той части ноосферы, которая формировала протагониста. Учитывая степень «загрязненности» ноосферы – того «разбоя», который «кипит» на этажах духа (метафора принадлежит А. Битову [104, т. 4, с. 119]), – недостатка в такой путанице не наблюдается. Высокая частота совершаемого людьми неправедного выбора и его соответствующая «наработанность» благоприятствуют духовной редукции, а та, в свою очередь, способствует неосознаваемому неправедному выбору.

Это не фатально, поскольку свобода воли существует. Более того, вовсе не исключены подсказки со стороны: чужие ошибки всегда виднее, и на них могут указать. По отношению к Лене ее подружка, ирландка Мэри, так и поступает. Однако следование такой подсказке равнозначно духовному подвигу, для которого требуется целеустремленно-сознательное подключение интуиции и интеллекта. И Лена этого поступка не совершает.

Брак Лены и Германа нелеп лишь потому, что хотят его не они, а миссис Хейдон и родители Германа. На самом деле брак должен был оказаться благим. Это выявлено в монологе сестры Германа. Она, смеясь, предрекает, что Герман обретет счастье с Леной, и «вы просто со смеху все поумираете, такой он будет счастливый» (“he make everybody laugh just to see him be so happy” [417, с. 266]). (Задействуется ведущая к гуманизации мифа структура мифа о смехе). Но эта мощная подсказка, равнозначная смеховому магическому благословению, остается неуслышанной.

Фактически Лена и Герман – идеальная пара, которая об этом не знает. Молодожены ничего друг к другу не чувствуют: ведь оба неосознанно, но твердо, служа *не-тотему*, совершили отказ от счастья. Лишь поэтому результат брака – гибель Лены, завершение ее пути неосознаваемого самоубийства. Этот путь проявлялся у Лены как полное игнорирование своих позитивных желаний.

Если бы Лене удалось совершить отказ от *не-тотема*, это было бы благодеянием, шагом к духовному освобождению-просветлению всех ее близких, хлопотливой миссис Хейдон и глупой миссис Кредер в том числе.

Но поскольку интеллектом Лена вообще не пользуется, а ее интуиция обманута ноосферой, требования разрушения представляются персонажу необсуждаемо сильными. Поэтому она глуха к спасительным увещеваниям подружек и доброй кухарки, поэтому откликается гибелью на мерзкую ругань миссис Кредер, которая, при всей своей глупости и злобности, едва ли обрадовалась такому финалу.

Напомним, что сначала реакцией героини на ругань-*не-тотем* ее свекрови было выпадение Лены из нормального состояния: она «делалась вся такая напуганная и прибитая» (“she was so scared and dull” [417, с. 270]); а затем, когда молодые Кредеры давно уже переехали от стариков и вся ругань осталась позади, – постепенно и вовсе из жизни.

Автор, формируя гуманизацию мифа, подчеркивает истинную сущность тихой Лены (Деметра-Персефона, Великая Матерь, *тотем*) и тем самым усиливает ощущение недопустимости ее разрушения, несмотря на то, что героиня совершила неправедный выбор, который фактически лишил ее духовной силы, низведя индивидуальность Лены до слабого природного обаяния.

Интерференция в новелле двух мифологем: о неправедном выборе (миф об отмене *не-тотема*-смерти) и о Деметре-Персефоне (с редуцированным катабазисом) – органична вследствие сходства их финалов. А именно: низвержение в *не-тотем* неправедного протагониста (с сохранением возможности его спасения вследствие апокатастазиса) и обреченность Персефоны преисподней-*не-тотему* (с сохранением возможности периодически возвращаться на землю-*тотем*).

Светлые воспоминания о Лене, которым предается кухарка, есть вариация редуцированного катабазиса и периодических возвращений Персефоны.

Итак, гуманизация мифа в новелле осуществляется тремя способами. Первый из них – это выявление сакральности индивидуального начала (тихая Лена метонимически равнозначна Деметре-Персефоне, причем почти все значения слова «gentle» в названии новеллы предваряют эту информацию). Второй способ – метонимическое выявление того,

что сила зла-*не-тотема* иллюзорна. Третий способ – катарсиальное выявление феномена, связанного с привычным, пусть неявным служением *не-тотему:* это феномен опережающего следования требованиям зла, который характеризуется подспудной готовностью умереть. Ведь рецепиент антиэтичных веяний в ноосфере ощущает такую готовность иерархически «правильной», а потому подлежащей исполнению. Однако выявление и осознание этого печального феномена ведет к его отмене.

Все указанные аспекты, воплощаемые сюжетно и лексически, хорошо сохранились при переводе; соответственно хорошо транспонируемой при переводе оказалась и гуманизация мифа.

### 2.4. Выводы к главе 2

Литературный феномен гуманизации мифа выявлен в трех произведениях ИП XX века, воплощающих разнообразно противоположные между собой вариации соотнесенности их хронотопов с базовыми мифологемами.

Наиболее простой и ожидаемый случай – гуманизация мифа наблюдается при явной базовой мифологеме, причем хронотоп текста идентичен хронотопу БМ – воплощен в тетралогии Т. Манна «Иосиф и его братья». Но автор тетралогии, склонный к литературно-интеллектуальной игре, не преминул несколько усложнить этот весьма прозрачный случай, неявно превратив свою тетралогию в часть особого диптиха. Другая его часть, мы полагаем, есть авторский вашингтонский доклад о романе – образцово равнозначный литературному тексту образец манновской «интеллектуальной эссеистики». Иными словами, Т. Манн не просто выявил и терминологически обозначил этот особый жанр, но в данном случае сам его воплотил. Тетралогия и доклад объединены в диптих, во-первых, спецификой гуманизации мифа, а во-вторых, посредством протагониста-нарратора («мы» в романе; «я» в докладе). Именно конкретным содержанием гуманизации мифа (ее спецификой), а не одним лишь ее наличием и обусловлен общеизвестный факт, что в тетралогии, по словам самого Т. Манна, миф был выбит из рук фашизма, и если потомки найдут в романе нечто значительное, то это будет именно гуманизация мифа.

Суть этой специфики такова: Т. Манн контекстуально, литературными средствами формирует сообщение об этичности первомифа (а значит, о том, что этичность имманентна мифологическому сознанию и соответственно человеческой сущности), – сообщение, которое адресовано напрямую мифологическому сознанию читателя (см. *Приложение 2*).

Иными словами: нацизм внушал ноосфере идею об исходной антиэтичности мифа; Томас Манн сообщал – причем именно «коллективному бессознательному» (автором вер-

бализованы не научные рассуждения об этике или о возможности выявить первомиф, а то, что нарратор именует «побасенками», или «множеством историй») – об имманентной мифу этичности. Эти манновские «побасенки»-«истории» контекстуально формируют весьма четкое представление: первомиф существует; он этичен; он спасителен (как объект доверия и эталон); он повествует о благодетельном трикстере, причем представляет собой четкую мифологическую структуру.

Данную мифологическую структуру (мифологему), которую Т. Манн выявил и воплотил, тонко продемонстрировав глубинную ее равнозначность библейской мифологеме об Иосифе, мы условно назвали «мифом о Гермесе».

Суть мифологемы такова: трикстер, обладающий признаками младшего божества, совершает в форме плутовства – и не без помощи божества старшего – вселенски значимое благодеяние. «Миф о Гермесе», таким образом, состоит из четырех основных составляющих: протагонист – благодетельный трикстер; его действие – благодеяние, вселенски значимое, причем осуществленное в форме плутовства; протагонисту помогает в этом старшее божество; протагонист обладает признаками божества младшего.

Манновский «миф о Гермесе» формирует картину мира, где постулированы: сакральность индивидуального начала; призванность индивидуального начала к трикстерству как веселой благодетельной созидательности (гармонизации Универсума), масштабы которой безграничны; помощь индивидуальному началу, пусть неявную, со стороны универсального начала; благую действенность смеха.

Кроме постулата о существовании «мифа о Гермесе» как этичного и спасительного первомифа, манновская информация, транслируемая автором мифологическому сознанию, содержит еще два сообщения: 1) Антиэтичный миф губителен и, строго говоря, мифом вообще не является (контекстуальные обозначения в манновском диптихе для антиэтичных искажений мифа таковы: ложь, обозначаемая как «вздор»; «запугивание» и/или «глупость», в том числе «глупость перед Богом»). 2) Критерий истинности мифа – его спасительности как объекта экзистенциального доверия и как эталона поведения – это этичность мифа.

Кроме того, манновский нарратор – он в рамках манновского «мифа о Гермесе» типологически равнозначен Гермесу, – трикстерски «подражая» поступкам Зевса-Гете в его «Фаусте», осуществляет теодицею и антроподицею в истории об Аврааме.

Итак, манновское повествование об Иосифе и его братьях – пример ИП, где гуманизация мифа осуществляется при совпадении хронотопов литературного текста и его БМ

– не только шедевр характеров и сюжета, но, как отмечает Т. Джефферс, еще и творческий подвиг в области этических идей.

Более сложный, но тоже без затруднений прогнозируемый случай исследуемой инвариантности – вариация, когда гуманизация мифа осуществляется в тексте, хронотоп которого очень далек от хронотопа явной его БМ, – наблюдается в повести «Грек ищет гречанку» Ф. Дюрренматта (см. *Приложение 3*). На базовые мифологемы – древнегреческие предания об Аресе и Афродите, о Дафнисе и Хлое – там даны прямые (вербальные) указания нарратора. Автор широко пользуется разнообразными смеховыми аллюзиями, в том числе на понятие «маленький человек» (оно неявно подвергается смеховой «отмене») и на произведения Ф. Достоевского.

А когда Ф. Дюрренматт демонстративно – в подзаголовке – заявляет свой текст «комедией в прозе», суть сообщения состоит в следующем. Автор намерен сразиться со вселенской дисгармонией и гармонизировать Универсум, именно созидая смеховую идиллию как текст, где парадоксально постулируется по-смеховому неодолимая устойчивость гармонии (как состояние Универсума), или смеховая предустановленная гармония. Таков, с нашей точки зрения, ответ на вопрос К. Воннегута. (Отмечая, что Дюрренматт в этой повести атакует нечто, причем блистательно, Воннегут досадливо вопрошал, чем является атакуемое).

Гуманизация мифа в данной повести формируется при дюрренматтовской разработке концепта «смеховая идиллия». Дюрренматт фактически трактует ее как неявное, но устойчивое и естественное состояние Универсума; а человека – как существо в потенциале по-смеховому богоравное, предназначенное созидать гармонию: этому препятствуют как ложные, стереотипные представления о добре, так и вера в зло, но Универсум по-смеховому помогает человеку избавиться от указанных иллюзий.

Инвариантность исследуемого феномена ГМ в отношении такой вариации, как несовпадение хронотопов ИП и неявной ее БМ, исследуется на примере новеллы «Тихая Лена» Гертруды Стайн (см. *Приложение 3*). Используемую неявную базовую мифологему – древнегреческое предание о Деметре-Персефоне – видимо, не распознает и сама Г. Стайн. Это не мешает автору структурно воспроизводить указанную мифологему вплоть до многих ее подробностей. (Столь полное соответствие – яркое подтверждение «центрального тезиса» Н. Фрая, связанных с «коллективным бессознательным» трудов К. Г. Юнга и бахтинского тезиса о «памяти жанра»). Гуманизация мифа осуществляется при этой неявной БМ столь же успешно, как при БМ явных. Ведь под видом кажущейся простоты, едва ли не банальности, новелла метонимически транслирует важнейшую экзистенциальную ин-

формацию: о сакральности индивидуального начала (тихая Лена метонимически равнозначна Деметре-Персефоне, причем почти все значения слова «gentle» в названии новеллы предваряют эту информацию); о недолжности-неправедности-убийственности и, более того, абсолютной иллюзорности даже частичного отождествления *не-тотема* и истины.

Как показывает специальный анализ, формируемая новеллой ГМ оказывается хорошо транспонируемой при переводе с одного языка (английского) на другой (русский).

Итак, инвариантность гуманизации мифа к идентичности/неидентичности хронотопов базовой мифологемы, присутствующей в явном или неявном виде, и литературного текста можно считать эмпирически доказанной.

## 3. ИНВАРИАНТНОСТЬ ГУМАНИЗАЦИИ МИФА К ЛИНЕЙНОМУ/ НЕЛИНЕЙНОМУ СООТВЕТСТВИЮ КОМПОЗИЦИЙ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА И БАЗОВОЙ МИФОЛОГЕМЫ

Инвариантность ГМ к линейному/нелинейному соответствию композиций литературного текста и БМ выявляется здесь на примерах произведений ИП, где одна из базовых мифологем есть миф об отмене *не-тотема*-смерти. Это позволяет продемонстрировать и значимость указанной динамической константы ГМ, и композиционные возможности, которые она предоставляет автору ИП благодаря особенностям самой своей структуры.

Напомним, что миф об отмене *не-тотема*-смерти, содержащий мифологему о праведном выборе и мифологему о неправедном выборе, определяет собой два возможных варианта и один подвариант развития событий, причем выглядит следующим образом.

Протагонист совершает выбор перед лицом *не-тотема*-смерти, представляющейся неодолимой. Если протагонист всеми силами стремится отменить смерть («правильный», или праведный выбор), то остается жив или воскресает и вдобавок награжден *приростом бытия*. Если протагонист, не стремясь отменить *не-тотем*-смерть, просто хочет от нее чем-то попользоваться (такой «неправильный», или неправедный выбор иногда принимает форму сделки), то гибнет, а вожделенной награды не получает (вариант: она иллюзорна). Возможна, однако, и интерференция мифологемы о неправедном выборе с мифологемой об апокатастазисе (всеобщем спасении). Этот подвариант развития событий осуществляется так: протагонист спасен, но без наград и апофеоза.

Отметим явную топологичность мифа об отмене *не-тотема*-смерти. К чему протагонист – посредством своего выбора – примыкает, то и обретает, а вариантов два: жизнь-*тотем* (причем с избытком) или гибель-*не-тотем* (хтоничность, ад, преисподняя). В мифе об отмене *не-тотема*-смерти сохраняется исходная логика (до этапа жертвоприношений она была и единственной): как *тотем*, так и *не-тотем* заведомо способен наделить избравшее его существо лишь тем, чем является сам. (Причем из-за яркой противоположности между надеждами неправедного героя и жалкой его гибелью нередко возникает мотив *не-тотема*-обманщика). А ожидание наград, коими *не-тотем*-смерть оделяет своего служителя, генетически восходит к упоминавшейся метонимической оплошности позднего мифологического сознания. Напомним также: двучастность мифа об отмене *не-тотема*-смерти нередко выражается в том, что фольклорный нарратив стремится охватить собой оба выбора, повествуя, например, о двух братьях, праведном и неправедном.

## 3.1. Гуманизация мифа при линейном соответствии композиций литературного текста и базовой мифологемы (А. Камю; Р. Акутагава)

Роман А. Камю «Посторонний» (1942) и рассказ Р. Акутагава «Барышня Рокуномия» (1922), созданные в разной исторической обстановке, в разное время, в разных странах и на разных языках, объединены между собой неявно, но сущностно. Ведь они базируются на мифе об отмене *не-тотема*-смерти, причем на одной и той же его составляющей. Так, композиция каждого из указанных текстов линейно следует композиции мифологемы о неправедном выборе. Она является базовой мифологемой обоих произведений.

### Гуманизация мифа в романе А. Камю «Посторонний»

Роман «Посторонний», как известно, характеризуется и многоаспектным воздействием на культуру, и спецификой языка ([316, с. 83], [463]), и тем, что выявляет, насколько значимы для А. Камю феномены мифа [86, с. 203-204] и гуманизма [98, с. 192]. Однако почти неизвестно, что в «Постороннем» А. Камю осуществил жесткое и актуальное исследование экзистенциального вопроса о том, что есть истина. Поясним эту мысль.

К моменту написания романа общим достоянием стало осознание того, что все высшие духовные ценности дискредитированы почти безнадежно: множество самых циничных преступлений против индивидуального начала «обосновывались» посредством этих ценностей. Могло возникнуть впечатление: этика не дискредитирована ложью – этика сама есть прямая ложь, которую необходимо отвергнуть во имя истины. А. Камю исследовал эту ситуацию литературными средствами, причем с математической точностью.

Произошло это так. Автор создал экспериментального персонажа, неявно обладающего фантастическим качеством: контекстуально Мерсо постулирован как человек, объективно находящийся вне этики. Затем Камю стал тщательно выстраивать события, происходящие с Мерсо, стремясь сформировать последовательно внеэтичную систему ценностей и продемонстрировать внутреннюю ее непротиворечивость. Но поскольку в ходе этого художественного процесса Камю искал истину, то пришел к яркому противоречию.

Ведь А. Камю, гуманист [460], жаждал спасти жизнь, «отделив» ее от столь скомпрометированной этики. А в искомом «остатке» обнаружилась не жизнь в чистом и незамутненном виде, а смерть. Жизнь и этика оказались равнозначны до неразделимости.

Итак, «Посторонний» – виртуозная по форме и безусловная по результату игровая реабилитация этики как основы мира и человека, блестящее доказательство «от противного». В этом, мы полагаем, и состоит эстетический смысл произведения, который обусловлен спецификой фомируемой им гуманизации мифа (см. также: [346]).

К сожалению, столь актуальное экзистенциальное открытие не было осознано ни аудиторией, ни самим автором. Интуитивное и частичное освоение эстетического смысла романа, разумеется, произошло. Но на логическом уровне неявные ответы на глобальные вопросы, фактически найденные посредством жесткого эксперимента с Мерсо, игнорируются. Тенденция отождествлять этику и смысл с тоталитаризмом по-прежнему господствует в ноосфере. Таким образом, катарсиальное осознание указанной конкретики гуманизации мифа, которую формирует «Посторонний», остается очень актуальным.

### *Мифологическая основа романа А. Камю*

Мифологическая основа «Постороннего» определяется тремя компонентами текста: 1) Мерсо – протагонист в мифологеме об отмене *не-тотема*-смерти, совершающий «неправильный» (неправедный) выбор и обретающий гибель. 2) Мерсо – экспериментальное фантастическое существо, поскольку контекстуально постулировано его обладание двумя особыми качествами: абсолютной безгрешностью (это качество Мерсо разделяет с Христом); находимостью вне этики (это качество Мерсо не разделяет ни с кем: Христос – воплощенная Любовь-Этика; антихрист антиэтичен). (Как показано далее, в результате бескомпромиссного литературного эксперимента Камю выяснится: самого Мерсо можно постулировать каким угодно, однако его поступки все равно окажутся либо этичны, либо антиэтичны; а значит, положения «вне этики» не бывает вообще ни для кого, для фантастических существ в том числе). 3) Автор вербально соотносит Мерсо с антихристом. (Так, протагониста прямо и почти ежедневно называют «господином антихристом» на протяжении всех одиннадцати месяцев следствия: это делает в шутку, дружески похлопывая Мерсо по плечу, один из отрицательных персонажей, следователь; причем, как сообщает Мерсо, эти минуты были для него «радостью» [156, с. 75]).

Внеэтичность Мерсо проявляется как полная его подчиненность импульсам, не осмысляемым принципиально: «Мне хотелось попытаться объяснить ему искренне, почти что дружески, что я никогда ни в чем не раскаивался по-настоящему. Меня всегда поглощало лишь то, что должно было случиться сегодня или завтра» [156, с. 95].

Кроме того, Камю специально подчеркивает, что хотел «описать человека, не осознающего свое собственное существование» (apud [86, с. 203-204]). Однако его Мерсо нимало не бездумен: он, неустанно рефлексируя, формулирует массу обобщений, связанных с его существованием. Камю, видимо, подразумевал не отсутствие рефлексий у Мерсо, а особое их качество. Хотел сообщить: все рефлексии Мерсо не отмечены интеллектом, и это принципиальная, важнейшая, а не случайная их черта.

Фактически автор сообщал, что его Мерсо находится не только вне этики, но и вне интеллекта. Иначе говоря, интеллект, принадлежащий, подобно этике, к числу скомпрометированных высших ценностей, тоже экспериментально «отсечен» от Мерсо: протагонисту как бы предоставлен лишь житейский «ум», лишенный всего метафизического. Эта «усеченность» тоже формирует фантастичность персонажа, о чем косвенно свидетельствует тот факт, что в читателе, существе заведомо нефантастическом, А. Камю предполагает способность именно к метафизическому осмыслению романа, прямо к ней и взывая.

А именно: в предисловии к американскому изданию «Постороннего» автор называет протагониста «единственно возможным Христом, которого мы заслуживаем» [157, с. 206]. Однако логическое мнение автора о картине мира, формируемой его текстом, и самой этой картиной мира могут не совпадать до сколь угодно большой степени.

Контекстуальная соотнесенность Мерсо с Христом несомненна, но наделена совсем иным содержанием. Богочеловек, удалившись в пустыню для гармонизирующих целей, не поклонился там *не-тотему*-диаволу. В итоге это привело к вселенской отмене *не-тотема*-смерти. Экспериментальный персонаж Камю тоже находится в пустыне. Это пустыня, в которую превращается жизнь любого, кто игнорирует все, кроме безжалостно редуцированной эмпирики. В этой пустыне Мерсо постоянно творит поклоны злу-*не-тотему*, что приводит его к убийству и гибели. «Поклоны» Мерсо *не-тотему* осуществляются и как действия, и как утверждения. Среди них есть почти незаметные, требующие специального выявления; есть и гротескно-чудовищные.

К числу незаметных принадлежит эпизод, где герой во внутреннем монологе зачем-то демонстрирует свое оправдывающее «понимание» душевной тупости (*не-тотема*), проявленной его «патроном» [157, с. 44]. К числу гротескно-чудовищных – следующие два утверждения Мерсо: «Ну вот, подумал я, воскресенье я скоротал, маму уже похоронили, завтра я опять пойду на работу, и, в общем, ничего не изменилось»; «Ведь теперь, когда физически мы были разъединены, ничто нас не связывало и не влекло друг к другу. Воспоминания о Мари стали для меня безразличны. Мертвая – она не интересовала меня. Я находил это нормальным, так же как считал вполне понятным, что люди забудут меня после моей смерти. Зачем тогда я буду им нужен?» [157, с. 47, 104]. Подчеркнем, что мать Мерсо – единственный человек в мире, которого он вообще любил: «Я, конечно, очень любил маму, но это ничего не значит» [157, с. 71]. Ведь Мерсо не любит даже Мари, прекрасную свою возлюбленную, о чем ей дважды и сообщает [157, с. 58].

Итак, согласно «поклонам»-утверждениям Мерсо, любовь «ничего не значит», причем настолько, что «ничего не изменилось», когда смерть-*не-тотем* отнимает его

единственное любимое существо. А возлюбленная, если умерла, его и вовсе «не интересует». Герой декларирует, что все это «нормально», риторически вопрошая, зачем бы умерший мог быть нужен кому-нибудь. Оба его поклона *не-тотему*-небытию практически антиреалистичны. Человек в здравом уме не говорит себе, что с утратой существа, которое он «очень любил», «ничего не изменилось»: слишком явно это противоречит очевидности.

Рассмотрим «царства» и «славу», которые персонаж, гордясь ими, получает от *не-тотема* за столь истовое служение небытию. «Царства» Мерсо позиционируются как его обладание «по крайней мере» и «хоть», но чем-то «реальным». А «слава» Мерсо постулируется как его обладание некоей «правдой». И то, и другое, однако, – лишь смерть, причем почти не закамуфлированная. Так, в финальном монологе Мерсо восклицает:

«<…> все небесные блаженства не стоят одного-единственного волоска женщины. <…> У меня вот как будто нет ничего за душой. Но я-то хоть уверен в себе, во всем уверен <…> – уверен, что я еще живу и что скоро придет ко мне смерть. Да, вот только в этом я и уверен. Но по крайней мере я знаю, что это реальная истина» [156, с. 108].

По мнению Мерсо, идея обладания принципиально важна; однако обладать следует лишь несомненно реальным; и таковы: «волосок женщины», даже один-единственный, и смерть, которая «скоро придет». Эта вызывающе малоаппетитная совокупность и есть, по Мерсо, «реальная истина»; остальное достойно пренебрежения.

Иначе говоря, «царства», полученные Мерсо за служение *не-тотему*, сводятся к *не-тотему* же – скорой смерти. Посмотрим, как обстоит дело со «славой» Мерсо.

Своей «славой» Мерсо очень дорожит. А она такова: Мерсо постулируется как человек, нигде и никогда не лгущий, как обладатель «правды». Таковым, однако, герой может считать себя лишь в полном ослеплении *не-тотемом*. Мерсо – от имени и по просьбе сутенера Раймона – фабрикует подложное любовное письмо; между тем, как объясняет протагонисту сутенер, цель письма – завлечь женщину к нему в дом, чтобы там «наказать» за предполагаемую измену. Еще одно лжесвидетельство Мерсо: он, по просьбе сутенера, свидетельствует в полицейском участке, что женщина обманывала Раймона. Но протагонист тогда даже о факте ее существования знал лишь со слов Раймона.

В чистоте и незапятнанности своей правдивости Мерсо уверен настолько, что, став уже и убийцей, мысленно утверждает: «Я был прав, и сейчас я прав, и всегда был прав» [156, с. 108]. Сам Камю, однако, тоже считал Мерсо беззаветным паладином правды: «<…> он движим <…> страстью к абсолюту и к правде. <…> Не будет заблуждением читать „Постороннего” как историю человека, который безо всякой героики соглашается умереть за правду» [157, с. 206].

Еще раз осмыслим ту «правду», за которую Мерсо «соглашается умереть».

Ею, видимо, является все та же антиреалистическая «правда», что смерть любимого ничего не значит для любящего. Ведь эпизод, подразумеваемый Камю, таков. Адвокат убийцы, беседуя с Мерсо, обдумывает линию защиты. Присяжных следует убедить в непреднамеренности убийства: тогда подсудимый «отделается» несколькими годами каторги. Адвокат предлагает Мерсо формулировку, оправдывающую его индифферентное поведение у гроба матери и косвенно свидетельствующую о любви к ней. Но Мерсо во имя правды доблестно отказывается озвучить на суде спасительную формулу: «Нет, не могу, это было бы ложью» [156, с. 71]. Протагонист предлагает собственную формулировку, исполненную «правды», видимо, уже целиком: «Я, конечно, очень любил маму, но это ничего не значит. Все здоровые люди желали смерти тем, кого они любили» [156, с. 71]. Ничем, кроме «поклона» *не-тотему*, это утверждение Мерсо не является.

А значит, та «правда», за которую протагонист готов умереть и которую почитает высшей духовной наградой, – тоже всего лишь *не-тотем*-ложь. Этого, пожалуй, следовало ожидать, если, по Камю, «правда» Мерсо привела его к убийству.

Итак, и «царства», и «слава», коими Мерсо был награжден за свои поклоны *не-тотему*, иллюзорны, равнозначны *не-тотему* и ведут протагониста к гибели.

Но ведь возможно, что он был счастлив на этом пути. Вопрос, был ли счастлив Мерсо как служитель *не-тотема*, очень важен для идентификации той картины мира, которую формирует текст. Нельзя забывать, что Мерсо – существо именно экспериментальное. При сохранении всех «элементарных» радостей бытия, этот протагонист контекстуально избавлен от любой этической ответственности за себя и Универсум; заодно он избавлен и от всего высшего, чем жив человек, но ведь ему абсолютно нечем даже почувствовать эту свою беду. Мерсо и утверждает – причем в финале и запальчиво, словно сознает, что подобный вопрос является контрольным по отношению к его «правоте», – что «был счастлив» и что «все еще может назвать себя счастливым» [156, с. 110].

Однако текст, внимательно следящий за эволюциями Мерсо, опровергает это утверждение: литературный эксперимент кончается не просто гибелью персонажа, но фактически добровольной его гибелью. Ведь Мерсо не мог не знать, чем кончится его «правдивое» следование своим невинно безотчетным импульсам в играх с револьвером под палящим солнцем. Он не мог не знать, что за убийство убивают. А значит, Мерсо целенаправленно убегает из своей недо-жизни, где у него ампутирована этика-жизнь-интеллект-*тотем*, в окончательную смерть. На это намерение неоспоримо указывает загадка четырех выстрелов в уже «неподвижное тело» [156, с. 70], поразивших следователя

своей вызывающей ненужностью. Если бы безотчетной целью Мерсо было лишь убийство «араба» или устранение препятствия к вожделенной «тени» и «холодному ручью, протекавшему за скалой» [156, с. 68], то первого выстрела хватило бы.

Но при единственном выстреле сохранялась вероятность мягкого приговора, квалифицирующего убийство как случайное и по неосторожности. А вот дополнительные четыре выстрела случайностью быть уже не могли. Сам Мерсо, как бы желая просигнализировать об этом всем, кто способен слышать, так описывает свое поведение в минуты, когда стрелял четыре раза: «Я как будто постучался в дверь несчастья четырьмя короткими ударами» [156, с. 70].

Что же касается антихристовой ипостаси героя, то она возникает из-за стремления Камю изобразить в лице Мерсо того «единственно возможного Христа, которого мы заслуживаем» [157, с. 206]: взамен Христа дать Мерсо. Когда вокруг чела внеэтичного существа сооружают нимб Бога (постулат безгрешности Мерсо и его причастности к абсолюту-истине), это существо, естественно, обретает черты антихриста, поскольку начинает замещать Христа в пространстве текста. При Мерсо есть апостолы. С учетом традиции, это простые, а также опустившиеся люди, прозревшие его божественную суть – пусть лишь в той мере, в какой «мы» ее вообще заслуживаем. Слова Селеста на суде – явная реминисценция библейского «Се человек!» Сутенер Раймон, сделавший Мерсо своим духовным пастырем, – реминисцеция мытаря, который уверовал в Богочеловека.

Мотив антихриста возникает, в частности, за счет демонстративного отсутствия во всем пространстве текста какой-либо рефлексии о человеке, которого убил Мерсо.

Достойные сожаления попытки автора осуществить замещение Христа персонажем, активно служащим *не-тотему*, могли бы целиком разрушить эстетический смысл текста. Но этого не происходит, поскольку текст дан от лица Мерсо: можно считать, что до «замещения» доходит сам персонаж. При всей экспериментальной «невиноватости» Мерсо, его путь к гибели выверен мифологически точно: последовательное служение *не-тотему* все глубже ввергает протагониста в прижизненный ад. Поэтому так омерзительны старики в богадельне, которых он видит. Поэтому нет лица – лицо съедено шанкром и прикрыто марлей – у молодой «арабки», работающей в богадельне сиделкой.

Таким образом, можно сказать, что в романе возникли серьезные внутренние противоречия между идеологической позицией автора и честностью художника, бесстрашно штурмующего высоты экзистенциальных проблем. Честность победила, и в результате возникло произведение искусства. Но следы тенденциозности в нем есть. И они выражаются в натяжках, которые легко различимы.

Например, Камю стремился к тому, чтобы его персонаж был приговорен к смерти за то, что не плакал на похоронах своей матери. В результате автор как бы забывает, что Мерсо приговорен все-таки за убийство, которое квалифицировалось как преднамеренное, поскольку он сделал паузу после первого выстрела и затем выстрелил еще четырежды. Ради своей главной идеи Камю как бы подменяет труп «араба» трупом матери Мерсо. Суд детально выясняет, как именно вел себя Мерсо на ее похоронах, но ни в зале суда, ни во время следствия при всей скрупулезности текста не говорится о том, как вел себя Мерсо сразу после убийства. У этого авторского умолчания есть особая причина. Что бы ни сделал Камю в предполагаемом эпизоде, он показал бы Мерсо либо как отталкивающее, тупое животное, либо как обычного человека, охваченного ужасом; ни в том, ни в другом случае нельзя было сохранить над персонажем ореол сверхчеловека.

Отметим, что четыре выстрела Мерсо балансируют на грани между тенденциозностью и гениальностью Камю. Поскольку Мерсо «правдиво» следует импульсам, его выстрелы «правильны». Пусть они навеяны солнечным ударом, солнце здесь – образ янской, мужской избыточной энергии, которую принято путать с агрессивностью. Итак, солнце подсказало правдивому Мерсо поступить по обыкновению правильно. Мужчина убил другого мужчину. Два самца сошлись в тени у водопоя, померились силой, и вот один убит. Однако Камю – не разрушитель. Жизнь для него – непреложная ценность. И он не может позволить ни себе, ни своему персонажу такого «естественного» удовольствия, как убийство. Но все же Мерсо убивает «араба», и автору приходится с этим согласиться, хотя подоплека у события иная, разоблачающая ложную святость Мерсо.

Во-первых, убийство – логическое завершение неспособности Мерсо чувствовать что-либо кроме плотских неудобств и удовольствий. Он не воспринимает «араба» как живое существо. Сцена на пляже – квинтэссенция раздробленности, неполноценности мира Мерсо. Одного человека он видит только как широко расставленные пальцы ноги, единственная узнаваемая черта другого – замасленная спецовка. Отсюда и необъяснимая уверенность Мерсо, что после первого выстрела его противник был уже мертв, что от следующих четырех пуль он «не шелохнулся». Просто Мерсо и в первый раз не ощущал, что стреляет в живого человека. Камю показывает, сам того не желая, что жизнь – не только плоть, что даже экстатического телесного восприятия реальности мало для пиетета перед жизнью. Во-вторых, как уже было сказано, Мерсо таким образом кончает с собой, и это тоже – логическое завершение его искаженного, мучительного бытия.

Камю полагал, что существует равнозначная жизни истина, которая исключает все духовно-этические проявления человека, и создал в своем романе героя – ее провозвест-

ника; но даже имя Meursault означает смерть [146], а название «L'Étranger» (чужак) тоже указывает на его причастность к *не-тотему*-смерти. Этот страшный финал парадоксальным образом осуществляет в романе гармонизацию Универсума, очищая его от «правды», возглашаемой Мерсо.

Гармонизации не смогло воспрепятствовать даже следующее осложняющее обстоятельство: не только Мерсо, но сам нарратив «Постороннего» склонен постулировать, что вообще все, имеющее отношение к духовной жизни, имманентно лживо; таковы: вечная жизнь, уникальность индивидуального начала, Бог, интеллект, любовь, смысл жизни, вина, грех и молитва. Скомпрометированы они бывают двояко: либо их используют лживые персонажи, либо объявляет лишенными смысла правдивый Мерсо.

Приведем три примера как частицу того «толкового словаря», который контекстуально формируется нарративом: 1) Уникальность индивидуального начала – блеф: «Разве важно, что Мари целуется сейчас с каким-нибудь новым Мерсо?» [157, с. 109]. 2) Смысл жизни – нелепое понятие, лживо используемое отрицательным следователем [157, с. 74]. 3) Молитва – то, что протагонист запрещает священнику [157, с. 108].

Но общий эстетический смысл романа, обусловленный применением базовой мифологемы о неправедном выборе, фактически опровергает эти утверждения.

Итак, гуманизация мифа в романе «Посторонний» осуществляется посредством использования мифа об отмене *не-тотема*-смерти (вариант неправедного выбора; композиция текста линейно следует за БМ). Она служит реабилитации этики как основы мира и человека и выглядит как доказательство «от противного»: фантастический «внеэтичный» персонаж, облеченный миссией принести миру весть, что жизнь и истина – коренным образом вне этики, неподкупно служит анти-этике как истине и приходит этим путем к немотивированному убийству, оно же – целенаправленное самоистребление его самого.

**Гуманизация мифа в рассказе Р. Акутагава «Барышня Рокуномия»**

Рассказ Р. Акутагава «Барышня Рокуномия» (1922) относится, с нашей точки зрения, к числу произведений, для адекватного понимания которых настоятельно требуется осмысление формируемой ими гуманизации мифа. В противном случае воспринимающее сознание очень склонно ошибаться в сути произведения.

Подобный казус обыгран Р. Акутагава в рассказе «Обрывок письма», причем смеховым образом. Нарратор подбирает обрывок письма, валявшийся под скамейкой в парке, полагая, что обронил эту бумагу. Но перед ним – письмо молодой женщины. Беседуя о разных разностях с подругой, пишущая так отзывается об одноименном автору нарраторе:

«<…> но когда я взялась за Акутагава Рюноскэ – вот уж дурак! Ты читала рассказ “Барышня Рокуномия”?» [80, с. 479]. Далее оказывается: причина отзыва, шокирующего беднягу нарратора, – лишь неточное понимание сути рассказа; а оно обусловлено жизненными проблемами автора письма. Однако превратное понимание истории Рокуномия, высказанное в письме, симптоматично.

Ведь осмыслить интуитивные прозрения, связанные с парадоксальной поэтикой шедевров XX века, зачастую весьма непросто. Есть примеры, что и исследовательская мысль в связи с «Барышней Рокуномия» фактически склонна удовлетворяться лишь констатацией частностей. Сообщать, например, что в рассказе присутствует тема «угасания последних представителей погибших цивилизаций» [270, с. 18], или утверждать, что «Барышня Рокуномия» характеризуется «чувством упадка» [432, с. 97].

Но, возможно, подобная фрагментарность аналитики почти неизбежна при отсутствии разработанного инструментария для выявления мифологической основы этого рассказа и формируемой им гуманизации мифа. И лишь выявив их и осмыслив, можно объяснить, почему возникает странная неоднозначность в восприятии образа главной героини. Ведь почти с любой возможной точки зрения, барышня Рокуномия – обладательница всех аристократических совершенств, мыслимых утонченнейшей эпохой Хэйан, – должна бы представляться идеалом доблести, красоты, женственности и утонченности. (Процитируем «Повесть о Гэндзи»: «Женщине полагается быть кроткой»; «Она <…> обладала тонкой, чувствительной душой: умело слагала стихи, искусно писала, превосходно играла на кото – словом, наделена была <…> всеми достоинствами» [263, с. 109, 32]; см. также: [179]).

Но почему-то барышня Рокуномия вовсе не воспринимается как идеальное существо. И когда умершую барышню в финале характеризуют как «никчемную женщину» (что находит подтверждение в жалкой посмертной неприкаянности ее духа), неожиданностью для читателя это не является. Но не является это и окончательным приговором; причем странную его неокончательность читатель также предощущает.

### *Мифологическая основа рассказа Р. Акутагава*

Рассказ базируется на трех мифологических структурах: 1) Мифологема о неправедном выборе (миф об отмене *не-тотема*-смерти), причем представлен ее предельный случай: протагонист совершает неправедный выбор в крайне «смягченном» виде. 2) Характерная для Японии синтоистская мифологема о ландшафтном божестве, которое свя-

зано с прудом. 3) Характерная для Японии мифологема о святом подвижнике в обличии нищего бродяги.

Сюжет, как сообщает переводчица рассказа [280, с. 684], заимствован автором из сборника легенд, преданий и народных рассказов «Кондзяку моногатари» («Повесть о ныне уже минувшем», начало XII в., конец хэйанского периода). Акутагава, как известно, вообще имел обыкновение использовать сюжеты старинных хроник, средневековых анекдотов, феодальных эпопей, синтоистских мифов (подробнее см.: [112]; [134]; [135, с. 208-228]). Но, возможно, и образ аристократки из «Кондзяку моногатари», прототипа барышни, генетически восходил к синтоистскому божеству, духу местности. Акутагава отмечает: древний и знатный род барышни называют не родовым его именем, а почему-то по названию соседней местности Рокуномия. Это может быть следствием фольклорной рационализации, связанной с именем идентичного местности древнего божества и указывающей, что предание восходит к забытому синтоистскому мифу. Напомним: «<…> японцы поклонялись многочисленным ландшафтным божествам <…> гора, пруд, дорога – все они находились во власти божеств <…>» [226, с. 35].

Этой деталью предания Акутагава воспользовался вполне. Ведь для выявления сакральности индивидуального начала подобный мотив неявной божественности героини был очень кстати. Акутагава его развил: создал тонкую, но внятную для японского читателя аллюзию. В третьем абзаце рассказа очень четко соотнесены между собой образ барышни и пруд (конкретизация местного ландшафта); а сразу вслед за тем повествуется о резкой перемене в жизни героини: «Вишни, склонявшиеся над самым прудом, год за годом скудно покрывались цветами. Между тем красота барышни как-то сразу приобрела оттенок зрелости. Отец, ее опора, пристрастившись в старости к сакэ, внезапно скончался. Через полгода от непрестанных сетований по невозвратному за ним последовала и мать. Барышня не так опечалилась, как растерялась. В самом деле, у нее, взлелеянной дочери, на всем свете не осталось, кроме кормилицы, ни одной близкой души» [80, с. 382].

Далее упоминания пруда сопровождают все ключевые события в судьбе барышни (кроме ее смерти). Цветение ее красоты находит соответствие с цветением вишен над прудом; ее ночи любви – с утками, садящимися на пруд [80, с. 383]; внезапное исчезновение источника ее существования происходит «на фоне» их общей с вишнями над прудом готовности к дальнейшему цветению красотой [80, с. 384]; ее близость к голодной смерти соотносится с тем, что пруд «полузасыпан» [80, с. 385]. Этот мотив дополнительно выявляет сакральность индивидуального начала, усиливая основной мотив о неправедном выборе протагониста.

***Мифологема о неправедном выборе как БМ рассказа «Барышня Рокономия»***

Напомним, что в мифе об отмене *не-тотема*-смерти для протагониста возможны два варианта действий: праведный выбор и неправедный. В первом случае герой стремится к отмене *не-тотема*-смерти. Во втором случае протагонист, впечатленный предполагаемым могуществом *не-тотема*-смерти, лишь демонстрирует ей свою покорность, непротивление, готовность вступить в сделку. При этом протагонист гибнет.

В рассказе Акутагава мифологема о неправедном выборе разворачивается линейно, причем воплощена посредством следующих сюжетных элементов:

1. Структура рассказа «Барышня Рокономия» – последовательный ряд испытаний героини перед лицом *не-тотема*-смерти. А барышня последовательно осуществляет неправедный выбор, всякий раз демонстрируя *не-тотему* свою лояльность.

Барышня поступает так вовсе не по недостатку мужества или стойкости (их хватает на стоическое приятие гибели и даже на то, чтобы перед лицом смерти слагать стихи об этом приятии), – а полагая, что так надо. Ведь родители обучали ее и приверженности *тотему* (быть воплощением аристократизма, красоты, нежной мягкости и утонченности в сочетании с умением слагать танка, играть на кото, хранить верность), и служению *не-тотему* – под видом смирения и кротости быть готовой к отказу от любви, радости, воли к жизни. И нечто вроде духовной инерции заставляет барышню не отступать ни на шаг от преподанного ей мировосприятия, как позитивного, так и негативного.

2. Кульминация этой ситуации возникает в сцене смерти барышни Рокономия.

Контекстуально выясняется: высшие силы в лице монаха-святого стремятся осуществить отнюдь не смерть героини, а, напротив, предоставить ей жизнь в достатке и прекращение ее бедствий. Но от барышни требуется хотя бы минимальная антилояльность по отношению к гибели, а этого героиня себе не позволяет: ее привычка потворствовать *не-тотему*-гибели слишком сильна. Именно поэтому монах столь сурово характеризует барышню как «никчемную женщину». Именно поэтому ее дух не может потом найти себе упокоения: ведь барышня должна была остаться в живых.

3. Святой не бросил героиню в беде (аллюзия на эффект апокатастазиса).

Специфика рассказа такова, что эти элементы сюжета, ощущаясь интуитивно, все же не очевидны и нуждаются в целенаправленном выявлении.

О том, что героине изначально грозит опасность стать легкой добычей *не-тотема*, косвенно повествуется во втором же абзаце: «Родители баловали ее. Однако, тоже по старому обычаю, никому не показывали. Они только горячо надеялись, что кто-нибудь посватается к их дочери. И барышня проводила свои дни чинно, скромно, как учили ее отец

с матерью. То было существование без всяких горестей, зато и без всяких радостей. Но барышня, совсем не знавшая жизни, не чувствовала себя неудовлетворенной. “Только бы отец с матерью были здоровы!” – думала она» [80, с. 381].

Шансов выйти замуж у барышни практически нет: служебное положение отца не может побудить знатного человека искать родства с этой семьей, а достоинства барышни не ведомы никому. Налицо угроза безбрачия и в перспективе – гибели от нужды. Угрожаемая *не-тотемом*, но еще не осознающая этого, совсем юная барышня, однако, уже осуществляет скрытое служение ему: не только принимает жизнь без радостей, но еще и «постулирует» эту ситуацию едва ли не как залог здоровья родителей (совершает «прегрешение» против *тотема*-жизни-здоровья, отождествляя с ним *не-тотем*-безрадостность).

Ситуация безрадостности, разумеется, отнюдь не является гарантом жизни-здоровья, а, напротив, чревата гибелью, которая в этой семье и происходит. Читатель узнает: безрадостность существования была равнозначна для родителей барышни подспудному ощущению его бессмысленности и вела к саморазрушению. Третий абзац рассказа неявно сообщает о неправедности выбора всех троих персонажей.

Отец и мать не прилагают усилий к тому, чтобы как-то обеспечить судьбу дочери, уберечь ее от перспективы голодной смерти: они заняты лишь соблюдением «старого обычая» и саморазрушением. А барышня, в силу своего мировосприятия, не противопоставляет *не-тотему*-смерти даже полноценной печали по безвременно умершим родителям. Значит, и своей любви к ним она тоже не осознает – этой любви как бы и нет. Взамен нее есть лишь мысли о близких как об «опоре». Барышня отнюдь не корыстна и, пожалуй, бесстрашна. Так что ее бесчувственное восприятие близких именно как «опоры» – лишь дань тому, что ей представляется естественным.

Непротивление страданиям и гибели, отказ от устремленности к любви и радости формируют – «на фоне» отсутствия средств к существованию – судьбу барышни следующим образом. Ее существование обеспечивается лишь кормилицей. Барышня же, которой не под силу что-либо изменить, «в унылых покоях <…>, совсем как в былые времена, проводила время все за теми же однообразными развлечениями – играла на кото, слагала танка» [80, с. 382]. В конце концов кормилица передает ей предложение высокородного кавалера о свиданиях. Предложение принято, поскольку в отношении человека знатного оно представляется еще допустимым; печаль выражается утонченно [80, с. 382]; мысль о возможности любви вообще не возникает – ни сразу, ни позже: «Все же она стала каждую ночь встречаться с этим кавалером. Кавалер, как и говорила кормилица, обладал мягким нравом. И лицом и осанкой он был изящен, как ему и приличествовало быть. А кроме то-

го, почти всем было ясно, что ради красоты барышни он забывал обо всем на свете. Барышня, конечно, тоже не питала к нему неприязни. По временам она даже думала о нем как о своей опоре. Но когда, жмурясь от света светильников, она лежала с ним ночью на ложе за ширмой с бабочками и цветами, она ни разу не чувствовала радости» [80, с. 382]. С возлюбленным повторяется та же ситуация, что с родителями: барышня готова думать о нем лишь как об опоре, но не как о предмете любви, источнике радости.

Отказ от устремленности к *тотему*-радости-любви – своеобразная дань героини *не-тотему*, неразрывно связанная с ее мировосприятием. Безрадостное состояние «унылого покоя» представляется героине вполне приемлемым и достаточно достойным:

«То было время почти без горестей, зато почти и без радостей. Но барышне такой унылый покой по-прежнему приносил призрачное удовлетворение» [80, с. 383].

Затем *не-тотем*-безрадостность, удостоенный барышней столь подчеркнутого служения, усугубляется прямой перспективой голодной смерти. Кавалер покидает барышню, не озаботившись как-то обеспечить ее существование; сама она об этом и не заговаривает. Кавалер обещает вернуться через пять лет, когда истечет срок службы его отца. Опять наступает нужда. Слуги покидают оскудевший дом. Кормилица распродает домашнюю утварь; обветшалый дом во время бури рушится.

Следующее предложение о ночных встречах поступает к барышне через ту же кормилицу, на шестом году их жизни в нужде; причем исходит уже не от аристократа. Барышня предложение отвергает. Но сопровождает свой поступок уже прямыми заверениями *не-тотема*-смерти в непротивлении; таковы не только ее слова, но и мысли:

«“Лишь бы спокойно состариться...” – больше она не думала ни о чем. Выслушав кормилицу, она подняла исхудалое лицо к белой луне и скорбно покачала головой: “Мне больше ничего не нужно. Жить ли, умереть ли – мне все равно”» [80, с. 384].

Свою «неправедную» максиму абсолютной лояльности к *не-тотему* барышня как бы адресует луне. А луна-*тотем* немедленно принимает свои меры: ее упоминание, впервые здесь возникшее, далее сопровождает усилия Универсума по спасению барышни.

### *Сакральность индивидуального начала и этическая устремленность Универсума как мотивы, формируемые рассказом «Барышня Рокуномия»*

Прежде всего, лунный свет воссоздает перед кавалером образ покинутой барышни, что могло навести его на мысль о ее беде [80, с. 384-385]. Но кавалер не предпринимает ничего. Высшие силы в рассказе Акутагава стремятся лишь подтолкнуть человека в

направлении праведного пути, но не заставляют им следовать. Ни кавалер, ни барышня не сознавали своей любви, и потому оба предавали ее.

Затем, когда девять лет спустя после разлуки кавалер, вернувшись в Киото, отправляется искать барышню, лунный свет ему сопутствует и едва ли не повествует о ее судьбе.

Ведь старая монахиня, внезапно возникшая именно в лунном свете, больше похожа на видение, чем на живого человека. Появляется она из загадочного «домика», который непонятно почему избегнул общего разрушения, не стал пристанищем бездомной барышни и не был замечен кавалером сразу. Видится монахиня сначала как «тень»:

«В сиянии молодого месяца осока тихо шелестела. <…> на лунный свет, пошатываясь, вышла старая монахиня, показавшаяся ему как будто знакомой. <…>

– Ваша милость, верно, меня позабыли. Я мать женщины, что была в услужении у госпожи. <…> Где теперь барышня, я, право, давно уже не знаю, что и думать. Ваша милость, вероятно, не знает, что, когда дочь моя была в услужении, барышне жилось так худо, что и сказать нельзя...» [80, с. 385-386].

На этот раз спасительные усилия луны-*тотема* не пропадают втуне: кавалер начинает искать барышню. Ищет, видимо, уже не только ради ее красоты (она за годы страданий должна была поблекнуть), но ради нее самой. Поиски представляются почти безнадежными: «Начиная с утра следующего дня кавалер в поисках барышни исходил всю столицу. Но ни где барышня, ни что с ней, ему так и не удалось узнать» [80, с. 386].

В третий раз луна возникает уже в финале рассказа, и мы рассмотрим это далее.

Случайные, но отмеченные оттенком фантастичности встречи продолжаются:

«И вот несколько дней спустя под вечер он (кавалер – Ж.К.) стоял, укрываясь от струй дождя, под навесом Западной галереи <…>. Кроме него, там пережидал дождь еще какой-то монах, похожий на нищего. <…> Он (кавалер – Ж.К.) равнодушно кинул взгляд в окно. Там монахиня, оправляя дырявые циновки, ухаживала за больной женщиной. Даже в слабом свете сумерек лицо женщины казалось до ужаса изможденным. Но довольно было одного взгляда, чтобы узнать в ней барышню. Кавалер хотел с ней заговорить. Но так жалок был ее облик, что голос его оборвался» [80, с. 386].

Мифологема о неправедном выборе входит в фазу кульминации. До сих пор неправедный выбор «в пользу» *не-тотема* присутствовал как реакция барышни на враждебные обстоятельства. С того момента, как она узнает кавалера, барышня понимает, что обстоятельства переменились к лучшему. Но вся ее реакция на узнавание – лишь очень быстрое движение к гибели; хотя минутой ранее у барышни достало сил, чтобы сложить и произнести танка о тягостности бытия, т.е. о своей лояльности *не-тотему*:

«А она, не зная о том, что он (кавалер – Ж.К.) рядом, ворочаясь на дырявой циновке, с мучительным усилием произнесла такую танка <…>. Услыхав этот голос, кавалер невольно произнес имя барышни. Барышня подняла голову. Но едва она увидела кавалера, как со слабым криком снова упала ничком на циновку. Монахиня – ее верная кормилица – вместе с вбежавшим кавалером испуганно бросились ее поднимать. Но когда, поддерживая ее за плечи, они приподняли ее и взглянули ей в лицо, не только кормилица, но и кавалер испугались еще больше. Кормилица, точно обезумев, кинулась к нищему монаху и попросила его прочесть молитвы над умирающей» [80, с.386].

Получается, что героиня, как бы выбирая *не-тотем*, торопится умереть, поскольку объективная причина для неизбежной гибели – нищета – осталась позади; если не умереть немедленно, придется жить; а жизнь, где безрадостность царит как принцип, тягостна; сменить же привычную установку непросто – проще умереть.

Во всяком случае, нищий монах ведет себя так, как будто намерения барышни именно таковы и хорошо ему известны: «Монах согласился и сел у изголовья барышни. Но, вместо того чтобы читать молитвы, он обратился к ней с такими словами: “Жизнь и смерть не во власти человека. Не щадя сил, призывай будду Амида”» [80, с. 386].

Монах сообщает героине, что умереть не настолько в ее власти, как ей, быть может, представляется, и побуждает начать свидетельствовать свою приверженность благодетельному божеству (*тотему*-жизни). Барышня следует было приказу, но почти сразу же перестает призывать будду, а перед ее глазами проносятся видения сперва *не-тотема*-ада (огненная колесница), затем *тотема*-Рая (золотой лотос). Затем же, когда дошел черед до *тотема* – земного мира, где ей полагалось остаться, то из-за привычной ее устремленности к *не-тотему*-тьме-безрадостности она в *не-тотеме* и остается: как обычно, не прилагает ни малейших усилий, чтобы высвободиться. Монах требует от нее этих усилий «почти гневно», но безуспешно [80, с. 387]. В результате барышне все-таки удается умереть.

Далее следует финальный эпизод рассказа, где в третий раз появляется лунный свет, барышню обозначают как «никчемную женщину, не ведающую ни рая, ни ада», происходит «узнавание» монаха (самураем) и присутствует единственный явный элемент фантастики (плач призрака барышни) [80, с. 387-388]. По своему расположению в финальном эпизоде жесткие слова монаха о барышне и посмертной ее участи, на первый взгляд, воспринимаются как непререкаемая истина.

Если же пристальнее вглядеться в эпизод, обнаружится следующее.

Самурай впечатлен явлением призрака (даже схватился за меч), но узнаванием монаха впечатлен так, что забыл и о призраке. Если Найки – странствующий монах, то ниче-

го особенного в его местонахождении нет. Изумление самурая и слетевший с его губ вопрос («Почему в таком месте...») указывают: Найки, человек известный и уважаемый, странствующим монахом не был. Но тогда становится понятным и другое: самурая поразило не столько местонахождение монаха, сколько его оборванный вид, нищенское одеяние. И самурай едва успел овладеть собой и не задать неподобающий вопрос: «Почему в таком виде?». Монах находится не в обычном для себя месте и облачен не в обычную для себя одежду; это вовсе не нищий и не бездомный человек, ютящийся под навесом Западной галереи лишь за неимением крова.

А значит, не случайно монах оказался там и тогда, где барышня, больная, изможденная голодом, вдруг начинает умирать, внезапно увидев перед собой кавалера. Судя по контексту, святой, олицетворяющий волшебную доброту Универсума, сверхъестественно способствовал их встрече. Не преуспев в том, чтобы подвигнуть героиню к устремленности к жизни, преподобный Найки, однако, не покидает место, где стонет призрак барышни. Следует предположить: святой, сидя у ворот Судзакумон, занят вызволением, спасением души этой «никчемной женщины» и, вероятно, преуспеет в этом.

Значит, и заявление о никчемности героини – не приговор: спасением никчемного, по определению, незачем заниматься. Напротив, налицо выявление бесконечной ценности индивидуального начала, даже такого, которое всю жизнь совершало неправедный выбор.

Итак, эстетический смысл рассказа, воплощаемый в образе барышни Рокуномия, несет информацию о сакральности индивидуального начала и о присутствии высокого смысла в бытии-Универсуме, глубочайшим образом «заинтересованном» в адекватности своего восприятия со стороны человека. А формирование подобной картины мира означает: в рассказе «Барышня Рокуномия» осуществлена гуманизация мифа.

### 3.2. Исследуемый феномен при линейном соответствии композиций интеллектуальной прозы – неявного диптиха – и базовой мифологемы (Х. Л. Борхес)

Для фольклорных преданий, как отмечалось выше, характерно использование обеих частей двучастной структуры мифа об отмене *не-тотема*-смерти: и мифологемы о праведном выборе, и мифологемы о выборе неправедном; причем протагонисты нередко находятся в родственных отношениях. Интеллектуальная проза, однако, не склонна объединять эти мифологемы, вероятно, полагая, что – вне той «живой воды», которую представляет собой феномен фольклора, – результатом явится лишь мертвая дидактика.

Тем не менее, нам известен случай, когда автору, создающему интеллектуальную прозу, удалось применить обе мифологемы разом: по форме оказались созданы два раз-

ных нарратива, но по сути они составили тайный диптих, воспроизводящий двухчастную структуру мифа об отмене *не-тотема*-смерти.

Автор диптиха – Х. Л. Борхес, бесстрашный парадоксалист и создатель сложных интертекстовых структур интеллектуальной прозы, катарсиально преображающих реальность. В диптихе, с нашей точки зрения, он сделал предметом художественного выявления вселенскую спасительность эстетического смысла текста.

Эта вселенская спасительность, по Борхесу, представляет собой тайное всеобщее спасение (тайный апокатастазис) как убедительное преддверие явного преображения «падшего бытия» [100, т. 1, с. 166] в истинное. Происходит же тайное спасение через творческий подвиг человека (создание текста, обладающего высоким смыслом), причем с тайной же Божьей помощью.

Работа с указанной тематикой подготавливалась Борхесом и посредством других текстов. Так, в интертекстуальное пространство (об их особенностях у Борхеса см.: [67, с. 135-147]) он вводит понятие «тайных спасителей» [108, т. 1, с. 396]. Религиозный философ Нильс Рунеберг («Три версии предательства Иуды» Борхеса), отчаянно жаждущий выявить истину, которая спасала бы достоинство и Бога, и человека, пишет книгу «Тайные спасители» – о спасении мира Христом и успешном ответном шаге человека, – причем контекстуально Рунеберг сам оказывается в числе таковых.

А в диптихе для катарсиального преображения Борхес избирает реальность предельно падшую – ту, куда вторгся нацизм, это наглое наваждение, которое «еще смело называть себя действительностью» [220, т. 9, с. 191] (см. также: [314]; [201]).

Продемонстрируем, что новеллы «Тайное чудо» (1943) и «“Deutsches Requiem”» (1946) действительно составляют диптих. В обеих главный сюжетный мотив – ночь приговоренного накануне казни (причем казнь назначена на девять часов утра). В первом из текстов эта казнь есть подлое убийство нацистами невинного человека за то, что он еврей и интеллектуал. Во втором – расправа с запятнавшим себя изощренной жестокостью комендантом нацистского концлагеря, особо специализировавшимся на евреях и интеллектуалах; с убежденным палачом, нераскаянным даже перед лицом собственной смерти. Столь же «зеркально» обстоит дело с тем, как два этих человека пользуются оставшимися у них крохами времени. Яромир Хладик перед казнью успевает пройти весь путь, отделяющий его от абсолютной этической высоты. Отто Дитрих цур Линде, напротив, стремится за оставшиеся ему часы окончательно утвердить свое единение со злом.

Катарсиальное «снятие» феномена «падшего бытия», т.е. всеобщее спасение, представляется при таких сюжетах вполне немыслимым. Но Борхес с присущей ему отвагой

берется за разрешение этой невероятной задачи, виртуозно пользуясь мифологическими структурами, которые формируют гуманизацию мифа.

Борхесовские парадоксальность и ирония (см. также: [356]) неизменно, хоть зачастую и неявно формируют пространство мифа о смехе, основой которого является любовь, милующая и спасающая. Напомним, что смеховой герой, он же «плут, шут и дурак» [94, с. 88] – создает вокруг себя смеховое пространство, которое можно выявить, идентифицировав этого персонажа; причем в пространстве мифа о смехе *не-тотем*-смерть самоаннигилирует (происходит смеховой катарсис).

Мы продемонстрируем, что оба борхесовских протагониста – и в «Тайном чуде», и в «“Deutsches Requiem”» – обладают чертами смехового героя. Подчеркнем: этот способ формирования смехового пространства ни в коей мере не обесценивает качество святости, не прокламирует качество низости как нечто естественное, не глумится над страданием. Ведь «все смеховое творчество работает в зоне максимального приближения», что не отменяет ни святости, ни подлости, а выявляет их; причем смеховые черты герой обретает, поскольку включен автором в «сферу фамильярного контакта» [94, с. 214, 219].

Мы подробно рассмотрим, как в обеих частях диптиха используется миф об отмене *не-тотема*-смерти. «Тайное чудо» выстроено в соответствии с мифологемой о праведном выборе: протагонист перед лицом *не-тотема*-смерти устремлен к ее отмене; в результате герой остается жив, в данном случае – «тайно», метонимически (напомним, что метонимичность вообще характерна для постмодернизма [41, с. 46]), причем возникает прирост бытия, апофеоз героя, тоже метонимически-тайные. А «“Deutsches Requiem”» связан с мифологемой о выборе неправедном: протагонист, впечатленный иллюзорным могуществом *не-тотема*-смерти, стремится не к ее отмене, а к тому, чтобы чем-то от нее попользоваться, и обретает гибель-*не-тотем*, а не желанную награду. Однако благодаря интерференции этой мифологемы с мотивом оригеновского апокатастазиса (всеобщего спасения), протагонист спасен (метонимически-«тайно»), но безо всякого апофеоза.

Мы покажем, что в новеллах весьма эффективно используется дихотомия *тотем/не-тотем*: она формирует *тотем* как «тайное» пространство всеединства и любви, где может быть осуществлено «тайное» же спасение обоих протагонистов (награда праведному и милость к неправедному).

Подчеркнем, что в диптихе также прослеживается константная связь мотивов тайного спасения и литературного текста. В «Тайном чуде», как мы покажем далее, чудо ведет к метонимической цепочке тайных спасений, происходящих вследствие создания Хладиком его пьесы. А в «“Deutsches Requiem”» создание протагонистом литературного

текста – неявного залога спасения – присутствует скрытно. Цур Линде в предсмертных записях вкратце пересказывает текст замученного им великого поэта Давида Иерусалема о грешнике, который на смертном одре «пытается вымолить отпущение грехов и не знает, что втайне оправдан» [108, т. 1, с. 473], – оправдан лишь за то, что послужил прототипом для шекспировского персонажа. Потом оказывается (об этом говорят примечания издателя к записям казненного), что цур Линде выдумал Д. Иерусалема: тот лишь символизирует многочисленных замученных этим палачом людей. Но в таком случае текст принадлежит цур Линде, злодею; принадлежит и самому Борхесу. А если грехи сняты лишь за то, что грешник послужил прототипом для литературного текста, то, значит, такой текст есть событие вселенской важности и тайным образом спасителен не только для прототипа, но и для Универсума в целом; фактически такой текст есть атрибут божества.

Отметим также, что в обеих новеллах с самого начала присутствует дополнительный мотив, «формирующий» принадлежность каждого из протагонистов к *тотему* – создателю текстовых пространств: и Хладик, и цур Линде наделены узнаваемыми чертами самого Борхеса; а Хладик наделен еще и узнаваемыми чертами Ф. Кафки.

**Миф об отмене *не-тотема*-смерти как БМ новеллы «Тайное чудо»**

Яромир Хладик живет в Праге на улице Целетной, где жил Кафка, причем столь же, хотя и несколько иначе, неприкаян (у героя нет ни семьи, ни, с его точки зрения, достаточно значимых литературных достижений, т.е. он обладает чертами шута-дурака).

Трагическая, смертельная ситуация, в которую попадает герой, тоже наделена двумя «дурацкими» чертами. Сам смертный приговор герою – результат глупого легковерия его палачей: они принимают Хладика за человека, достигшего неимоверных интеллектуально-духовных высот; а он таковым на момент приговора вовсе еще не является. На месте собственной казни, в ожидании ее начала протагонист ощущает себя, несмотря на любезно предложенную ему сержантом сигарету, едва ли не ненужным.

Сновидческая ситуация нахождения Бога также отмечена карнавальными «перевертышами». Подобно дураку из сказки, Хладик безошибочно справляется с задачей «узнавания», с которой до него не справился никто из «умных».

Двухтомная книга Хладика «Оправдание вечности» – отсылка к самому Борхесу, к его «Истории вечности» и «Оправданию каббалы». Причем хладиковский и борхесовские тексты идентичны во многом, но не во всем. Это «несоответствие» играет крайне важную роль в структурном формировании новеллы Борхеса и ближе к финалу оказывается клю-

чом к ее пониманию, который мы сейчас выявим; воспользоваться им станет возможным после ознакомления с пьесой Хладика «Враги».

Один из разделов борхесовской «Истории» посвящен эволюциям идеи «Вечного Возвращения» и Фридриху Ницше, который страстно ее исповедовал и придумал сам этот термин: «Ницше <…> хотелось всесторонне возлюбить свою судьбу. Он избрал героический способ: откопал чудовищную гипотезу о вечном возвращении и попытался превратить этот интеллектуальный кошмар в повод для ликования. Разыскал самый ужасающий образ вселенной и предложил людям восхищаться им» [108, т. 1, с. 201]. Подчеркнем, что Ницше как персонаж этого смехового текста типологически есть шут-дурак. По глупости, представляющейся ему «героическим способом», он перепутал свою судьбу-предназначение-*тотем* с поклонением чудовищному и лживому *не-тотему* – ужасающему интеллектуальному кошмару, который герой где-то «откопал», по-дурацки принимая за адекватный образ вселенной. Хладик посвящает истории этого учения целый том. Но, описывая его содержание, Борхес почему-то тщательно избегает упоминания и самого имени Ницше, и термина «вечное возвращение» – константного атрибута Ницше; а из возможных перифразов выбирает такой, как «повторения» [108, т. 1, с. 391]. Напомним, что, по Борхесу, постоянно чураться какого-то слова, прибегая к неуклюжим метафорам и нарочитым перифразам, – это и есть самый выразительный способ подчеркнуть слово [108, т. 1, с. 357-358]. И если Борхес в «Тайном чуде» нарочито прибегает к перифразам, демонстративно чураясь слов «Ницше» и «вечное возвращение», то означать это может лишь одно: слово «Ницше» есть отгадка контекстуально важной «шарады», ключ к тайне эстетического смысла новеллы. И далее мы воспользуемся этим ключом.

А здесь обратимся к мифу об отмене *не-тотема*-смерти. Неявно он заявлен в «Тайном чуде» сразу же: новелла начинается с описания сна. Хладик видит себя первенцем (мотив протагониста) в одном из двух враждующих семейств, двух знатных родов (исходная дихотомия *тотем*/*не-тотем*), между которыми разыгрывается шахматная партия. Она началась много веков назад; сумма приза неведома, но «баснословно велика, почти беспредельна» (мировая гармония); доска и фигуры хранятся «в потайной башне», причем сновидец не может вспомнить ни каковы фигуры, ни каковы правила игры (мотив тайны и нелинейности, связанных с «игрой»). Сон протагониста-*тотема* прерван вторжением *не-тотема*: «Мерный металлический гул, перемежавшийся словами команд, стоял над Целетной улицей. На рассвете передовые отряды бронетанковых частей Третьего рейха вошли в Прагу» [108, т. 1, с. 389].

Для нацизма-*не-тотема*, нагло вторгшегося в *тотем*-жизнь, самые естественные проявления творчества-*тотема* и этики-*тотема* суть преступления, «снимаемые» лишь смертью-*не-тотемом*. Хладик приговорен *не-тотемом* к смерти весьма логично.

Первой реакцией Хладика на смертный приговор был ужас.

Ужас почти сразу превращается в вариацию *не-тотема* как прижизненного ада, ощущения богооставленности – не называемой, длящейся десять дней и описываемой как дурная бесконечность: Хладик вновь и вновь мысленно переживает будущую казнь во всех мыслимых подробностях. Затем, в самый канун казни, протагонисту удается духовно вырваться из лап «этих унизительных мыслей» (*не-тотема*), вспомнив о творчестве-*тотеме* – своей неоконченной драме «Враги». Можно сказать, что сам Универсум-*тотем* в какой-то мере наталкивает Хладика на это воспоминание: «последние отблески заката играли на высоких балках потолка» его камеры; а ведь драма Хладика начиналась с того, что «в высоких окнах горит закатное солнце», часы бьют семь, а героя, барона Ремерштадта, посещает неизвестный [108, т. 1, с. 391-392].

Заканчивалась драма тем же самым. Столь истовое соблюдение единства места и времени, а также другие драматургические приемы приводили в финале к тому, что зритель внезапно понимал: ни в пространстве, ни во времени никакого движения не было вообще. Был циклически повторяющийся бред героя драмы: посещение Ремерштадта докучливым визитером, затем и другими, которых барон не знает, но будто где-то видел; замышляемый против героя заговор, о котором зритель догадывается раньше, чем Ремерштадт; тайные враги, влекущие его к гибели; его невеста Юлия де Вайденау – ей когда-то докучал любовью некий Ярослав Кубин, сошедший потом с ума и воображающий себя Ремерштадтом; вынужденное убийство бароном одного из заговорщиков; множащееся число несообразностей, когда, как ни в чем не бывало, появляется убитый бароном персонаж, а потом вновь приходит первый визитер, произнося свою же первоначальную реплику, причем барон «отвечает ему без удивления». И зрителю в конце концов становится ясно: «Ремерштадт – это несчастный Ярослав Кубин. Никакой драмы нет» [108, т. 1, с. 392].

В этом странном сюжете Хладик «чувствовал вымысел, способный возвыситься над несовершенствами текста и дать выражение (в символической форме) главному в его жизни» [108, т. 1, с. 392]. Это предощущение Хладиком эстетического смысла его несуществующего текста заставляет героя мысленно обратиться к Богу с невероятной просьбой, подкрепленной невероятным же обоснованием. Протагонист просит у Бога год, чтобы закончить драму; обосновывает просьбу указанием, что драма явится «оправданием

Тебе и мне», поскольку если Хладик не есть одна из Божьих «ошибок или повторов», то существует он именно «как автор “Врагов”» [108, т. 1, с. 392].

Просьба Хладика метонимически есть не более и не менее как мольба даровать ему возможность спасти реальность от бессмысленного хаоса, внеся смысл в собственную жизнь через завершение пьесы. Другими словами, перед лицом *не-тотема*-смерти герой отважно устремлен к спасению реальности как таковой – к кардинальной отмене смерти. Затем Хладик почти сразу засыпает, хотя идет последняя, самая страшная ночь. Во сне его контакт с Богом осуществляется и всепроникающий голос произносит: «Тебе дано время на твою работу» [108, т. 1, с. 393]. В момент расстрела Хладик обнаружил, что «Бог совершил для него тайное чудо: его убьет в назначенный срок немецкая пуля, но в его мозгу от команды до ее выполнения пройдет год. Растерянность сменилась изумлением, изумление – смирением, смирение – страстной благодарностью» [108, т. 1, с. 394].

Хладик действительно завершает пьесу: «Он работал не для будущего и даже не для Бога, чьи литературные вкусы малоизвестны. Тщательно, неподвижно, тайно он возводил во времени свой высокий лабиринт»; через год не хватало лишь одного эпитета; он нашел его; дождевая капля поползла по щеке; «залп четырех винтовок свалил его с ног» [108, т. 1, с. 394-395] (о коннотации с романом «Идиот» Ф. Достоевского см.: [350, с. 2-4]).

На «явном» сюжетном уровне новелла завершается гибелью протагониста.

Но катарсис, который «снимает» феномен «падшего бытия», может быть только спасением, причем всеобщим.

### Метонимическая отмена *не-тотема*-смерти в новелле «Тайное чудо»

Спасение в «Тайном чуде» и происходит – в полном соответствии с мифом об отмене *не-тотема*-смерти и в результате построения сложной цепочки метонимических связей, начинающейся со «спасения» Кубина. Выясним, кто такой «несчастный Ярослав Кубин», а также – от чего именно, кто и как его спасает. О Кубине известно: он безумец; безнадежно заключен в ужас циклического бреда; воспринимает его «без удивления»; в бреду воображает себя другим существом, высшим по сравнению с собой, но не божественным – бароном Ремерштадтом (барон обладает тем, чего Кубин вожделеет); барону угрожают «враги», столь «тайные», что именем собственным наделен лишь один из них – несущий в себе глухую угрозу безумец Кубин; Ремерштадт-Кубин оказывается убийцей.

Катарсиальное «спасение» Кубина происходит в результате творческого акта, совершенного Хладиком. Механизм этого спасения основан на игре метонимий. Ведь зрители пьесы смотрели на мир, как выясняется в финале, глазами безумного Кубина, т.е. были

метонимически едины с ним. Затем они познают истину о том, что наблюдавшийся мир вражды был лишь иллюзией, миром бреда. Но из-за единства зрителей и Кубина метонимически истина, познанная ими, есть и достояние Кубина, который, таким образом, оказывается избавлен от кругов своего бреда. Напомним и максиму Борхеса из новеллы «Форма сабли» о том, что «любой человек – это все люди» [108, т. 1, с. 371].

Но это еще не все. Спасенный Хладиком из лабиринтов «вечного возвращения» Ярослав Кубин метонимически есть Фридрих Ницше – знамя убийц Хладика, «враг»; страдалец Ницше, с его безумием, его «вечным возвращением», его превращениями в некое высшее по отношению к нему (человеку) и как бы счастливое существо, Заратустру.

Для такого вывода есть и дополнительные метонимические подтверждения. Во-первых, слово «Ницше» является в «Тайном чуде» отгадкой своеобразной «шарады». Во-вторых, Борхес сообщает читателю: Хладик убрал из текста пьесы «слишком явные символы: звон колоколов, музыку» [108, т. 1, с. 394]. Но музыке и колокольному звону там абсолютно нечего символизировать – если не считать их аллюзиями на первое сочинение Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» и одно из последних («Антихристианин»).

Фамилия «Кубин», если переставить слоги, превращается в слово «инкуб»: несчастный безумец Борхеса связан с инфернальным началом; в лице Ремерштадта он становится еще и убийцей (хотя лишь в мире своего бреда). Знаменательно, что Т. Манн, тогда же пишущий «Доктора Фаустуса», тоже подчеркивает связь с демонским началом у своего героя, одним из прототипов которого является Ницше, чье имя по той же причине не упоминается в романе; Манн тоже делает своего героя убийцей (в мире его бреда).

Истинной реальностью в «Тайном чуде» оказывается *тотем* как единство людей, единство человека и Бога, взаимное спасение. (О соотнесении реальностей в новелле см. также: [357, с. 147-148]). Т. Манн пишет о Ницше: «“Антихрист”, он дает своей автобиографии наихристианнейшее название “Ecce homo”. И свои последние записки, уже в безумии, подписывает именем “Распятый”» [220, т.10, с. 357]. Все это знал о Ницше и Борхес. Метонимически – по цепочке Кубин-Ницше-Распятый – среди тех, кто спасен творческим актом Хладика, оказывается сам Бог, по христианской доктрине уничтоживший смерть. В этом кругу контекстов не может представляться окончательной и смерть Хладика (это мученичество, которое, в свою очередь, роднит его с Христом).

Враги Хладика втягиваются в круг единения-*тотема* вместе со своим невольным идеологом Ницше. В качестве усиления дана деталь: лицо одного из солдат расстрельной команды подсказало новые нюансы в характере барона, который на самом деле является Кубиным, а по метонимической цепочке – еще и Хладиком, читателем, Богом. Перед нами

– характерная для дихотомии *тотем*/*не-тотем* закономерность высвобождения всего сущего, в первую очередь людей, из плена *не-тотема*. Метонимически ни в пьесе, ни в новелле не остается врагов**;** вне вражды нет убийства, а значит, нет и смерти Хладика.

В рассказе о подлом убийстве Борхес максимально усиливает истинную реальность всеединства-*тотема*, которая становится сильнее вражды и убийства (*не-тотема*), хотя оно и происходит. А стало быть, и смерть Хладика метонимически оказывается иллюзией.

Итак, тайное чудо в одноименной новелле не ограничивается лишь созданием пьесы (оно чудесно, но лишь умножало бы бессмысленность, если бы не вело к указанной игре метонимий), а происходит строго по структуре мифа об отмене *не-тотема*-смерти: протагонист перед ее лицом с целью спасти мир от *не-тотема* – отсутствия смысла – совершает творческий подвиг, созидая текст, благодаря которому метонимически оказывается одним из «тайных спасителей» мира (прирост бытия) и себя.

**Тайная гуманизация мифа в новелле «“Deutsches Requiem”»**

Для того, однако, чтобы вполне – пусть и «тайно» – «снять» связанную с нацизмом ситуацию «падшего бытия», Борхес превращает свое произведение в диптих: пишет еще одну новеллу, где действует протагонист, в здравом уме, твердой памяти, на деле принявший и репродуцирующий нацизм. Базовая мифологема новеллы «“Deutsches Requiem”», как мы покажем далее, – мифологема о неправедном выборе.

«Мерзостный» Цур Линде тоже не обойден отсылками к Борхесу: протагонист – эрудированный человек, который, «дрожа от любви и благодарности», замирал, потрясенный, над сочинениями «счастливцев» (Шекспира etc.). Как и у Борхеса, у цур Линде есть предки, отличавшиеся воинской доблестью, наделенные военными чинами, павшие в бою [108, т. 1, с. 470-471]. Но даже в предсмертных записках цур Линде умалчивает о самом известном из своих предков – щедро ему пожалованном Борхесом – теологе и гебраисте Иоганнесе Форкеле. Налицо отречение протагониста от своих корней-*тотема.*

Служение нацизму-*не-тотему* началось у цур Линде с того, что он поверил в духовную силу нацизма, и, поверив, не воспротивился, а стал ревностно *не-тотему* служить, уверяя себя, что «ради высокой цели <…> должно жертвовать всем личным», «ожидая беспощадной войны, которая утвердит нашу веру», и полагая в этом «оправдание» перед Господом своего бытия как такового [108, т. 1, с. 471-472] (см. также: [378]).

Служение *не-тотему* приводит протагониста к убийствам. Издатель его записей сообщает: «По приказу Отто Дитриха цур Линде были казнены многие интеллектуалы еврейского происхождения, среди них – пианистка Эмма Розенцвейг» [108, т. 1, с. 473].

Это упоминание о казни именно женщины (видимо, одаренной, может быть, молодой и красивой) в сочетании с ее неупоминанием в предсмертном тексте самого цур Линде представляется особенно значимым, если учесть, что цур Линде был кастрат. Это увечье, а также ампутация ноги явились следствием пулевого ранения, полученного в 1939, когда нацисты подавляли «беспорядки, о которых не сообщала пресса; в улочке за синагогой <…>» [108, т. 1, с. 472].

Как уже было сказано, цур Линде отдался злу-*не-тотему* окончательно и бесповоротно, признавая вселенски важной победу преклонения перед «силой» (вариант: «веры в меч»). По цур Линде, «нам» (нацизму) удалось оплодотворить «мир» этим преклонением. При столь блестящей победе не существенна даже гибель Германии: «Мир погибал от засилья евреев и порожденного ими недуга – веры в Христа; мы привили ему беспощадность и веру в меч. <…> Разве дело в том, что Англия послужит молотом, а мы – наковальней? Главное, на земле будет царить сила <…>» [108, т. 1, с. 475].

Оплодотворяющей силой зла здесь, однако, похваляется кастрат, причем ставший таковым едва ли не по собственной воле: «Какой неведомый предлог (ломал я голову) заставил меня искать в тот вечер пули и увечья?» [108, т. 1, с. 472]. Более того, бесплодие обозначено протагонистом как символ его судьбы: «Символ моей бесплодной судьбы, на подоконнике дремал огромный кот» [108, т. 1, с. 472].

Оплодотворение мира злом есть лишь иллюзия, раз «бесплодна» вся посвященная злу судьба протагониста. Самокастрация есть его несознаваемое «тайное раскаяние» и даже несознаваемое «тайное торжество» в связи с тем, что раскаяние отыскало себе выход; ведь, по представлениям самого цур Линде, почерпнутым у Шопенгауэра, «всякое неведение – уловка, <…> всякое унижение – раскаяние, всякий крах – тайное торжество» [108, т. 1, с. 472]. Крах Третьего рейха, по свидетельству цур Линде, имел для него «неожиданный вкус – странный, почти пугающий вкус счастья» [108, т. 1, с. 474].

Итак, абсолютно неотчуждаемой, хоть нередко и «тайной» основой бытия, по Борхесу, оказывается чудо всеединства и любви; оно происходит через творческий подвиг человека, причем с тайной же Божьей помощью; эстетический смысл литературного текста обладает тайным качеством вселенской спасительности; такова – в максимально краткой формулировке – картина мира, формируемая диптихом. Гуманизация мифа, результатом которой явилась эта картина мира, воплощена благодаря использованию обеих мифологем, составляющих миф об отмене *не-тотема*-смерти, в качестве базовых.

### 3.3. Гуманизация мифа при нелинейном соответствии композиций литературного текста и базовой мифологемы (Ю. Алешковский)

Литературный текст, базирующийся на мифе об отмене *не-тотема*-смерти, воспроизводит его композицию, как правило, линейно, чему примером – указанные тексты А. Камю, Р. Акутагава, Х. Л. Борхеса. Но ИП весьма склонна «пренебрегать» этим «правилом» в случаях, когда пребывание протагониста перед лицом *не-тотема*-смерти и ситуация выбора длятся годами, определяя собой немалую часть его жизни. Ведь именно с благого итога логично начать победительную историю, как много лет гибель-*не-тотем* смотрела протагонисту в глаза, но он, совершая праведный выбор, сумел от нее избавиться.

А значит, теоретически предсказуемо: ИП XX века, базируясь на мифологеме о праведном выборе, осуществит и нелинейное следование ее композиции. Ведь в XX веке циничные, чудовищные и массовые преступления против индивидуального начала длились годами и десятилетиями на обширнейших территориях, хотя информация о его сакральности уже устойчиво присутствовала в ноосфере (преступавшие против святыни ведали, что творят). И мифологическое сознание, стремясь к кардинальной отмене этой антиэтичной ситуации, будет воспроизводить композицию мифологемы и нелинейно.

Анализ конкретных произведений, вполне подтверждая данное предположение, чреват и неожиданностями. Ведь в обоих рассматриваемых случаях ИП одновременно использует – видимо, для максимально эффективной отмены столь наглого *не-тотема* – еще и миф о смехе. (В смеховом пространстве *не-тотем*-смерть самоаннигилирует).

Это яркое сочетание двух динамических констант ГМ наблюдается в таких произведениях смеховой ИП, как новелла Ф. Кафки «Правда о Санчо Пансе» (1917) и смеховой роман Ю. Алешковского «Кенгуру» (1975), на примере которого и рассмотрено далее.

Литературную значимость «Кенгуру», высокую, но не очевидную для обыденного сознания, стремились обозначить в доступной для читателя форме и довести до его сведения столь тонкие ценители литературного слова, как Андрей Битов и Иосиф Бродский.

И. Бродский пишет об авторе «Кенгуру»: «Перед вами <…> подлинный орфик: поэт, полностью подчинивший себя языку и получивший от его щедрот в награду дар откровения и гомерического хохота, освобождающего человеческое сознание для независимости, на которую оно природой и историей обречено <…>» [113, с. 13].

Итак, по Бродскому, суть этого смехового романа есть «откровение», транслируемое посредством смеха, который помогает индивидуальному началу обрести ту позитивную свободу, которая является его естественным – «природой и историей» предназначенным – достоянием. Постулирование сакральности индивидуального начала и позитивно-

сти имманентной ему свободы формируется в этом высказывании И. Бродского контекстуально: ведь смех обозначен как «гомерический хохот», что подразумевает смех богов – «щедрую энергию, направленную на все, и причину порядка того, что находится в мире» (Прокл apud [213, с. 320]).

По А. Битову, автор «Кенгуру» совершил и особый литературный подвиг: Алешковский сумел перевести современный русский язык из «дописьменного состояния» в письменное [105, с. 566] в ситуации, когда сталинская диктатура «разлучила живой язык и литературу, разослав их по разным этапам, тем самым прекратив литературу» и воспоследовала «уже история языка, не отраженная литературой» [105, с. 565].

А «Кенгуру», описывая столь разносторонне губительную историческую ситуацию, неявно использует еще одну – кроме двух упомянутых – базовую мифологему, формирующую гуманизацию мифа. Это – широко известный миф об Одиссее, богоравном, хитроумном и жаждущем вернуться домой к любимой жене, чему долгие годы препятствуют смертельные опасности. Они порождены действиями враждебных божеств, а возможно, и судьбой. Но если так, то, по Гомеру, сама судьба должна быть Одиссеем преодолена.

Вследствие столь гармонизирующей героики, столь отважного и хитроумного преодоления смерти-разлуки-зла, Одиссей, по Т. Жечеву, есть именно «герой возвращения» [148]. А по Р. Торрансу, в лице Одиссея – смехового героя и трикстера – создана величественная парадигма и хитроумия, и отваги на все последующие времена [423, с. 275].

У Алешковского вообще нет явных – как, например, в джойсовском «Улиссе» – реминисценций «Одиссеи». Но его восприятие мифа, контекстуально весьма ощутимое, идентично джойсовскому: «Одиссей – любимый герой Джойса – привлекает его своей жизнестойкостью, изобретательностью и разносторонностью: он великий герой – воин, царь, отец, муж, победитель Трои и в то же время противник войны, пытавшийся избежать участия в ней» [225, с. 309]. Таким «героем возвращения» у Алешковского предстает Фан Фаныч, нарратор, смеховой протагонист и благодетельный трикстер.

Хронологически «Кенгуру» начинается с благого итога. Весь роман есть повествование Фан Фаныча, который – после долгих странствий и испытаний – сумел вернуться домой, к любимой, и за пиршественным столом рассказывает гостю, другу Коле, о своих приключениях. Нелинейность композиции задана с первых же слов романа, причем подчеркнуто: «Давай, Коля, начнем по порядку, хотя мне совершенно не ясно, какой во всей этой нелепой истории может быть порядок» [81, с. 74].

Напомним, что благодетельный трикстер есть протагонист, целенаправленно совершающий – под видом плутовства (шутовства, карнавальной «глупости») – благодея-

ния, типологически близкие ко всеобщему спасению. Самоаннигиляция зла-*не-тотема* (прямое следствие формирования трикстером смехового пространства) ощущается как смеховой катарсис, причем происходит и в случаях, когда трикстеру что-либо не удается. Отметим: профессия Фан Фаныча – он «международный урка» [81, с. 135] (плут) – тоже служит целям создания смехового пространства.

А сочетание мифологемы о благодетельном трикстере (он под видом плутовства осуществляет гармонизацию Универсума) с мифологемой о праведном выборе (протагонисту угрожает неодолимая *не-тотем*-смерть) создает эффект тем более поразительный, что Фан Фаныч еще и постулирован как воплощение «нормы».

Поясним сказанное – сначала теоретически, а затем на примерах из «Кенгуру».

### Мифологема о благодетельном трикстере и мифологема о праведном выборе: особенности интерференции

Очень важная, но еще не отмеченная структурная разница между мифом о благодетельном трикстере и мифологемой о праведном выборе такова: в мифе о смехе атакует первым, исходно ведет себя наступательно именно *тотем*, а в мифе об отмене *не-тотема*-смерти исходно атакующая сторона – *не-тотем*.

Рассмотрим эту разницу подробнее.

В мифологеме о праведном выборе протагонист может вести себя сколь угодно мужественно, но структурно он поначалу – именно преследуемое, атакуемое существо.

Превентивные атаки протагониста на *не-тотем*-смерть структурно не предусмотрены. И это теоретически предсказуемо: ведь структурно же задана кажущаяся неодолимость *не-тотема*. А с противником, который представляется неодолимым, вступают в бой лишь героически и в крайнем случае. Эти структурные закономерности соблюдаются древним мифологическим сознанием столь неукоснительно, что даже библейский Христос – Богочеловек, отменивший *не-тотем*-смерть, – сначала сам оказывается объектом разносторонней ее атаки: смерть Лазаря и распятие Христа.

А структурные особенности мифа о смехе в этом аспекте прямо противоположны.

В пространстве мифа о трикстере, благими эманациями созидающем благой Универсум, смерти может вообще не быть. А если она все же присутствует, то фактически – в состоянии атакуемой, что определяется древним предписанием по отношению к *не-тотему*-смерти, или упоминавшейся триадой: догнать, отнять (похищенное), обезвредить.

Когда же мифологемы о благодетельном трикстере и о праведном выборе, столь противоположные в указанном аспекте, интерферируют, то – в связи с протагонистом – неизбежно возникает парадоксальная ситуация.

По структуре мифа об отмене *не-тотема*-смерти, протагонист есть существо атакуемое *не-тотемом*, который вдобавок представляется неодолимым. А по структуре мифа о смехе, тот же протагонист есть существо, которое первым, причем победно атакует *не-тотем*-смерть, преследуя ее везде, где только заметит, «неспровоцированно» вторгаясь в ее владения и локусы, изгоняя ее оттуда. Генетически к подобной системе представлений, связанной с мифом о смехе, восходит бессмертный даос из китайских сказок с его мухобойкой, от которой самые неодолимые бесы спасаются лишь жалким бегством.

Вероятно, мифологическое сознание пришло к формированию указанной интерференции мифологем потому, что стремилось восстановить наступательную архаическую триаду («догнать, отнять, обезвредить») по отношению к смерти даже в случаях, когда смертью атакуем сам протагонист. Покажем, как все это воплощено в «Кенгуру».

### Наступательные, атакующие *не-тотем*-смерть поступки Фан Фаныча, благодетельного трикстера

Упомянем лишь несколько из таких атакующе-трикстерских (т.е. устремленных к гармонизации именно плутовски-смеховым образом) проделок Фан Фаныча.

Фан Фаныч похищает у Гитлера «полный лопатник» с деньгами, которые тому «Крупп презентовал на то, чтобы поставить Европу раком» [81, с. 171]. Подчеркнем, что Гитлер (в эпизоде с «лопатником» он уже «фюрер», но еще не глава государства) вовсе не пытался атаковать Фан Фаныча. Это Фан Фаныч, забредя случайно в пивную, где собирались приверженцы Гитлера, распорядился наблюдаемыми событиями:

«Смотрю: урки толковище устроили и все насчет мокрых дел. Того, мол, надо замочить, этого заключить, одних сжечь, других заставить шестерить нашей высшей расе.

Не оборачиваюсь. Делаю свой коронный пассаж левой с вывихом плеча. Увожу лопатник с фанерой Круппа из плаща с усиками и челочкой» [81, с. 171-172].

А уже во время войны Фан Фаныч, «хляя» за «большого начальника в штатском» и прибегнув к смеховому обману, спасает женщин и детей брянского колхоза от голодной смерти (естественного воплощения лозунга «Весь урожай – фронту!»), а рвущихся на фронт стариков и подростков – от бессмысленной гибели, резюмируя: «Спас я несколько жизней от <…> смертяги и – Слава Богу» [81, с. 181, 177].

Уверенно идентифицируя Сталина как «Асмодея», а «Адика Гитлера» как «уродливого урку» и «обоих фюреров» вместе как существ, кому самое место – «в одном хрустальном гробу», который следует пустить по «зловонной речке Яузе» [81, с. 189, 237, 180], Фан Фаныч не упускает ни единого случая спасти и этих двух людей.

Так, он предлагает Гитлеру гармонизирующее преображение, карнавально призывая использовать инфляцию-*не-тотем* для обучения творчеству-*тотему* и заодно метонимически осуществляя воскрешение-*тотем* по отношению к Ван Гогу. Вот диалог, где Гитлер делится с Фан Фанычем своими мечтами об истреблении Универсума-гуманизма, а трикстер осуществляет вербальную отмену *не-тотема* и умножение *тотема*:

«Все провоняло гуманизмом! Фэ! Я сожгу этот свиной хлев мира!

– А может, – говорю, – лучше тебе поучиться рисовать? Сейчас в связи с инфляцией можно брать уроки за кусок хлеба у самого Ван Гога» [81, с. 174].

Невидимое присутствие Фан Фаныча определяет собой эпизод, где части тела Сталина против него же и восстают, требуя его немедленного гармонизирующего преображения. Трикстер в это время прячется в потайной каморке Ливадийского дворца – реминисценции одиссеева троянского коня, – откуда наблюдает ялтинскую встречу Сталина, Рузвельта и Черчилля. К эпизодам с Гитлером и Сталиным, а также к гармонизирующей роли Фан Фаныча мы еще вернемся, рассматривая такой тип персонажей «Кенгуру», как «фюреры», или «Асмодеи». Но уже очевидно: смеховой миф о благодетельном трикстере воплощен в «Кенгуру» классически.

Напомним, однако: Фан Фаныч, этот победительный смеховой герой, преследующий *не-тотем*-смерть в ее логовах и спасающий ее жертв, сам – объект ее атаки, представляющейся неодолимой.

### Атаки на трикстера (Фан Фаныча) со стороны *не-тотема*-хтоники-смерти

Мы подробно рассмотрим, как в «Кенгуру» воплощена мифологема о праведном выборе, но прежде обозначим ряд аналогичных мотивов в «Одиссее».

Там, где «судьба» предстает Одиссею смертоносной, Гомер использует, по наблюдениям А. Лосева, «одно выражение, которое на первый взгляд производит весьма странное впечатление, это – “вопреки судьбе”»; ведь в подобных ситуациях протагонист, «несмотря ни на какое решение судьбы, все-таки поступает по-своему и часто поступает даже “вопреки судьбе”», причем почему-то успешно [213, с. 338-339].

Гомеровский Посейдон, обрекший Одиссея на злоключения, есть, по Лосеву, «божество, максимально сохранившее черты своего хтонического происхождения» [213, с.

296]. Итак, стремление к отмене *не-тотема*-смерти – причем «вопреки судьбе», когда «судьба» определяется хтоникой-*не-тотемом*, – характерно для гомеровского Одиссея.

А знак (символ) Одиссеевой отмены *не-тотема*-смерти есть, по Мелетинскому, не что иное, как «возвращение “домой”»: «Возвращение “домой” – это возвращение к жизни, как отчасти и в самой “Одиссее”, где почти все демонические персонажи, с которыми Одиссей сталкивался в плавании, имеют хтонические черты» [225, с. 314].

История Фан Фаныча структурно повторяет эти составляющие мифа об Одиссее.

Всесильными чекистскими органами – хтоникой-*не-тотемом* – затеян против Фан Фаныча процесс, который ими же обозначен как «процесс будущего» [81, с. 107, 139], т.е. представлен как всеобщий рок. Будущее, судя по исполнению, представляется этой хтонике примерно так: обвинение априорно фальшиво; приговор априорно смертный; обвиняемого вынуждают признать свою вину; ход следствия включает в себя пыточный «психофизический эксперимент» по «дегенерации объекта», где цель – временная подмена человеческого самоощущения на «самоощущение кенгуру» [81, с. 139, 107] (разнообразные атаки на индивидуальное начало).

В «Кенгуру» формируется и неявная реминисценция хтонической гомеровой Цирцеи: дегенерирующий «эксперимент» по поручению Кидаллы над Фан Фанычем производит лейтенант Зина, награжденная за это служение *не-тотему* званием старшего лейтенанта. Но причина Фан Фанычевой «дегенерации» – отнюдь не в естественных его реакциях на женское очарование юной красавицы, а в том, что Зина просто начинает истязать его электрическим током, требуя продемонстрировать поведение кенгуру (кричать: «кэ-э!», поедать предлагаемые «заморскую веточку» и «листики») [81, с. 105-106].

Судебное заседание тоже ведется так, чтобы отнять у протагониста адекватное представление о нем самом: подменить его самоощущение этичного человека на самоощущение человека этически сломленного. И Фан Фаныч на суде действительно начинает подозревать себя в преступлениях против этики, окончательно переставая понимать, где правда и где ложь: «где ее (Фан Фанычевой души – Ж.К.) истинное существование, а где туфтовое»; иными словами, протагонист проваливается во «Время Смерти» [81, с. 133], казалось бы, навсегда. Духовно выбраться оттуда Фан Фанычу помогает и собственная его устремленность к жизни, и карнавально-безупречное поведение друга Коли, и неявная, но карнавальная – с задействованием чихания, открывающего истину, – помощь Универсума.

Однако действия *не-тотема-смерти* имеют целью не только ввергнуть Фан Фаныча во «Время Смерти», но и вынудить протагониста, даже еще не сломленного, хоть символически послужить своими дарованиями и жизненными силами *не-тотему*.

Чекист Кидалла объясняет Фан Фанычу: «<…> мне нужен ты, дорогой Тэдэ. Ты мне нравишься. Ты – артист и процесс превратишь в яркое художественное представление» [81, с. 85]. Иными словами, индивидуальное начало обладает ярким творческим потенциалом, который *не-тотем*-смерть – а у нее собственных сил вообще нет – жаждет использовать для своих целей. Ведь весь «процесс будущего» чекистское руководство устраивает именно ради преемственности в своих атаках на индивидуальное начало. А именно: дабы достойно отметить «годовщину Первого Дела. Самого Первого Дела. Дела Номер Один» [81, с. 85]. Кидалла при этом стремится и традициям следовать (обвинение сфабриковано), и в ногу со временем идти: электронная машина «им стряпать дела помогала» [81, с. 86]. А дело, «смоделированное ЭВМ» для «процесса будущего», выглядит так: «Дело о зверском изнасиловании и убийстве старейшей кенгуру в Московском зоопарке в ночь с 14 июля 1789 года на 5 января 1905 года» [81, с. 138, 87].

Смехотворность, нелепость этого обвинения, символизирующая таковые и в «Самом Первом Деле, Деле Номер Один», отнюдь не подразумевает смягчения участи обвиняемого. (Возможно, повторяющееся в тексте обозначение «процесс будущего» есть неявная реминисценция «Процесса» Ф. Кафки).

### Специфика и успешность отмены *не-тотема*, осуществляемой протагонистом в романе «Кенгуру»

Но Фан Фаныч – подобно Одиссею, «вопреки судьбе» там, где «судьба» определяется хтоникой-*не-тотемом*, – устремлен к отмене хтоничности-*не-тотема*-смерти.

Смеховой герой, он осуществляет это и посредством карнавальных дефиниций. Так, в рассказе Фан Фаныча смеховым образом развенчивается «историческая необходимка» – аналог хтоники в Одиссеевой «судьбе». Кидалла сказал ему, своему пленнику: «То, что ты сейчас сидишь передо мной, есть историческая необходимость, и вертухаться, подчеркиваю, бесполезно. <…> Кстати, если тебя, как всех моих подследственных гавриков, интересует, что такое историческая необходимка, я отвечу: это – государственная, партийная, философская и военная тайна» [81, с. 85]. Контекстуально получается: квазифилософская «историческая необходимка» – не более чем хтонический обман.

Смеховой нарратор, Фан Фаныч метонимически отменяет *не-тотем*-смерть и своими рассказами – вставными мини-новеллами, где смерть карнавально отменена. Упомянем повествование о «хмырине-академике». Обреченный «хмырь-смертник» перед казнью принялся разнимать предрасстрельную хлебную пайку на бесконечное количество бесконечно малых частиц и съедать их по одной, пояснив злобно бранящемуся за непредвиден-

ную задержку «смертельному исполнителю»: «<…> электрон <…>, по словам Ленина, практически неисчерпаем», – так прошло двадцать часов; а затем ему «вдруг заменили расстрел четвертаком и в шарашку увезли». Трикстер Фан Фаныч резюмирует: «Живым остался. А все почему? Потому, что спешить никуда и никогда не надо!…» [81, с. 78-79].

Фан Фаныч при всех ситуациях страстно стремится к отмене *не-тотема*-смерти. Когда он оказался – взамен казни – брошен в «крысиный забой», в темноту, то сказал себе: «Ты должен, Фан Фаныч, победить тьму момента, а заодно и историческую необходимость, которая, как дьявол, хочет схавать личную твою судьбу!». И трикстер массажем воскрешает «давно ослепший третий шнифт», который видит в темноте [81, с. 204-205].

Отметим, что побеждаемый *не-тотем* здесь представлен как «дьявол», «тьма», «историческая необходимость» (ложная «судьба»), причем подчеркнуты пожирательные, паразитирующие устремления *не-тотема* по отношению к истинной «судьбе» личности.

Неизменно праведный выбор Фан Фаныча внезапно – уже на пороге гибели – увенчивается наградой: протагонист обретает жизнь, свободу, любимую, а также эквивалент сокровищ Али-Бабы. Позитивная свобода и становится объектом Фан Фанычего тоста, завершающего роман: «Выпьем, милый мой друг, за Свободу!» [81, с. 238].

Обретение награды – классическая структурная часть мифологемы о праведном выборе – сюжетно формируется в «Кенгуру» как нечто вполне естественное. Фан Фаныч внезапно реабилитирован после смерти Сталина. А обвинение Фан Фаныча в зверском изнасиловании старейшей кенгуру в ночь с Великой французской революции на Кровавое воскресение признано вообще небывшим: «Никого вы не изнасиловали и не убили. Вас арестовали по ложному обвинению в попытке покушения на Кагановича и Берию» [81, с. 228], причем коллеги Кидаллы воспользовались смертью Сталина, дабы убрать конкурентов по службе и продвинуться в карьере.

Однако материальные блага – аналог сказочных сокровищ – протагонист далее получает именно в связи с кенгуру. «Органы», которые было «ушли в несознанку», внезапно признают: процесс о кенгуру – реальность, а вовсе не Фан Фанычев «бред, лагерная паранойя и так далее» [81, с. 235]. Более того, протагониста вновь приглашают признать, что он изнасиловал и убил кенгуру; но и приглашающие уже иные, и цель их иная.

Как оказалось, 76 лет назад безумный австралийский миллионер завещал свое состояние тому, кто изнасилует и зверски убьет кенгуру (эти животные совершали набеги на его поля). Поскольку стране нужна валюта, Фан Фанычу рекомендуют вновь признать за собой эти деяния и получить «двести двадцать один рубль восемьдесят шесть копеек цифрами». Остальное – в фонд мира и на прочие отчисления. Отказ от завещания невозможен:

«этот шаг будет квалифицироваться как подрыв валютного состояния нашей Родины» [81, с. 235, 237].

Трикстер по-смеховому выторговывает сумму в десять раз большую: раблезиански требует оплатить «убийство пятисот семидесяти крыс по существующим расценкам» [81, с. 237]. В результате он обеспечивает безбедное существование и своей семье, и семье друга. Деньги он получает сертификатами, а на них в валютном магазине «Березка» можно купить вещи и продукты питания, более нигде советскому человеку не доступные.

А счастье-*тотем* тоже возникает как *прирост бытия*, обретенный Фан Фанычем вследствие его стойкости в праведном выборе. Ведь когда еще в начале романа Кидалла позвонил Фан Фанычу и велел явиться «с вещами», т.е. когда для протагониста началось представляющееся пожизненным «время Тюрьмы» (*не-тотем*), герой отважно и по-карнавальному «подготовил все к моменту возвращения на волю: сервировал стол на две персоны и поставил поближе к своему прибору бутылку коньяка. <…> все равно я освобожусь и выпью тебя, за кровь времени моей жизни выпью с милой лапонькой, которая вон – по улочке, в белом фартучке, вприпрыжку бежит из школы… Зачем-то в булочную забежала…» [81, с. 75]. Универсум оказывается настолько этичен, что так и происходит. Причем «ласточка Ирочка», которая «есть сама жизнь» [81, с. 232], метонимически оказывается и Пенелопой, дождавшейся Одиссея, и юной Навсикаей, полюбившей отважного путешественника. (В «Кенгуру» тем самым гармонизирующе «снята» драма этой отвергнутой Одиссеем героини Гомера). Метонимической заменой морской грязи, облеплявшей Одиссея при встрече с Навсикаей, служит воробьиный помет. Ведь вся комната Фан Фаныча карнавально «задристана» [81, с. 225]: он не стал закрывать форточку перед уходом в тюрьму и, освободившись, обнаруживает воробьиное гнездо с пищащими птенцами даже в своем цилиндре. Трикстер делает это поводом для знакомства с любимой.

Итак, в результате столь стойкого противостояния *не-тотему*-хтонике-смерти протагонист обретает жизнь (одиссееево «возвращение домой»), счастье (свадьба как *прирост бытия* – типичный сказочный мотив) и даже сокровища. Мифологема о праведном выборе воплощена классически.

### Смеховая богоравность трикстера как «нормальность», или Фан Фаныч как «гражданин Тэдэ»

Как можно предположить, Фан Фаныч есть существо исключительное. Ведь этот протагонист – хотя он сам атакуем *не-тотемом*-смертью – наделен психологией и возможностями благодетельного трикстера, который успешно и целенаправленно отменяет

*не-тотем*-смерть. Фан Фанычевы трикстерские качества, несущие отсвет смеховой божественности, корреспондируют с Одиссеевой «богоравностью».

Но метонимически богоравный герой «Кенгуру» почему-то неизменно аттестует себя как «нормальный человек Фан Фаныч» [81, с. 158], причем считает «нормальными людьми» [81, с. 77-78] всех этичных людей. Иными словами, трикстерская богоравность (смеховой эквивалент эпической Одиссеевой богоравности) «нормального человека Фан Фаныча» метонимически присуща каждому, кто не антиэтичен.

Автор «Кенгуру» стремится продублировать эту информацию (видимо, ввиду ее важности), вербализовав ее и как-то иначе. И на первой же странице романа возникает раблезиански-смеховое перечисление «кликух» Фан Фаныча, венчаемое наименованием «Тэдэ» (из выражения «и т.д.», произнесенного вслух). На протяжении романа Фан Фаныча называют «Тэдэ» восемь раз, включая самоназывания. Значимость ее принадлежности Фан Фанычу подчеркнута тем, что Кидалла именовал так протагониста постоянно.

Смеховая «кликуха» Фан Фаныча «Тэдэ» фактически равнозначна английскому слову «everyman», подразумевающему типичного, обычного человека. А значит, метонимически Фан Фаныч, он же «гражданин Тэдэ», он же «нормальный человек» оказывается и каждым человеком. («По принципу карнавального перевертыша, это корреспондирует с Одиссеевым самообозначением “Никто”» [186, с. 74]).

Но тогда свойство смеховой богоравности обретает и каждый: происходит выявление сакральности индивидуального начала как такового, т.е. гуманизация мифа. Еще раз подчеркнем, что эта богоравность, она же феномен «нормальности», проявляется, по Фан Фанычу, как высокая этичность, соприродная человеку и по-смеховому гармонизирующе охватывающая весь мир. А люди, запятнавшие себя антиэтичностью, принципиально служащие *не-тотему*-смерти, грешат именно против этой святыни – божественно-индивидуального начала (*тотема*), своего в том числе. Как мы далее покажем, в «Кенгуру» возникает смеховая классификация людей на «нормальных» и «ненормальных» именно по такому критерию, как их выбор в рамках мифа об отмене *не-тотема*-смерти.

### Смеховая классификация персонажей в «Кенгуру» по критерию этичного или неэтичного выбора

Роман – весьма наглядно – постулирует особую смеховую классификацию людей, причем выглядит она на первый взгляд так: «Слава тебе господи, что мы с тобой нормальные люди! И запомни раз и навсегда: нормальные люди суть те личности, которые после всех дьявольских заварушек терпеливо и аккуратно, чтобы, не дай бог, не отломать но-

женьку у какого-нибудь, пускай даже простого и зачуханного, венского стула, демонтируют уличные баррикады. И, соответственно, ненормальные – это те мерзавцы, которым кажется, что им точно известно, чего им хочется от жизни. Хотя чего может хотеться людям, волокущим из дома на булыжную мостовую стулья? А ведь на них человек отдыхает! Столы, Коля, волокут, столы!!! А за ними наш брат ест, хавает, штевкает, рубает, кушает, одним словом – принимает пищу. И наконец, Коля, люди волокут на грязную улицу кровати, они же диваны, они же оттоманки, они же тахты, <…>, то есть волокут все, на чем кемарят одну треть суток, а иногда еще и днем прихватывают, все, на чем проводят первую брачную ночь и последнюю, на чем лежат больные, на чем плачут обиженные, на чем рожают и врезают дуба! Ненормальные люди! К тому же никак не поделят, кому на какой стороне баррикады находиться. Но хватит о них» [81, с. 77-78].

Суть этого смехового и раблезиански подробного заступничества за мебель становится более очевидной, если напомнить, что предшествует ей сообщение Фан Фаныча о судьбе туалетного столика, который когда-то был вынесен трикстером именно из баррикады: «Стоит он столько, сколько “Волга” на черном рынке, но я его не продавал, не продаю и не продам! За ним Мария-Антуанетта причесывалась. Ну, скажи, Коля, что происходит с нашей планетой? Зачем люди отрубают головы женщинам-королевам? Зачем? Почему?» [81, с. 77]. А значит, метонимически в связи с мебелью речь идет именно о человеческих жертвоприношениях. Данный эпизод контекстуально восходит к мифологеме о жертвоприношении-убийстве Великой Матери.

Соответственно, по «Кенгуру», «нормальные люди» суть те, кто не станет «отрубать головы женщинам-королевам», а «ненормальные люди» – те, кто готов истово прислуживать *не-тотему*-смерти в надежде на блага, ею сулимые. Подобно случаю с Мерсо, эти блага включают в себя и «царства», и «славу», но равнозначны гибели. (Сравнительное рассмотрение других двух текстов А. Камю и Ю. Алешковского см.: [113, с. 561-562]).

Мы узнаем об этом в карнавализованном эпизоде: Фан Фаныч оказывается в «крысином забое», куда Сталин заточил старых большевиков. Фантастический «спецлаг с особоопасными политсоперниками Советской Власти, бравшими штурмом Зимний и ближайшими помощниками Ильича. Со светлыми личностями, в общем» [81, с. 90], – аналог преисподней, куда спускается Одиссей для общения с душами умерших.

Мифологема Аида представлена смеховым перевертышем. По Гомеру, обитатели Аида, утратив самих себя, страдают именно от этого: они охотно вернули бы утраченное, разум в том числе. А по Алешковскому, обитатели «крысиного забоя» остались в точности, какими были: страшный их опыт вообще ничему их не научил. А разума Чернолюбов

и его товарищи избегают столь привычно, что, сами призывая Сталина к любым преступлениям против человека ради процветания Советской власти, цинизм они приписывают Фан Фанычу. Ведь, по справедливому их мнению, он не поклонник таких духовных ценностей, как: «Энтузиазм двадцатых годов! Энтузиазм тридцатых годов!» [81, с. 155].

В ответ на их обвинения Фан Фаныч формирует максиму, обобщающую «царства» и «славу», которые обретены его сокамерниками за служение *не-тотему* и куда с их помощью оказалась ввергнута вся страна: «А я ему (Чернолюбову – Ж.К.) отвечаю, что, если энтузиазм двадцатых годов вычесть из энтузиазма тридцатых годов, то остается всего-навсего десять лет за контрреволюционную пропаганду и агитацию» [81, с. 155-156]. «Ненормальные люди» в «Кенгуру» – протагонисты мифологемы о неправедном выборе в классической ее форме. Чернолюбов, прислуживая *не-тотему*-смерти, обрел лишь гомерову преисподнюю. А те из «ненормальных людей», кто избежал «крысиного забоя», метонимически все равно – насельники Аида. Ведь они, по Алешковскому, настолько разлучены с самими собой, что даже не могут знать, чего им хочется на самом деле.

Итак, композиция романа «Кенгуру» нелинейно следует мифу об отмене *не-тотема*-смерти, причем именно на этом мифе, интерферирующем с мифом о смехе, базируется смеховая трикстерская классификация персонажей на «нормальных людей» и «ненормальных людей».

Но, как упоминалось, помимо двух этих типов, в романе представлен и третий: «фюреры», они же «Асмодеи», или тип, принадлежность к которому определяется способностью персонажа одолеть искушение добром.

Ведь в целом мифологическая основа романа Ю. Алешковского такова: 1) Мифологема о праведном выборе (миф об отмене *не-тотема*-смерти), представленная нелинейно (начиная с финала), причем в рамках особого случая: протагонист совершает праведный выбор не единожды, а постоянно, всю жизнь. 2) Мифологема о неправедном выборе (миф об отмене *не-тотема*-смерти), тоже представленная в основном нелинейно (начиная с финала). 3) Миф о смехе. 4) Миф о богоравном и хитроумном Одиссее, который, вопреки губительному *не-тотему*, сумел вернуться домой к любимой жене. 5) Миф об «искушении добром» [143, с. 438] – особый «зеркальный» вариант мифа об отмене *не-тотема*-смерти: протагонист-*не-тотем* оказывается «искушаем» вернуться к своей позитивной сущности-*тотему*, причем навсегда.

Эта пятая мифологическая составляющая романа «Кенгуру» весьма интересна теоретически, а потому рассмотрена отдельно (в следующем параграфе) с привлечением таких смеховых нарративов, как новеллы Ф. Дюрренматта и Ф. Кафки.

### 3.4. Миф об «искушении добром» как базовая мифологема особого типа

Обозначение «искушение добром», которое определяет собой содержание одноименной мифологемы, заимствовано нами из смеховой новеллы Ф. Дюрренматта «Мистер Ч. в отпуске» (1957). Так именует там подобную ситуацию, возникшую уже во вселенском масштабе, но как бы случайно, сам Господь Бог – «мистер Б.».

Впрочем, мистер Б. произносит эти слова вскользь и рассеянно, «размышляя уже об иных <…> задачах и отпуская своих подчиненных» – «мистера Ч.» (черта) и «старшего конторщика А.» (ангела) [143, с. 438]. Рассеянность мистера Б. здесь отнюдь не случайна; не случайны и кавычки, сохраняемые нами при обозначении мифологемы.

Ведь прямое значение слова «искушать» – это «стараться совратить кого с пути блага и истины» [137, с. 168]. А в данном случае подразумевается иное, ироничное его значение: «побуждать кого-то избрать иной путь взамен привычного, причем побуждаемый склонен держаться за привычный путь так, как если бы тот был путем блага и истины». Но мистер Б., смеховой персонаж Дюрренматта, серьезен и нимало не склонен к иронии; а потому и назвать так тягу к добру он мог лишь в рассеянности.

Не случаен и факт, что Ф. Дюрренматт избрал именно смеховое (исполненное иронии) обозначение для этого мотива. Мы тоже сочли адекватным применить именно его. Ведь, насколько можно судить, мифологема об «искушении добром» вообще не используется как БМ в одиночку: применяется лишь в сочетании с мифом о смехе.

Но специфика генезиса этой БМ еще более поразительна, чем устойчивая ее склонность возникать в ИП лишь вместе с мифом о смехе. Видимо, она оказалась создана мифологическим сознанием очень поздно, причем уже вне рамок фольклорных нарративов. А именно: миф об «искушении добром» сформирован посредством интеллектуальной прозы XX века и воплощает собой феномен, еще не отслеженный научной мыслью.

#### Реализация потенциала мифологемы вне фольклорных нарративов

Феномен таков: существуют мифологемы, реализовавшие свой потенциал развития в ИП XX века, а не в рамках фольклорных нарративов. Подчеркнем, что речь идет о реализации именно теоретически предсказуемого потенциала развития, обусловленного явными эволюционными закономерностями мифологического сознания. Подобный феномен – по определению – не включает в себя «вечные образы», несмотря на их архетипичность и на то, что научная мысль в ряде случаев рассматривает их как мифы. Любой «вечный образ», разумеется, генетически восходит к каким-либо мифологемам, но очевидно: со-

здание именно Гамлета или именно Фауста никакими явными закономерностями эволюции мифологического сознания не предопределено.

А миф об «искушении добром» – явная производная от мифа об отмене *не-тотема*-смерти, если учесть склонность мифологического сознания к использованию бинарных оппозиций. Ведь если имеется предание о *не-тотеме*, искушающем *тотема*, то для мифологического сознания вполне естественно «опробовать» историю, где уже *тотем* искушает *не-тотема*. Препятствием к ее формированию может явиться лишь прагматичность мифологического сознания: оно разрабатывает только те из бинарных оппозиций, воплощение которых, с его точки зрения, имеет смысл. История об искушении *тотема* (индивидуального начала) *не-тотемом*-смертью обладает смыслом ценного назидания, или дидактическим смыслом. А смысл «зеркальной» ей истории – об «искушении» *тотемом* (благим началом) *не-тотема* (индивидуального начала, изменившего себе и посвятившего свою жизнь прислуживанию *не-тотему*-смерти) – мифологическому сознанию очевиден не был. Видимо, лишь сравнительно недавно ему удалось предощутить этот смысл, который затем посредством художественной мысли XX века и был воплощен.

Подчеркнем, что указанный феномен практически «предсказан» «центральным тезисом» Н. Фрая. Ведь если мифология наследуется, передается и преображается посредством литературы [358, с. 8], то естественно ожидать: литературное произведение может осуществлять и воплощение – в качестве БМ – тех мифологических структур, чей потенциал развития фольклорное сознание реализовать не успело.

Данный феномен мы обнаружили в ходе компаративистского исследования романа «Кенгуру»: внезапно выявили особый «зеркальный» вариант мифа об отмене *не-тотема*-смерти. А именно: в смеховом пространстве *тотем*-жизнь «искушает» протагониста-*не-тотема* (он таков, поскольку давно служит *не-тотему*-смерти) прекратить свое антиэтичное занятие и вернуться к *тотему*-жизни. Иначе говоря, *тотем*-добро приглашает протагониста, безнадежно погрязшего во зле-*не-тотеме*, вернуться к своей сущности как индивидуального начала.

Мифологема об «искушении добром» предполагает две возможности: 1) протагонист следует приглашению и возвращается к своей сущности-*тотему*; 2) протагонист не поддается «искушению добром»: остается злодеем, прислуживающим *не-тотему*-смерти.

Но в «Кенгуру», как показано далее, представлен лишь второй из вариантов. *Тотем* – в лице Фан Фаныча, правой ноги Сталина, хода событий etc. – по-смеховому искушает предавшихся *не-тотему* «фюреров» (Гитлера и Сталина) вернуться в лоно *тотема*-жизни-этики, предлагая им ее дары.

Стремясь выяснить, представлен ли первый из вариантов в какой-либо ИП, мы обнаружили его в смеховых новеллах «Правда о Санчо Пансе» Ф. Кафки и «Мистер Ч. в отпуске» Ф. Дюрренматта. Обе анализируются далее в других аспектах, поясняющих, однако, и рассматриваемый здесь. А потому сейчас мы отметим лишь следующее.

У Кафки *тотем* – в лице благодетельного трикстера Санчо Пансы – «совращает» на служение добру самого *не-тотема*-беса, который специально приставлен к Санчо, дабы совратить Пансу на служение злу. Но протагонист, стремясь чем-то отвлечь беса от себя, приохотил того к чтению рыцарских романов. А бес, которого Санчо прозвал Дон Кихотом, самозабвенно и целиком отдался этической парадигме, доселе ему неведомой и открывшейся из-за трикстерских действий человека. Бес превращается в беззаветного, вдохновенного поборника добра, хотя действия бедняги на новом поприще – в силу его генезиса – несколько неуклюжи и вдобавок чреваты физическими страданиями для него самого. Но отзывчивый Панса, чувствуя ответственность за это существо, никогда не бросает его на произвол судьбы, что, впрочем, оборачивается добром и для Санчо.

Итак, у Кафки «искушение добром» *не-тотема* завершается абсолютным успехом: искушаемый *не-тотем*, энтузиастически преобразившись в *тотем*, заслуженно стал символом беззаветного служения добру для всего человечества.

У Алешковского представлен лишь второй вариант поведения *не-тотема*, искушаемого добром, у Кафки – исключительно первый.

А новелла Дюрренматта – вероятно, вследствие смеховой ее «космичности» – охватывает оба варианта.

**Мифологема об искушении добром как БМ новеллы «Мистер Ч. в отпуске»**

Дюрренматтовские искушаемые – «король гангстеров Пепе Лилия» и «Бебэ Роза, соперник Пепе Лилии», – поначалу столь равнозначны друг другу, что при единоборстве даже «пули их сталкиваются в воздухе» [143, с. 440]. Бандиты решают заключить перемирие и договариваются о совместном захвате заложника – помещика Судерблума, когда он прибудет в монастырь святой Цецилии. Но мистер Ч. берет трехнедельный отпуск: люди вольны предаваться злу «хотя бы в силу привычки» [143, с. 438], но специально склонять их к *не-тотему* временно некому. Эту, казалось бы, сугубо отрицательную ситуацию мистер Б. и обозначает как «искушение добром», причем оказывается прав.

Ведь контекстуально сам Универсум – мощный провокатор приобщения к *тотему*-добру; а оно представлено по-смеховому разнообразно:

«Наутро гангстеры готовят налет. Гангстерский король степенно шагает через площадь. Как только он окажется на той стороне, пора начинать атаку – таков его секретный приказ. Пепе Лилия доходит до середины площади. И тут ему под ноги катится детский мячик. Он поднимает его, бросает какой-то девочке. Малышка улыбается гангстерскому королю. Пепе Лилии становится как-то не по себе. Он опускается на скамейку посреди площади, беспомощно улыбается в ответ. Девочка усаживается к нему на колени. Пепе Лилия растроганно шмыгает носом. Облепленный детьми и голубями, король гангстеров блаженно рассказывает ребятам сказки. Искушение добром оказалось выше его сил. Гангстеры все ждут, не зная, что им делать. <…> Гангстеры хоть и с автоматами, но в отчаянии.

Бебэ Роза решает действовать в одиночку и через окно прокрадывается в обитель. <…> Бебэ Роза с автоматом в руке крадется по дому. В коридоре он сталкивается с Розочкой Десять Тысяч Мучений (юной монахиней – Ж. К.), которая несет <…> торт <…>. Розочка испуганно стискивает торт, оба медленно опускаются на колени. Бебэ Роза смотрит на Розочку Десять Тысяч Мучений, а Розочка Десять Тысяч Мучений – на Бебэ Розу. Целуются.

В мире воцаряется добро» [143, с. 441-442].

Итак, термин «искушение добром», «введенный» мистером Б. контекстуально закреплен дублированием: ведь теми же словами нарратор поясняет парадоксальные действия Пепе Лилии. А существенные различия между Лилией и Розой, экс-гангстерами, возникают в финале: мистер Ч. срочно отозван из отпуска; мир «претерпевает обратную метаморфозу» [143, с. 442]. Пепе Лилия вспоминает, что собирался взять в заложники Судерблума, с которым к этому моменту успел искренне подружиться. И с автоматом в руках набрасывается на друга – мистера Ч. инкогнито:

«<…> после чего прямо на глазах у перепуганных гангстеров мистер Ч. с Пепе Лилией проваливаются сквозь землю. На дороге остается лишь круглое отверстие, из которого поднимаются ввысь черные, как сажа, облачка.

А вот с Розочкой Десять Тысяч Мучений и с Бебэ Розой обратной метаморфозы не происходит, они уходят прочь» [143, с. 442].

Эта финальная фраза новеллы прямо противопоставляет неправедный выбор Пепе Лилии и праведный выбор Бебэ Розы – уже в классическом соответствии с мифом об отмене *не-тотема*-смерти, который, таким образом, интерферирует в тексте с мифологемой об «искушении добром» (своей же поздней производной).

Иными словами, у Дюрренматта мотив «искушения добром» структурно усложнен. Так, на само «искушение» оба гангстера реагируют однозначно: предаются служению *тотему*. Но по окончании «искушения» один из них вновь предается служению злу и обретает *не-тотем*-смерть-преисподнюю, а другой, продолжая служить *тотему*-добру-любви, при них и остается. Условно данную структуру можно интерпретировать так: Пепе Лилия, пусть лишь в итоге, но устоял перед «искушением добром». (Ведь Пепе успел познать притягательность добра, причем это знание оставалось при нем, когда – при отзыве мистера Ч. из отпуска – вновь возникла ситуация искушения злом).

**Мифологема об искушении добром как БМ романа «Кенгуру»**

А «Асмодеи»-«фюреры» из «Кенгуру» столь же однозначны в успешном противлении добру-*тотему*, сколь однозначен в абсолютном его приятии кафкианский бес.

Рассмотрим подробнее мотив «искушения добром» в упоминавшихся эпизодах с Гитлером и Сталиным. В обоих случаях «фюрерам» метонимически предоставляется *тотемом* волшебная возможность начать жизнь сначала, причем предлагается самое светлое из всего, что каждому из них предположительно довелось испытать.

Контекстуально и у Алешковского Универсум – мощный провокатор приобщения к *тотему*-добру. Поскольку, однако, Универсум «Кенгуру» представлен исключительно в нарративе Фан Фаныча, там явно присутствует классическая ситуация мифа о смехе, где Универсум созидается гармонизирующими эманациями благодетельного трикстера.

Добро – конкретно в лице Фан Фаныча – «заманивает» Гитлера действительно «научиться рисовать».

А Сталину ход событий (тот же Универсум) как бы являет его детство, любимого отца и вариант судьбы сына, который достойно служит Богу и людям. Этот эпизод [81, с. 186-188] неявно содержит мотивы встречи с двойником и пер-гюнтовской возможности преображения на краю гибели. Сталин, ожидая встречи с Рузвельтом и Черчиллем, строит планы расправы над евреями, когда вдруг слышит стук сапожного молоточка и велит привести нарушителя тишины. Приводят старика-татарина. Тот, как выяснилось, не читает газет, не слушает радио, и лицо Сталина ему не знакомо. Поняв это, «Сталин весело и жутковато залыбился, захохотал, обрадовался, так сказать, как убийца, которого наконец не опознали». (Персонаж невольно рад метонимическому намеку на возможность своего преображения). И минут на десять замолчал: по мнению Фан Фаныча, «наверно, папаню вспомнил, разбойник». Оказалось, что у старика есть сын; и опять наступила тишина: «Скорей всего, себя вспомнил мальчишкой». Далее выясняется, что сын старика – мулла;

Молотов спешит сказать, что тот служил немцам. Старик же отвечает, что сын служил Аллаху и прихожанам: «У немцев другой бог – Гитлер. Ему мой сын не служил». Услыхав, что двойник служил добру-*тотему*-жизни-людям, Сталин спешит послужить злу-*не-тотему*-смерти: отдает приказ расправиться и с двойником, и с отцом, а всех татар выслать. По Фан Фанычу, это «закипело наконец в вожде дерьмо в том месте, где у нормального человека душа должна быть. Закипело и выбежало через край».

Душа, стало быть, у «Асмодея» практически отсутствует (задавлена им самим); однако Универсум, формируемый Фан Фанычем, стремится к спасению каждого индивидуального начала. И потому за этическое преображение Сталина берется правая его нога. И, чтобы карнавально его вразумить, начинает и с оскорблений, и с разъяснений, какого рода награду ее хозяин вскоре получит от *не-тотема*: «Сталин – жопа, и дурак, и несчастное говно! И дурак, и дурак, скоро сдохнешь и умрешь!» [81, с. 188]. Смерть Сталину его правая нога предрекает в момент расправы со стариком-сапожником, равнозначной отцеубийству. Затем нога продолжает свои монологи, призывающие Сталина к преображению и предрекающие ему гибель в случае отказа: «Кровопийца и убийца, и несчастное говно! <…> Одинокая какашка! <…> Скоро сдохнешь и умрешь» [81, с. 201-203].

Нога страстно просит, чтобы персонаж преобразился и отказался от служения злу-смерти: тогда он избегнет гибели и обретет прочное благоденствие, карнавально ею обрисовываемое. А скатологические уподобления Сталина, константно и в избытке применяемые правой его ногой, также служат заявленной ею цели его преображения и спасения:

«В основе <…> соответствующих словесных выражений лежит <…> приобщение к телесному низу, к зоне производительных органов. <…> Ведь телесный низ <…> – оплодотворяющий и рождающий низ. Поэтому и в образах <…> кала сохраняется существенная связь с рождением, <…> обновлением <…>» [93, с. 164].

Сталин, не без ужаса распознав этизирующие закономерности Фан Фанычева Универсума, понимает: правой ногой дело не ограничится. Ведь все части его, Сталина, тела жаждут спасти его человеческую сущность, им целенаправленно уничтожаемую:

«И самое страшное в том, что ей (правой ноге Сталина – Ж.К.) не заткнешь глотку, не заставишь замолчать, ибо заставить помалкивать можно совесть, и так поступают миллионы людей, но нога-то ведь – не совесть, как ее, подлюку, уломать? Издать указ президиума Верховного Совета? Ну, хорошо, я уверен, думал он, ампутируем, протез поставим, а что дальше? Есть ли надежда на левую ногу? Нет! Так как вокруг – враги и предатели. Следовательно, придется ликвидировать также левую ногу, и вроде Рузвельта кататься в колясочке. <…> А если вдруг голова предаст основные постулаты исторического матери-

ализма, если заявит моя голова, что, дескать, материя не первична, а главное – свобода духа? <…> Ну, с головой-то я умею справляться. Она будет помалкивать, примерно, как мои половые органы. <…> Как быть? Что делать, дорогой Владимир Ильич, ответьте, пожалуйста, если заговорят мои внутренние органы? Если обнаглеет даже жопа и со всей большевистской прямотой своей кишки скажет, что Сталин испортил ей жизнь и что лучше уж быть слепой кишкой, чем смотреть, бессмысленно заседая и заседая, на разрушение сущности личного, единственного бытия Сталина. Что делать? Пустить пулю в угрюмый и глубоко враждебный мне лоб или в ненавидящее меня собственное сердце – тоскливо подумал в ту минуту Сталин, но с ходу взял себя в руки и решил, Коля, так: ваши попытки, господин мозг, господа жопа, сердце и печенки-селезенки, обречены на провал! Мы обрушим на вас всю мощь нашей отечественной, а возможно, и зарубежной медицины!» [81, с. 189-190].

В этом смеховом искушении добром, которому персонаж не поддается, – смеховом перевертыше мотива о святом, победившем искушение злом, – четко выстроено метонимическое единство, куда входят и телесное начало (карнавально обозначенное), и вершины духа (сущность бытия человека, свобода духа), т.е. задействован концепт «*тотем*».

Фан Фаныч, из своего укрытия наблюдающий прение Сталина с правой его ногой, «просек чудовищность и невыносимость тоски и злобы Иосифа Виссарионовича Сталина» [81, с. 189], тем более что нога диктатора громко объясняла его душевное состояние всем, кто способен был ее услышать: «Кровопийца и убийца! – пропела нога. – <…> Самодержец вонючий, а вот отдай приказ тебя порадовать. Нету такой силы в мире. Не будет тебе радости! Не будет!» [81, с. 201].

Удел Сталина, получившего «власть чуть ли не над полпланетой» [81, с. 188] в качестве слуги *не-тотема*, – тоже лишь сплошной *не-тотем*: чудовищная тоска, неизбывное отсутствие радости и сама смерть. Удел Гитлера аналогичен.

Итак, третий тип персонажей в «Кенгуру» – «фюреры», или «Асмодеи» – суть те существа, которые не поддались на «искушение добром», а удел этих адептов *не-тотема*-смерти есть тоска и гибель.

Поскольку, однако, в Фан Фанычевом Универсуме полная гибель индивидуального начала недопустима, даже если оно упорно уничтожается собственным своим носителем, благодетельный трикстер применяет к «фюрерам» неявные апокатазистические меры. Мы имеем в виду слова Фан Фаныча в одном из диалогов с Кидаллой: «Я бы хотел, – отвечаю искренне, – обоих фюреров видеть в одном хрустальном гробу, а тот гроб чтоб бросили в

зловонную речку Яузу, и пущай он качается на волнах дерьма, нечистот и мочи. И тогда все флаги будут в гости к нам» [81, с. 180].

А значит, этим двоим не удастся в конечном итоге даже умерщвление собственных душ: карнавальное пространство «Кенгуру» по-смеховому помещает их в возрождающий «хрустальный гроб» и пускает надолго – на Оригеновы эоны и вечности – плыть там, откуда они все же должны, став «лучше» [93, с. 28], когда-нибудь вернуться, возрожденные карнавальной материей уже к человеческому, а не асмодейскому существованию.

Кидалла в ответ делает вид, что услышанное – не смеховая магия, обеспечивающая смеховое торжество вселенской любви и самоаннигиляцию зла, а лишь треп, способность Тэдэ к которому очень украсит «процесс будущего»: «Говорун… Трекала. Я в тебе не ошибся» [81, с. 180].

Итак, гуманизация мифа в смеховом романе «Кенгуру» равнозначна идентификации сакральности и смеховой богоравности индивидуального начала как «нормальности», причем осуществляется посредством использования в качестве базовых мифологем всех трех динамических констант ГМ (при нелинейном соответствии композиций ИП и мифологемы о праведном выборе), а также мифа об Одиссее.

### 3.5. Выводы к главе 3

Инвариантность гуманизации мифа к вариациям соотнесенностей композиции ИП и ее БМ рассматривается на примере таких произведений ИП, где указанной базовой мифологемой является миф об отмене *не-тотема*-смерти.

Наиболее простой случай – линейное соответствие композиций литературного текста и БМ – представлен такими текстами ИП, как роман А. Камю «Посторонний» и рассказ Р. Акутагава «Барышня Рокуномия» (о подобном случае в прозе РМ см.: [188]).

Гуманизация мифа, воплощенная в «Постороннем», есть реабилитация этики как основы мира и человека посредством почти математического «доказательства от противного». А у Р. Акутагава гуманизация мифа сформирована как информация о сакральности индивидуального начала и о глубокой, хотя нередко игнорируемой дружественности ему со стороны бытия-Универсума.

Усложненная структура интеллектуальной прозы, базирующейся на мифе об отмене *не-тотема*-смерти, представлена неявным диптихом парадоксалиста Х. Л. Борхеса – совокупностью таких его новелл, как «Тайное чудо» и «“Deutsches Requiem”». Гуманизация мифа борхесовского диптиха есть контекстуально формируемая информация: абсолютно неотчуждаемой, хоть нередко и «тайной» основой бытия является чудо всеединства

и любви; оно происходит через творческий подвиг человека, причем с тайной же Божьей помощью; эстетический смысл литературного текста обладает тайным качеством вселенской спасительности.

Особый интерес, связанный с соотнесением структур ИП и ее базовых мифологем, представляет собой случай нелинейного соответствия композиций литературного текста и такой вариации мифа об отмене *не-тотема*-смерти, как мифологема о праведном выборе. В обоих случаях из двух нами обнаруженных – смеховая новелла Ф. Кафки «Правда о Санчо Пансе» и смеховой роман Ю. Алешковского «Кенгуру» – нелинейное соответствие композиций ИП и мифологемы о праведном выборе сочетается с использованием в качестве БМ еще двух мифологем: мифа о смехе и выявленной нами специфической мифологемы об «искушении добром».

Исследование специфики указанной мифологемы – на примерах смеховой новеллы Ф. Дюрренматта «Мистер Ч. в отпуске», а также смеховых текстов Ф. Кафки и Ю. Алешковского – привело нас к выявлению в ИП XX века особого типа базовых мифологем, неизвестного ранее, но предсказуемого с учетом «центрального тезиса» Нортропа Фрая.

А именно, существуют модификации древних мифологем, характеризующиеся тремя признаками: 1) потенциал возникновения данной модификации древней мифологемы обусловлен одной из базовых закономерностей мифологического сознания; 2) эта модификация не была сформирована фольклорным сознанием (потенциал ее возникновения не был реализован); 3) данная модификация оказалась явно или неявно сформирована произведением ИП в качестве его базовой мифологемы.

БМ этого типа мы обозначили как «базовые мифологемы, потенциал которых реализован в рамках ИП». К нему и принадлежит мифологема об «искушении добром», выявленная в смеховых нарративах Ф. Дюрренматта, Ф. Кафки и Ю. Алешковского и представляющая собой модификацию мифа об отмене *не-тотема*-смерти, где «искушаемой» стороной является протагонист, посвятивший себя служению злу-*не-тотему*, а «искушающая» сторона есть добро-*тотем* (см. *Приложение 4*). Выявление в интеллектуальной прозе XX века, исследуемой на наличие гуманизации мифа, этого особого типа БМ, предсказуемого благодаря «центральному тезису» Нортропа Фрая, подтверждает гипотезу об эффективности применения указанного тезиса к ГМ в ИП.

Поскольку же инвариантность ГМ к вариациям соотнесенностей композиции текста и БМ рассматривалась на примерах такой ИП, где указанная БМ представлена мифом об отмене *не-тотема*-смерти, то одновременно мы продемонстрировали и формирование гуманизации мифа посредством этой динамической ее константы.

# 4. ИНВАРИАНТНОСТЬ ГУМАНИЗАЦИИ МИФА К ТРАДИЦИОННОЙ/ НОВАТОРСКОЙ ТРАКТОВКЕ БАЗОВЫХ МИФОЛОГЕМ В ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ПРОЗЕ

Инвариантность гуманизации мифа к вариациям трактовок базовой мифологемы мы сочли целесообразным выявить в таких произведениях ИП, где одна из БМ – это миф о смехе. Такой выбор позволяет, во-первых, дополнительно подчеркнуть и значимость, и частоту использования указанной динамической константы ГМ, а во-вторых, показать: ее использование может содействовать смеховому преображению привычной трактовки другой БМ текста. (О карнавализованной составляющей румынской литературы Бессарабии см.: [7, с. 102-103]). Напомним, что миф о смехе – мифологема, которая может быть вкратце охарактеризована так: смеховой герой формирует вокруг себя смеховое пространство (его непременная основа есть вселенская любовь), где осуществляется умножение *тотема* и/или отмена *не-тотема*.

## 4.1. Гуманизация мифа при явной базовой мифологеме: традиционная трактовка (Г. Гессе)

На примере романа Германа Гессе «Степной волк» (1927) и в связи с его «смехом бессмертных» [124, с. 134] мы продемонстрируем формирование гуманизации мифа в тексте, где традиционно трактуемая и явная БМ есть миф о смехе; причем покажем, что сам указанный процесс может составлять часть прагматики литературного произведения. А именно: «Степной волк» представляет собой «серьезную» историю смехового спасения человека и мира, включающую смеховую инициацию человека.

### «Смех бессмертных» как концепт

Осмыслить прагматику гессианского «смеха бессмертных» – задача тем более важная, что сам автор утверждал: именно Моцарт и другие бессмертные являются «истинным содержанием книги» (apud [324, с. 153]). Главный же контекстуальный атрибут гессианских «бессмертных» – именно смех. И обладает он неожиданным свойством: метонимически равнозначен «вечности». А гессианская «вечность» – это «мир вечных ценностей, божественной сущности» [124, с. 134]. Человеку, достигшему определенного уровня, неизменно удается туда «прорваться» [124, с. 134]. А бессмертные радушно его туда приглашают, являясь ему в снах, в великих произведениях искусства, в магическом театре (сокровенных глубинах его души) и даже – неузнанными – во плоти.

Приведем небольшую выборку цитат (из большого их числа), где эту метафизическую ситуацию описывает протагонист Гарри Галлер – Степной волк:

«Я невольно вспомнил свой гетевский сон, вспомнил облик старого мудреца, который смеялся таким нечеловеческим смехом и шутил со мной на свой бессмертный манер. Теперь только понял я его смех, смех бессмертных. <...> он был только светом, <...> он был тем, что остается в итоге, когда подлинный человек, пройдя через людские страданья, пороки, ошибки, страсти и недоразуменья, прорывается в вечность <...>. А “вечность” была <...> избавлением времени, неким возвратом его к невинности, неким обратным превращеньем его в пространство. <...> Все эти мысли <...> словно бы выплыли из сокровеннейших глубин моей мифологии, моего мира образов! Бессмертные, <...> живущие во вневременном пространстве, <...> хрустальная вечность, обтекающая их как эфир, и <...> лучезарная ясность этого внеземного мира – откуда же все это так мне знакомо? <...> на ум мне пришли <...> пьесы из “Кассаций” Моцарта, из “Хорошо темперированного клавира’ Баха <...>. Да, именно так, эта музыка была чем-то вроде застывшего, превратившегося в пространство времени, и над ней бесконечно парили сверхчеловеческая ясность, вечный, божественный смех. <...> И вдруг я услышал вокруг себя этот непостижимый смех, услышал, как смеются бессмертные. <...> Я слышал, как <...> зазвучал смех, необыкновенно звонкий и радостный <...>. Смеялся ты хорошо, Гарри, – воскликнул Пабло, – ты еще научишься смеяться, как бессмертные» [124, с. 134-135, 149, 154].

Не следует пренебрегать и пояснением Гермины (ее имя – аллюзия на Гермеса, посланца богов, водителя душ) о том, что есть вечность: «Верующие называют это Царством Божьим. Мне думается, <...> мы и вовсе не могли бы жить, если бы, кроме воздуха этого мира, не было для дыханья еще и другого воздуха, если бы, кроме времени, не существовало еще и вечности, а она-то и есть царство истинного. В нее входят музыка Моцарта и стихи твоих великих поэтов, в нее входят святые, творившие чудеса <...> и давшие людям великий пример. Но точно так же входит в вечность образ каждого настоящего подвига, сила каждого настоящего чувства, даже если никто не знает о них <...>. <...> нас ведет <...> каждое доброе дело, каждая смелая мысль, каждая любовь. Лик святых – в прежние времена художники изображали его на золотом небосводе, лучезарном, прекрасном, исполненном мира, – он и есть то, что я раньше назвала “вечностью”. <...> Ты будешь смеяться, но я часто думаю, что, может быть, и мой друг Пабло – скрытый святой. Ах, Гарри, нам надо продраться через столько грязи и вздора, чтобы прийти домой! И у нас нет никого, кто бы повел нас, единственный наш вожатый – это тоска по дому» [124, с. 133].

(Напомним максиму Н. Бердяева: «Бог присутствует <…> во всякой правде, в истине, красоте, любви, свободе, героическом акте» [99, с. 164])

Все это дает основания рассматривать гессианский «смех бессмертных» как концепт, который включает в себя особую теологию смеха и соответственно прагматику спасения человека и преображения Универсума (см. также: [176]).

Истоки столь прагматичной смеховой теологии, мы полагаем, следует искать не только в интуитивных прозрениях Германа Гессе, но и в его обширных познаниях в области мифологии, как западной, так и восточной. Процитируем строки из письма Гессе, адресованного его умершей сестре Марулле на следующий день после ее похорон: «<…> мой постепенный приход к религиозности внеконфессиональной, питаемой греческими, еврейскими, индийскими, китайскими источниками наряду с христианскими, – это я с тобой вполне мог бы, кажется, сделать темой бесед» [124, с. 349]. («“Степным волком” Гессе завершает свой “конфессиональный” период» [407, с. 158]).

К греческим источникам гессианского «смеха бессмертных», судя по всему, относится гомеровский «смех богов» вкупе с тем определением, которое формулирует для него античный философ Прокл: «Говоря кратко, смех богов следует определить как щедрую энергию, направленную на все, и причину порядка того, что находится в мире. Поэтому непостижим этот промысл, и неистощимо у богов дарование всех благ; и следует признать, что поэт справедливо именует это их неугасимым смехом» (apud [213, с. 320]).

«Бессмертные» Германа Гессе, судя по всему, обязаны своим существованием и понятию «бодхисаттва» в Махаяне. Это древнеиндийская идея о тех, кто достиг просветления и мог бы просто наслаждаться вечным блаженством, но вернулся в сансару, дабы помочь просветлению других. Ведь гессианские «бессмертные» – Гете, Моцарт и им подобные – это люди высоких духовных помыслов и свершений, которые обрели бессмертие («вечность»), а также возможность помогать другим людям достичь того же.

Подчеркнем, что контекстуально обретение бессмертия подобным путем – выявлением своей высокой сущности – вообще есть предназначение каждого человека, им интуитивно предчувствуемое. Так, Степной волк после разговора с Герминой о вечности обнаруживает: «Моя душа снова вздохнула, мои глаза опять стали видеть, и минутами меня бросало в жар от догадки, что <...> я сам <...> стану бессмертным. Разве не к этой цели стремилась жизнь каждого человека <...>?» [124, с. 123].

Идею о «скрытых святых» (Пабло в речи Гермины), или о тайных праведниках: «нистарах», «ламед-вовниках», – на святости которых держится мир, Гессе мог почерпнуть из иудаизма. Дополнительным мифологическим источником гессианской идеи о

жизнедательном божественном смехе мог явиться известный лейденский папирус, где повествуется о создании Универсума посредством смеха божества, т.е. о смеховой космогонии [462]. А гессианская чуткость к индивидуальной мифологии подтверждается наблюдением Р. Каралашвили: идентификация «вечности», или «царства истинного», как «дома» («прийти домой») в речи Гермины генетически восходит к метафизике Новалиса, являясь перефразировкой известного его изречения «Куда же мы идем? Всегда домой» [158].

**«Сценарий» спасения человека и мира в «Степном волке»**

Поначалу, однако, прагматика спасения человека и Универсума формируется в «Степном волке» лишь как острая необходимость и кажется нереализуемой. Ведь с первых же строк – с «расшифровки» названия романа – повествуется о затяжном и мучительном экзистенциальном кризисе героя: о неизбывной дисгармонии, внутренней и внешней, столь тяжкой, что самоубийство представляется Галлеру единственным выходом, хотя герой его отчаянно страшится. Надеяться на исцеление временем Галлер не может. Он – не юное существо, лишь входящее в жизнь, а «человек лет пятидесяти» [124, с. 7], многое изведавший. Надеяться, он полагает, не на что еще и потому, что дисгармония вызвана неизбывными космическими причинами. Универсум слишком плоский: герой геометрически в него не вписывается. Гермина, постоянно озвучивающая мысли Гарри, так формулирует эту печальную истину: «Ты прав, Степной волк, тысячу раз прав, и все же тебе не миновать гибели. <…> у тебя на одно измерение больше, чем ему (“сегодняшнему миру” – Ж.К.) нужно» [124, с. 131]. (Напомним сущностно сходное высказывание протагониста «Записок из подполья» Ф. Достоевского: «Законы природы <…> более всего <…> меня обижали»; а также: «<…> дважды два четыре – превосходная вещь; но если уже все хвалить, то и дважды два пять – премилая иногда вещица» [140, т. 5, с. 107, 119]).

Итак, структура мира враждебна Гарри. Враждебна ему и его внутренняя структура: «<…> у Степного волка было две природы, человеческая и волчья; <…> человек и волк в нем не уживались <…>, а всегда находились в смертельной вражде и один только изводил другого» [124, с. 38-39]. А значит, ни утонченная культура, ни ум, ни образованность Галлера (его достояние как человека, т.е. существа благородного [124, с. 13]), ни мир его природных инстинктов (его достояние как Степного волка, тоже благородного существа [124, с. 168]) не могут спасти героя.

Нельзя надеяться и на гармонизирующее преображение реальности творящим человеком: пребывание в мире великих созидателей не изменило в нем практически ничего.

Мир, исполненный «болтовни и безответственной возни партий» [124, с. 131], деловито движется к новой мировой войне. Попытки Галлера в качестве публициста оказать сопротивление этой «все более с каждым днем грубой, глупой и дикой националистической травле» [124, с. 101], ратуя «за разум и человечность» [124, с. 113], привели лишь к такой же травле его самого: «Гермина прочла эту статью и узнала из нее, что Гарри Галлер – вредитель и безродный проходимец и что, конечно, дела отечества не могут не обстоять скверно, пока терпят таких людей и такие мысли и воспитывают молодежь в духе сентиментальной идеи единого человечества, вместо того чтобы воспитывать ее в боевом духе мести заклятому врагу. <…> Две трети моих соотечественников читают газеты этого рода, читают каждое утро и каждый вечер эти слова, людей каждый день обрабатывают, <…> а цель и конец всего этого – снова война, следующая, надвигающаяся война, которая, наверно, будет еще ужасней, чем эта. Все это ясно и просто, любой человек мог бы это понять, мог бы, подумав часок, прийти к тому же выводу. Но никто этого не хочет, никто не хочет избежать следующей войны, никто не хочет избавить себя и своих детей от следующей массовой резни <…>. И значит, так будет продолжаться, и тысячи людей будут изо дня в день усердно готовить новую войну. С тех пор как я это знаю, это убивает меня и приводит в отчаянье <…>. Нет никакого смысла по-человечески думать, говорить, писать, нет никакого смысла носиться с хорошими мыслями: на двух-трех человек, которые это делают, приходятся каждодневно тысячи газет, журналов, речей, открытых и тайных заседаний, которые стремятся к обратному и его достигают» [124, с. 102-103].

А память о созидателях и их великих деяниях бесстыдно подменена их возвеличиванием, лживым в своей пошлости и бессмысленности. Символом этой пирровой победы является для Гарри гравюра, изображающая «старого Гете» как «красиво стилизованного основоположника и национальной знаменитости», т.е. «слащавым и салонным» [124, с. 71, 73]. («“Сентиментально причесанный Гете в «Степном волке» принадлежит моему современнику Карлу Бауеру, придумавшему кучу подобных портретов для благопристойных домов”, – писал Гессе в 1949 г. М. Хаусману» [158]). Гравюра украшает комнату интеллектуала-профессора, знакомца Гарри. Профессор ценит знания и интеллект Гарри, но почему-то «не видит, как <…> подготавливается новая война», причем «считает евреев <…> достойными ненависти», а антимилитаристского публициста Галлера – видимо, однофамильца Галлера уважаемого – «безродным негодяем» и «прохвостом» [124, с. 70-72].

Между тем, по глубокой убежденности героя, отчаивающегося из-за загадочной тупости окружающих, «дела нашей страны и всего мира обстояли бы лучше, если бы хоть те немногие, кто способен думать, взяли сторону разума и любви к миру, вместо того,

чтобы слепо и исступленно стремиться к новой войне» [124, с. 74]. А поскольку настроены его современники, как правило, противоположным образом: «<…> никому не в чем себя упрекнуть, ни на ком нет ни малейшей вины! <…> только вот десяток миллионов убитых лежит в земле» [124, с. 102], – Гарри ощущает себя «банкротом» и «побежденным». И вдобавок не может смириться с этим одиночеством, ощущая его как «безвоздушное пространство своего ада», где Степной волк «бился и задыхался», испытывая «лишь отвращение и боль» [124, с. 74]. Стало быть, ни извне, ни изнутри спасение к Галлеру прийти не может, а его гибель – вопрос недолгого времени.

В этой разносторонне гибельной ситуации происходит чудо: путь к герою начинают прокладывать себе бессмертные. Они являются Степному волку (во сне, как Гете; в магическом театре, как Моцарт; во плоти, как Пабло), они неявно исполнены прагматики спасения, они постепенно посвящают протагониста в теологию смеха.

В финале романа Моцарт формулирует ее так: «<…> с патетикой и убийствами надо теперь покончить. Образумьтесь наконец! Вы должны жить и должны научиться смеяться. Вы должны научиться слушать <…> радиомузыку жизни, должны чтить скрытый за нею дух <…>. Вот и все, большего от вас не требуют» [124, с. 187].

А протагонист – в финале романа – откликается бессмертному так: «<…> я изумленно угадывал смысл игры <…>. Когда-нибудь я сыграю в эту игру получше. Когда-нибудь я научусь смеяться. Пабло ждал меня. Моцарт ждал меня» [124, с. 188].

К столь похвальному намерению Степной волк, однако, приходит отнюдь не сразу и не по прямой дороге. Трактуя ситуацию как «парадокс», А. Злочевская отмечает: «<…> восхождение к *смеху бессмертных* совершается по мере проникновения в сокровенные глубины подсознания героя» [150]. Отчасти этот факт свидетельствует: смеховое восхождение героя к вечности и бессмертию действительно равнозначно пути «домой», в глубины своей души. Но в основном речь идет о многоступенчатости этого пути.

Так, внутренний мир героя в непросветленном состоянии столь не идилличен, что протагонист обозначает его как «ад своего нутра» [124, с. 188]. Ведь любовь, вроде бы самая «свободная», не приводит там к вечному единению любящих, а правдивость, вроде бы самая отчаянная, чревата лишь всеобщим разрушением и взаимным истреблением. Таковы пространства за дверьми с надписями: «Все девушки твои!» и «Приглашаем на веселую охоту! Крупная дичь – автомобили», – демонстрируемые герою в магическом театре, или «картинном зале его души» [124, с. 155, 151]. Посещению магического театра предшествует не узнанный героем смех бессмертных: «Откуда же этот удивительный смех

был мне знаком? Я этого не мог понять. <…> Далеко и высоко замер тот странный смех в неведомых покоях» [124, с. 149-150].

На другой ступени к просветлению смех бессмертных уже вполне узнан протагонистом: Гете и Моцарт, смеясь, дразнят героя его страхами, неявно помогая от них избавиться.

Со страхом перед женским началом (он соединен с вожделением) во сне Степного волка по-смеховому «работает» Гете:

«Тут я снова вспомнил о скорпионе, вернее о Молли, и крикнул Гете:

– Скажите, Молли здесь нет?

Гете рахохотался. Он подошел к своему столу, <…> вынул оттуда какую-то дорогую <…> коробочку <…> и поднес к моим глазам. Там, мерцая на темном бархате, лежала крошечная женская ножка, безупречная, восхитительная ножка, слегка согнутая в колене, с вытянутой книзу стопой, заостренной изящнейшей линией пальчиков. Я протянул руку, чтобы взять эту ножку, в которую уже влюбился, но <…> игрушка как бы чуть-чуть отпрянула, и у меня вдруг возникло подозрение, что это и есть тот скорпион. Гете, казалось, <…> как раз и хотел <…> этой судорожной борьбы между желанием и страхом. Он поднес очаровательного скорпиончика к самому моему лицу, увидел мое влечение, увидел, как я в ужасе отшатнулся, и это, казалось, доставило ему большое удовольствие. Дразня меня своей прелестной, своей опасной вещицей, он снова стал <…> седым как лунь, и его <…> лицо смеялось тихо, беззвучно, смеялось резко и загадочно <…>» [124, с. 86].

Со страхом Гарри, что Универсум неотвратимо бесчеловечен, а человек безысходно виновен, по-смеховому «работает» Моцарт в магическом театре. Он демонстрирует Галлеру два «огромных шествия» усталых людей, подобные сценам Дантова ада. Возглавляют их изнуренные Вагнер и Брамс – в наказание всего лишь за «слишком густую оркестровку», которая была «заблужденьем их времени». За ноты, которые, «с божественной точки зрения, были лишними в <…> партитурах». И наказанье они пока еще отбывают за «долг своего времени», а не за собственные музыкальные грехи. [124, с. 178-179].

Видению Гарри верит мгновенно, но жестокостью возмущен. Моцарт продолжает дразнить героя его же убежденностью в «злой» природе Универсума и Бога: «Конечно. Жизнь всегда ужасна. Мы не виноваты, и все-таки мы в ответе. Родился – и уже виноват. Странно же вас учили Закону Божьему, если вы этого не знали» [124, с. 178]. (Аллюзия на идею первородного греха). Возмущение Степного волка вытесняется ужасом перед воздаянием за собственную вероятную греховность в создании «ненужных книг» [124, с. 178].

Моцарт, видя, что герой подпал под иллюзию существования злого Бога, и желая помочь ему самостоятельно от нее освободиться, прибегает к смеху и карнавальной хуле его творчества:

«Моцарт стал громко смеяться, увидев мое вытянувшееся лицо. От смеха он кувыркался в воздухе и дробно стучал ногами. При этом он покрикивал на меня:

– <…> В ад пойдешь на муки вящие, на страданья надлежащие за писанья негодящие. Все, что ты кропал, ненастоящее, все-то ведь чужое, заваляще» [124, с. 179].

Последние слова бессмертного, лживо винящие героя уже в прямом плагиате, отвлекают Гарри от адских видений и даже пробуждают к действию:

«Это уже показалось мне наглостью, от злости у меня не осталось времени предаваться грусти. Я схватил Моцарта за косу, он взлетел, коса все растягивалась и растягивалась, как хвост кометы, а я, повиснув как бы на его конце, несся через вселенную. Черт возьми, до чего же холодно было в этом мире! Эти бессмертные любили ужасно разреженный ледяной воздух. Но он веселил, этот ледяной воздух, это я еще почувствовал в тот короткий миг, после которого потерял сознанье. Меня проняло острейшей сверкающей, как сталь, ледяной радостью, желаньем залиться таким же звонким, неистовым, неземным смехом, каким заливался Моцарт» [124, с. 179].

Перед нами – смеховое вознесение героя как часть его смеховой инициации, осуществляемая Моцартом. («Волшебная флейта» Моцарта, тесно связанная с идеями инициации, в романе заявлена как то, что герой любит «больше всего на свете!» [124, с. 85]).

Но протагонисту предстоит еще одно испытание. Оно тоже разрешится смехом бессмертных, а «работает» со страхом вины индивидуальной, самой ужасной, какую можно вообразить (убийство любимого человека). Испытание ведет и к освобождению от рабской убежденности, что смерть вообще необходима для достижения возвышенной цели. Ведь Степной волк страдает этим заблуждением, что видно из следующего его диалога с Герминой:

«– А умереть, значит, нужно, Степной волк?

– По-моему, да! Я очень доволен своим счастьем, я способен еще долго его выносить. Но когда мое счастье оставляет мне час-другой, чтобы очнуться и затосковать, вся моя тоска направлена не на то, чтобы навсегда удержать это счастье, а на то, чтобы снова страдать, только прекраснее и менее жалко, чем прежде. Я тоскую о страданьях, которые дали бы мне готовность умереть» [124, с. 129-130].

При таком образе мыслей у Гарри нет веских оснований отказать Гермине в ее просьбе-приказе: убить ее. Гарри и не отказывает, хоть поражен ужасом, хоть надеется,

что любимая не станет на этом настаивать. А потом убивает – ударом ножа в сердце. А потом ощущает вселенский холод и начинает подозревать, что убил Солнце:

«Вот и исполнилось ее желанье. Еще до того как она стала совсем моей, я убил свою возлюбленную. Я совершил немыслимое, и вот я стоял на коленях, не зная, что означает этот поступок, не зная даже, хорош ли он, правилен ли или нехорош и неправилен. <…> Я ничего не знал, я не мог думать. <…> И от этого мертвого лица, от мертвых белых плеч, от мертвых белых рук медленно подкрадывался ужас, от них веяло зимней пустотой и заброшенностью, медленно нарастающим холодом, на котором у меня стали коченеть пальцы и губы. Неужели я погасил солнце? Неужели убил сердце всяческой жизни? Неужели это врывался мертвящий холод космоса?» [124, с. 181].

А потом приходит Моцарт:

«Всеведенья и издевки был полон беззвучный смех Моцарта.

– Гарри, – сказал он, – вы шутник. Неужели и в самом деле эта красивая девушка не хотела от вас ничего, кроме удара ножом? Рассказывайте это кому-нибудь другому!» [124, с. 185].

Галлер заверяет бессмертного, что хочет «искупить свою вину, положить голову на плаху, принять наказанье, быть уничтоженным!» [124, с. 185]. Моцарт не возражает; возникает надпись «Казнь Гарри». И вот герой уже стоит, «продрогший на сером воздухе раннего утра» рядом с «опрятно прибранной гильотиной», слушая речь прокурора [124, с. 186]. И узнает из нее: он, Гарри Галлер, признан виновным в том, что ударил «зеркальное изображение девушки зеркальным изображением ножа» и вдобавок «обнаружил намерение воспользоваться» магическим «театром как механизмом для самоубийства». За что и приговорен к вечной жизни, а также однократному высмеиванию бессмертными: «И по счету “три” присутствующие самым добросовестным образом залились смехом, смехом небесного хора <…>» [124, с. 186].

Таким образом, в романе осуществлена смеховая отмена смерти на всех уровнях: Гермина не убита; Гарри «приговорен» к вечной жизни; а поскольку его участь есть участь «каждого человека» [124, с. 123], то – посредством осуществления смеховой гессианской прагматики – «приговорен» к вечной жизни каждый.

Но спасен, в таком случае, и Универсум: он не жесток, не низок, поскольку – в лице бессмертных – требует от человека лишь, чтобы тот жил, и научился смеяться, и научился чтить дух, скрытый за «радиомузыкой жизни». («Смех в “Степном волке” – это свет воображения, который преображает падший Универсум. Галлер не случайно пользуется метафорами света при описании смеха бессмертных» [413, с. 142-143]).

Более того, Универсум не чинит над человеком насилия и в этом. Когда герой в ответ «тихо, сквозь сжатые зубы» спросил бессмертного: «А если я, господин Моцарт, не признаю за вами права распоряжаться Степным волком и вмешиваться в его судьбу?» – тот «миролюбиво сказал», что предложил бы тогда Гарри «выкурить еще одну мою папироску». И действительно ее протянул герою, причем открылось волшебное тождество: бессмертный «вдруг перестал быть Моцартом: он тепло смотрел на меня темными, чужеземными глазами и был моим другом Пабло» [124, с. 187].

Все это означает: Г. Гессе, во-первых, считает высшей инстанцией голос человеческой сущности (Гарри принимает требование, поскольку оно гармонирует с его сущностью и после того, как узнает, что санкции за отказ не предусмотрены), а во-вторых, неявно идилличен. Ведь идиллия есть гармония человека не только с самим собой, но и с миром [296, т. 6, с. 440]. А финальная фраза романа именно об этом и свидетельствует: герой стремится к тому, чтобы когда-нибудь научиться смеяться, Универсум же – в лице Моцарта и Пабло – этого ждет.

Роман является новаторским не только с точки зрения его формы [446], но и потому, что смех там идентифицирован как высокодуховный спасительный философский акт. Между тем все исследования XX века, где смех рассматривался бы подобным образом и последовательно, были еще впереди (в том числе глубочайшие разработки М. Бахтина и В. Проппа).

Смеховая культура в те времена уже возвращалась в интеллектуальные сферы жизни через модернистское и авангардное искусство. Но в качестве именно создателя-разработчика философско-метафизической концепции, включающей прагматику жизнедательного смеха, в европейской культуре нового времени Герман Гессе был первым.

Насколько нам известно, однако, эта выдающаяся заслуга автора «Степного волка» никем до сих пор отмечена не была. Неудивительно поэтому, что и сравнительно второстепенный аспект гессианского новаторства – фактически формируемая романом идея о приуготовлении Царства Божия каждым поступком каждого человека, определяемым его высокой сущностью, – тоже еще не отслежен в своей косвенной связи с особой традицией, созданной европейской литературой и выявляемой в следующем параграфе.

### 4.2. Гуманизация мифа при неявной базовой мифологеме: новаторская трактовка, восходящая к забытой трактовке (Ф. Кафка; Т. Манн)

Формирование гуманизации мифа в ИП, новаторски трактующей неявную БМ, мы демонстрируем на примере смеховой новеллы Ф. Кафки «Правда о Санчо Пансе» (1917) и

тех фрагментов манновского диптиха (тетралогии и доклада о ней), где БМ есть мифологема об Иове. Как показано далее, блистательно новаторские трактовки БМ об Иове, воплощенные И. В. Гете, Ф. Кафкой и Т. Манном, фактически воспроизводят ее исходную, но затем утраченную трактовку, причем осуществляют интенцию, которая самой библейской историей о взаимодействиях праведного Иова с Богом и задана. Интенция такова: воплотить отмену не-*тотема*-смерти совместными усилиями Бога и человека.

Будет выявлена и особая традиция, созданная европейской литературой и представленная именами И. В. Гете, Ф. Кафки и Т. Манна: «<…> по-смеховому, трикстерски используя реминисценции “Книги Иова”, осуществлять интенцию, которая задана мифологемой об Иове, – отмену *не-тотема*-смерти совместными усилиями Бога и человека» [347, с. 199].

Мы также покажем: указанной литературной традиции есть соответствие и в философской мысли XX века, представленной Николаем Бердяевым. И продемонстрируем, что потенциал мифологемы об Иове, последовательно выявляемый Гете, Кафкой и Манном, есть производная от сочетания следующих мифологических представлений: монотеизм; идея об именно благом Боге (ведь, как отмечает Н. Бердяев, единственное божество может быть и злым: «В пределе религий кошмар грезится как явление злого Бога, который из рабьих чувств мыслится людьми как добрый» [99, с. 193]); дихотомия *тотем*/*не-тотем*, миф об отмене *не-тотема*-смерти.

**«Правда о Санчо Пансе», поведанная кафкианским нарратором**

Приведем маленький шедевр Кафки целиком (перевод С. Апта):

«Занимая его в вечерние и ночные часы романами о рыцарях и разбойниках, Санчо Панса, хоть он никогда этим не хвастался, умудрился с годами настолько отвлечь от себя своего беса, которого он позднее назвал Дон Кихотом, что тот стал совершать один за другим безумнейшие поступки, каковые, однако, благодаря отсутствию облюбованного объекта – а им-то как раз и должен был стать Санчо Панса – никому не причиняли вреда. Человек свободный, Санчо Панса, по-видимому, из какого-то чувства ответственности хладнокровно сопровождал Дон Кихота в его странствиях, до конца его дней находя в этом увлекательное и полезное занятие» [162, с. 411].

Эта смеховая новелла – «маленький прозаический текст, который есть самое совершенное его (Кафки – Ж. К.) творение» [320, с. 139] – в богатейшем творческом наследии Франца Кафки занимает особое место (в частности, принадлежит к числу немногих у Кафки, где нарратор находится вне самой истории [447, с. 20]): 1) новеллу отличает happy

end, почти немыслимый у этого автора (по Р. Торрансу, «незадачливые протагонисты Франца Кафки», как правило, «бессильны сражаться с противником, которого они никогда не могут определить и даже четко отличить от себя» [423, с. 255]); 2) «Правда о Санчо Пансе» есть неявная, но по-смеховому убедительная разработка счастливого варианта мифологемы об Иове – тоже, на первый взгляд, немыслимого.

### Специфика картины мира в кафкианской новелле

Выявим, какую картину мира формирует «Правда о Санчо Пансе», а именно рассмотрим, к какому образу действий прибегают нарратор, протагонист и Универсум.

Действия нарратора, начиная с формулировки им заглавия, являются трикстерскими; в новелле используется миф о смехе. Напомним, что трикстер – такой смеховой протагонист, который целенаправленно, но под видом плутовства совершает благодеяния, типологически близкие ко вселенскому спасению. Кафкианский нарратор в заглавии новеллы гордо обещает сказать «правду», – никому, видимо, не ведомую, – о всемирно известном герое сервантесовского романа. И проделывает это не без пафоса.

Налицо смеховой парадокс – заведомая смеховая «ложь», которая, противореча самой себе, служит средством выразить сущностную правду. Ведь логическое сознание сообщает: никакой иной правды о Санчо Пансе, кроме поведанной Сервантесом, быть не может. А мифологическое сознание уточняет: она возможна, если речь идет о сущностной мифологической информации, не подчиненной принципу исключенного третьего.

Но подобный образ действий: заведомо лгать, чтобы сказать почти невыразимую правду, – является трикстерским. Итак, кафкианский нарратор – трикстер. Трикстер, однако, и кафкианский Санчо. Ведь этот смеховой герой (таковым он сформирован еще в романе Сервантеса) совершает благодеяние, спасительное для всех. Благодеяние совершено им под видом плутовства: Санчо отвлек от себя внимание беса, подсунув тому рыцарские романы. Благодеяние совершено им в ситуации, на первый взгляд, неизбежно гибельной: невинный человек ввергнут в неодолимую власть беса-*не-тотема*, чреватую тяжкими бедами для героя и всех окружающих.

Это могло бы быть началом трагедии. Это, напомним, являлось началом истории об Иове. Но пространство новеллы – в отличие от пространства мифологемы – является смеховым. И роковая ситуация разрешается не трагически, а по-смеховому, причем абсолютно идиллически. Санчо карнавально умудряется не стать ни жертвой, ни палачом. Он по-смеховому ведет себя так, что освобождает от ужасного предопределения и себя, и Универсум, и даже беса.

Смеховая природа этого праведника, сумевшего искусить служением добру самого беса, искушавшего героя злом, выявляется и карнавальным заверением: Санчо «никогда этим не хвастался» [162, с. 411]. Заверение воспринимается как часть потока сознания Санчо (никто, кроме него, не мог знать об этих событиях). Получается: для героя значимо в первую очередь даже не спасение от гибельной опасности, а возможность похвастаться (она упоминается первой, а спасение – вторым). А это свидетельствует и о смеховой «глупости» героя, и о смеховой же его «неуязвимости».

О том, что Санчо не только удачлив, но и по-смеховому высокоэтичен, свидетельствует его обращение с уже обезвреженным бесом. Ведь Универсум не вполне гармонизирован, если покинувшее пути зла инфернальное существо брошено на произвол судьбы. Но, к счастью, этого не происходит. Благородный Санчо «из какого-то чувства ответственности» [162, с. 411] ведет себя с бесом как с доверившимся человеку животным: дает ему человеческое имя и не покидает в течение всей его жизни. (По Р. Робертсон, именно «проблема ответственности» [451, с. 18] – одна из основных в этой новелле).

А «вселенский» уровень возникшей гармонии подтверждается тем, что этичный трикстер Панса сам не внакладе: протагонист не жертвует собой, а, напротив, находит в сопровождении Дон Кихота «увлекательное и полезное занятие» [162, с. 411].

Рассмотрим, что представляет собой и как сформирован Универсум, где такие события не только возможны, но и контекстуально предопределены.

Большую роль здесь играют реминисценции сервантесовского «Дон Кихота», которые активизируют соответствующие концепты. Так, концепт «Дон Кихот» предопределяет смеховое чудо, когда, вдохновившись рыцарскими романами, бес не выдерживает «искушения добром» и превращается в его вдохновенного и страстного поборника. Ведь концепт нерасторжимо связывает увлеченность рыцарскими романами именно с таким превращением. (С. Павличенку идентифицирует подобные случаи как «восприятие испанской литературы на уровне оригинального творчества»; см.: [56, с. 176-236]).

А концепт «Дон Кихот – Санчо Панса» получает в новелле дополняющее смеховое «разъяснение». Ведь житейски опытный Санчо едва ли мог всерьез верить обещаниям Дон Кихота, но тогда ему незачем и следовать за самозваным рыцарем. А предложенная Кафкой «правда» целиком «снимает» это недоумение.

«Объяснение» получает и почти невероятный недостаток адекватности у Дон Кихота. Ведь понятно: бедненький бес – в силу инфернальности своего генезиса – никак не мог избежать нелепостей в своем истовом служении добру.

Универсум в новелле – посредством концепта «Дон Кихот – Санчо Панса» – неявно осуществляет и совсем особое этизирующее деяние. Ведь коннотации, которые связывают кафкианского беса Дон Кихота с животным, доверившимся человеку и наивно вообразившим человеком самого себя, заставляют предположить: наивысшей наградой для него было бы именно преображение в человека. Но новелла Кафки дополняет концепт «Дон Кихот – Санчо Панса». И в результирующем концепте кафкианский Дон Кихот одновременно «является» еще и человеком, ибо таков сервантесовский. А значит, Универсум у Кафки выстроен максимально этично даже по отношению к бесу, взыскующему добра: тот по-смеховому удостаивается вожделенного преображения в человека, да еще такого, чьи этические усилия вознаграждены безоговорочным признанием всего человечества.

Это можно рассматривать и как трикстерское деяние нарратора: бес, покинувший пути зла и принимающий себя за человека, этически вознагражден «превращением» в человека; нарратор сотворил это, по-смеховому утверждая противоположное. А поскольку действие происходит в пространстве концептов, созданных Сервантесом, то при смеховой их активизации там неявно формируется ситуация предустановленной гармонии. Это неявно означает и благостное присутствие Бога, Его предустановленную помощь.

В результате неявно формируется и смеховое дополнение концепта «Бог» из мифологемы об Иове: Бог может попустить силам зла вмешаться в жизнь человека, но Он же непременно поможет человеку свободному, человеку-трикстеру безболезненно и даже с пользой для себя и других отменить зло и гармонизировать Универсум.

А в общем, Франц Кафка формирует следующую смеховую картину мира.

Зло само по себе бессильно. Чтобы проявиться, оно безапелляционно навязывает себя человеку, «облюбовав» его как свой объект. Человеку, однако, нет в этом бесчестья. Нет, как ни странно, и фатума. Универсум (Бог), напротив, исполнен максимально позитивных «мифологических ожиданий» по отношению к протагонисту.

Ведь герой – «человек свободный», а это значит: он «хладнокровно», по-хозяйски найдет самый смеховой и катарсиально-карнавальный вариант гармонизации событий. В выигрыше окажутся все индивидуальные существа. А Универсум (Бог) будет такому процессу неявно, но предопределенно «подыгрывать». Мы полагаем, именно эта картина мира и есть та «правда», которую нарратор столь карнавально обещал поведать.

Максимально обобщая, можно сказать: новелла формирует картину мира, где человек может осуществлять отмену зла-*не-тотема*, представляющегося неодолимым, и претворять Универсум в состояние, когда хорошо всем, – фактически в райское состояние.

Уместно задаться следующим вопросом.

Экстравагантен ли поступок Франца Кафки, который сформировал своим произведением эту, казалось бы, неординарную картину мира, или же, при несомненном новаторстве Кафки, его поступок вписывается в некую традицию? Продемонстрируем, что такая традиция существует, причем корни ее уходят в незапамятные времена.

Для начала покажем, что «Книга Иова» вполне соответствует мифу об отмене *не-тотема*-смерти, но содержит важную новацию.

### «Книга Иова» как модификация мифа об отмене *не-тотема*-смерти

Напомним, что праведный Иов оказывается перед лицом *не-тотема*-смерти, представляющейся неодолимой. Погибли все десять его детей, уничтожено все имущество, сам он заболел проказой и испытывает тягчайшие муки.

Протагонист, однако, последовательно противостоит *не-тотему*-смерти-лжи. Он, во-первых, отказывается так или иначе ей служить, отвергая гибельные советы жены (проклясть Бога-*тотема* и умереть) и друзей (прибегнуть ко лжи-*не-тотему*: признать себя виновным в несовершенных прегрешениях). А во-вторых, Иов фактически формирует тезис, метонимически равнозначный заявлению о незаконности существования *не-тотема*-смерти как такового. (Ведь тезис Иова о том, что недопустимо ввергать праведника во власть *не-тотема*-смерти-страдания, метонимически ведет к тезису о недопустимости такой участи и для «всех»; это косвенно подтверждено библейским эпизодом, где ради спасения десяти праведников признается недопустимым истребление всех грешников Содома и Гоморры [Быт. 18:32]).

Это заявление сформировано настолько четко, насколько позволяет нарратив, генетически связанный с древними вавилонскими текстами о невинном страдальце (подробнее см.: [170]). Это заявление вербально одобрено в мифологеме самим Богом, специально заявившим: суждения Иова гораздо ближе к истине, нежели слова его друзей. Но поведение Иова трактовано как правильное не только посредством Божьей хвалы. Герой и его дети награждены жизнью, здоровьем, богатством.

Может показаться, что мифологема содержит крайне важное отклонение от схемы мифа об отмене *не-тотема*-смерти. Ведь тысячелетиями сохранялась уверенность: «Книга Иова» повествует о рождении новых детей Иова; прежние его дети остались мертвы. А последнее не вписывается ни в счастливый финал – сколько бы ни прокламировал обратное Ф. Достоевский в «Братьях Карамазовых», – ни в схему указанного мифа.

Не совсем понятно лишь, на чем эта уверенность основывалась: сам текст «Книги Иова» свидетельствует, судя по всему, именно об обратном.

Ни о каких рождениях у Иова новых детей там нет ни единого слова, но зато со всей определенностью сообщено: «И возвратил Господь потерю Иова <…>» [Иов 42:10].

А возвращенной этой «потерей» никто и ничто, кроме утраченных детей, контекстуально быть не может. Имущество же Иову дано не просто именно новое, но конкретно вдвое больше прежнего (библейский текст, не довольствуясь простым упоминанием этого факта, для наглядности его перечисляет: дабы читатель вполне убедился, что вдвое).

Итак, согласно библейскому тексту, умершие дети Иова были возвращены ему Богом живыми. Дальнейшее переименование трех дочерей Иова, видимо, – обычный ритуальный акт, имевший, как известно, целью оградить от смерти ребенка, сбив с толку ангела смерти [409, с. 285-289]. О переименовании протагонистом своих сыновей не сказано ничего, но версия о «новых детях» этим не подкрепляется (оставался бы открытым вопрос, почему не названы имена новых сыновей).

Наша концепция, таким образом, дала возможность адекватно прочесть текст, известнейший, но тысячелетиями читавшийся неправильно. (Единственный аргумент в пользу прежнего его прочтения – выигрыш в «реалистичности»; но она здесь явно не критерий).

А яркое новаторство в предании об Иове состоит в том, что отмена *не-тотема*-смерти осуществлена не только сюжетно (это присуще всем преданиям об отмене *не-тотема*-смерти), но фактически еще и вербализована как задача, подлежащая решению, причем оно предполагало совместные усилия человека и Бога. Напомним, что сам образ действий Иова, удостоившийся похвалы Бога, состоит в том, чтобы de facto – пусть метонимически – вербализовать незаконность существования *не-тотема*-смерти (заявить о необходимости отмены *не-тотем*а-смерти, поставить задачу отмены *не-тотема*-смерти).

Отметим, что подобное развитие мифологемы о праведном выборе вполне предсказуемо. Ведь отмену *не-тотема*-смерти праведный протагонист должен осуществлять в максимально возможном для себя объеме. А значит, в пределе такая отмена абсолютна. Но в рамках мифологических представлений о протагонисте-человеке она явно не может быть осуществлена исключительно его силами. При возникновении монотеизма, где Бог всемогущ, возникла принципиальная возможность такой отмены – при условии Божьей помощи. В рамках христианства указанный потенциал мифологемы реализован протагонистом-Богочеловеком, осуществляющим замысел Бога, с которым Богочеловек составляет одно целое.

А в мифологеме об Иове, человеке, отмена *не-тотема*-смерти оказалась фактически вербализована как программа, которую должны совместно выполнять Бог и человек (причем ее вербализация одобрена самим Богом).

Разумеется, вербализация этих наитий в мифологеме весьма относительна: определена рамками понятий, которыми располагал нарратор. И неизбежно возникшие при вербализации неточности (мы еще вернемся к ним, рассматривая концепт «спор о человеке», который Гете, дополнив, преобразил) привели к тому, что постепенно мифологема вообще перестала служить источником той информации, ради которой и была создана. Лишь настойчивое и странное ощущение какой-то целенаправленной сконструированности «Книги Иова» еще долго не покидало читателя. Так, в Талмуде приводится мнение о том, что история об Иове есть назидательная притча, а не повествование о реальных событиях [154].

Но, видимо, мифологическое сознание человечества не вполне «забывает» то, чего достигло хоть однажды. И происходит неожиданное. А именно: европейская литература начинает последовательно взаимодействовать с мифологемой об Иове, причем так, как если бы решила выполнять заявленную этой БМ программу – осуществлять гармонизацию Универсума (отмену *не-тотема*-смерти) совместными усилиями Бога и человека.

### Неявная традиция, созданная И. В. Гете, Ф. Кафкой, Т. Манном: трикстерское осуществление этических интенций «Книги Иова»

Этот процесс, представленный такими текстами, как «Фауст» И.-В. Гете (1808), «Правда о Санчо Пансе» Ф. Кафки (1917) и «Иосиф и его братья» Т. Манна (1943), отмечен следующими особенностями:

1. Все три указанных произведения подобны «Книге Иова» в том, что протагонист является образцовым, но типичным для данного дискурса и/или своего времени человеком. В Библии он праведник. В «Фаусте» – человек Возрождения. В новелле Ф. Кафки – принципиально «обычный», но житейски опытный и этичный человек. В тетралогии Т. Манна протагонист – библейский герой, который, однако, решает метафизические задачи, актуальные для XX века.

2. Все три произведения активно задействуют миф о смехе. Это естественно, если учесть феномен отмены (самоаннигиляции) *не-тотема* в смеховом пространстве.

3. Все три нарратора, повествовуя о гармонизации Универсума (отмене *не-тотема*-смерти) совместными усилиями Бога и человека, используют мифологему об Иове по-разному. Достижения предшественников, несомненно, учитываются: у Гете ос-

новное внимание уделено действиям Бога; у Кафки акцентированы действия человека (Бог даже не упомянут вербально); у Т. Манна вербализован именно аспект сотрудничества Бога и человека.

Иными словами, произведение Ф. Кафки вписывается в особую европейскую традицию, представленную также текстами И.-В. Гете и Т. Манна.

Рассмотрим их подробнее, выявив акцентируемый гармонизирующий образ действий нарратора, человека и Универсума (Бога).

**Новаторство Гете в его контекстуальной трактовке БМ об Иове**

В гетевском «Фаусте» картина мира такова: человек есть благородное существо с высоким предназначением; Бог спасителен; все усилия зла будут претворены во благо.

Нарратор формирует эту картину мира трикстерски, используя смеховой «обман». Он так дополняет известные его современникам концепты «спор в небесах о человеке» и «Фауст, продавший душу черту», что те оказываются сущностно преображенными.

Прежде чем это показать, выясним, как в «Книге Иова» мог возникнуть концепт «спор о человеке», очень нуждающийся в преображении. Мы полагаем, что сформирован он был вынужденно (как служебный и второстепенный). Ведь у нарратора-монотеиста, создававшего новаторскую вариацию мифа об отмене *не-тотема*-смерти, неизбежно возникала «техническая» необходимость объяснить, почему Бог, будучи всесильным, вообще допустил, чтобы герой оказался перед лицом *не-тотема*-смерти.

И. Кауфман, авторитетный библеист, так охарактеризовал подобные трудности: «Некоторые библейские предания, приписывающие демонические деяния Богу <…>, нужно понимать в свете общей монотеистической тенденции: относить всякую активность к сфере Йахве, даже ту, что прежде характеризовала демонов» [161, с. 53].

Чтобы не приписывать создание беды непосредственно Богу, библейский нарратор возложил вину за беды Иова на сатану, врага рода человеческого. Вышло все равно неудачно: в споре сатана провоцирует Бога на зло (жестокий и бессмысленный эксперимент над праведником), а Он поддается, позволяя сатане подвергнуть Иова ужасным мукам. Антиэтичную сущность таких действий Бога блестяще выявил К.-Г. Юнг в эссе «Ответ Иову» [373].

Однако, повторяем, нарратор не мог предложить лучшей рационализации того, что несчастья Иова вообще оказались возможны. Нарратор настолько не был ею удовлетворен, что даже не стал доводить до логического конца: почти демонстративно прекратил о ней говорить, едва смог. Так, мотив использован лишь как исходная точка сюжета; затем и

Бог, и повествование как бы «забывают» о споре с сатаной. Небрежность, мы полагаем, красноречивая.

Гете, человек гораздо более поздней системы представлений, уже мог претворить мотив спора Бога и сатаны – этот камень преткновения из «Книги Иова» – в краеугольный камень для собственного текста. Напомним, что в гетевском «Прологе в небесах» тоже происходит спор о человеке между Богом и нечистой силой, причем Бог дозволяет Мефистофелю вмешаться в судьбу Фауста. Но мотив трикстерски переосмыслен. И взамен истории о предопределенных Богом мучениях заведомого праведника явилась история о предопределенном Богом спасении заведомого грешника, который продал душу дьяволу. Итак, у Гете концепт «спор на небесах о человеке» гармонизирующе преображен: Бог – не Тот, Кто предает даже праведника, а Тот, Кто спасает даже грешника.

Но если сосредоточиться не на формальной неудаче библейского нарратора, а на сущностных его удачах, приходится признать: «Фауст» не противостоит «Книге Иова», а как бы разрабатывает заданную ею программу вселенской отмены *не-тотема*-зла.

Покажем, что главным ее «исполнителем» из двух возможных: Бога и человека – в «Фаусте» является Бог. Так, именно Он берет на Себя всю ответственность за гармонизацию Универсума, когда заявляет Мефистофелю, что высокая сущность Фауста вне сомнений. Напомним, что Бог уподобляет Себя садоводу, который, сажая деревце, отлично знает, какими будут цветы и плоды. Более того, Бог не препятствует вмешательству Мефистофеля в судьбу Фауста именно потому, что фактически постулирует: зло может лишь несколько расшевелить человека, но не властно погубить. А чтобы в справедливости этого неожиданного постулата о бессилии зла не оставалось сомнений, сам Мефистофель вынужден сознаться, что он есть часть той силы, которая всегда хочет зла и всегда творит добро [439, с. 47]. И поскольку спор о человеке, преображенный в постулат о бессилии зла, крайне важен для нарратора, то финал «Фауста» выстроен в явной связи с этим спором.

Напомним, что легенда о Фаусте неизбежно содержала его ужасное и эффектное водворение в ад [427, с. 27-47]. Нарратор у Гете – в соответствии с постулатом, заявленным Богом в «Прологе на небесах», – радикально и по-смеховому меняет этот финал. Так, Мефистофель, довольный, намерен утащить в ад честно заработанную им душу Фауста. Является хор ангелов. Гомосексуальные склонности сатаны, для него, видимо, неизбежные, заставляют Мефистофеля отвлечься, чтобы хоть полюбоваться на обольстительных родственников. Пока черт поддается своим инстинктам, окликая ангелов, льстя им и призывая подойти поближе, те крадут душу Фауста и возносят ее в небеса. Финальный вопль

черта: он «обманут», и законная добыча у него «украдена» [439, с. 356] – свидетельствует о заявленном в «Прологе» бессилии зла, о своеобразной его отмене.

А значит, трикстером у Гете оказывается и сам Бог. Ведь Фауст (а в его лице метонимически – каждый человек) спасен Богом гарантированно и притом именно жульнически.

**Новаторство Т. Манна в его контекстуальной трактовке БМ об Иове**

Рассмотрим теперь (по необходимости очень вкратце) картину мира, а также образ действий нарратора, героя и Универсума (Бога) в тетралогии «Иосиф и его братья» Т. Манна. Напомним, что роман по времени наследует всем трем упомянутым текстам. Реминисценции «Книги Иова» и «Фауста» в тетралогии очевидны (вся глава «Пролог в высших сферах», см. также: [364, с. 29]; трикстерская имитация Иаковом поведения Иова – с целью устыдить Бога, когда Иаков скорбит о сыне, etc.). А произведения Кафки Т. Манн ценил очень высоко, причем подчеркивал: сущность этого великого художника точнее всего описывается названием «религиозный юморист» [448, с. 310].

В картине мира, созидаемой нарратором, явно акцентирован именно аспект сотрудничества между Богом и человеком в гармонизации Универсума. А действует нарратор разнообразно, но неизменно трикстерски.

Например, он тонко использует смеховой «обман»: по-смеховому заимствует идею, неявно сформированную в «Книге Иова», о возможности воспитания Бога человеком. Вероятно, библейский нарратор, невольно сформировавший эту идею, неосознанно ее разделял. Ведь к этому его вынуждала логика собственного повествования, где человек Иов, успешно побудив Бога к гармонизирующим деяниям, тем самым воздействовал на Него этизирующе. Томас Манн, человек мифологически чуткий, сумел «вычитать» в «Книге Иова» эту удивительную информацию. И далее нарратор у Манна по-смеховому притворяется, будто, разделяя указанное воззрение, фактически создает роман воспитания Бога.

Но манновский нарратор вербализует столь экстравагантное занятие несколько иначе: как выявление взаимного воспитания Бога и человека, которые освящаются один в другом. (Авраам «открыл Бога и заключил с Ним союз, чтобы они освятились один в другом» [219, т. 2, с. 418]).

Трикстер дает понять: он всего лишь отражает ситуацию, когда человек обретал возможность духовного роста, придумывая благого и всемогущего Бога, а по мере собственного роста приписывал Богу все большую этичность.

В связи с концептом «Иов» нарратор осуществляет это и сюжетно, и по-смеховому. Так, он трикстерски дополняет концепт «Иов», формируя сюжетный мотив о возврате живым ребенка, которого отец считает погибшим. Ведь Иосиф возвращен Иакову, хоть и спустя долгие годы. А Иаков в романе метонимически является Иовом. В результате неявно формируется особое дополнение концепта «Иов», где дети все-таки возвращены Иову живыми. (Это наитие Т. Манна совпадает с результатами нашего анализа мифологемы).

Но и такой поворот событий взывает к теодицее: отец испытал тяжкие муки, считая мертвым свое дитя. Теодицея оказывается смеховой, а озвучивает ее трикстер Иосиф при первой встрече с вновь обретшим его отцом:

«– Его (Бога – Ж. К.) можно понять, – словоохотливо заметил Иосиф, – если в своем величии он не способен держаться какой-то меры и, не имея себе подобных, не в силах представить себя на нашем месте. Возможно, что у Него несколько тяжелая рука, отчего даже Его прикосновенье уже сокрушительно, хотя у Него вовсе нет таких жестоких намерений и Он просто хотел дать шлепка.

Иаков не мог удержаться от улыбки.

– Я вижу, – сказал он, – что мой сын даже среди чужих богов сохранил очаровательную тонкость своих суждений о боге» [219, т. 2, с. 638].

Итак, нарратор, имитируя мировосприятие библейских времен, дополняет концепт «Иов» не только мотивом о возврате утраченных детей живыми, но и смеховой теодицеей. Но на самом деле нарратор трикстерски разрабатывает метафизическую проблематику, современную ему, а не праотцам.

Эта проблематика, с нашей точки зрения, базируется на представлениях, сходных с теми, которые в христианстве разрабатывались Николаем Бердяевым (XX век), а в иудаизме – Исроэлем Баал-Шем-Товом, или Бештом (XVIII век) и сводились, в общем, к следующей идее: Бог пока еще не воплотил в Универсуме Свою волю, а допустил бытие являться в значительной степени «падшим» (по Бердяеву; подробнее см.: [100, т. 1, с. 151-168]), или таким, где не в каждой частице присутствует Бог-Шхина (Бешт).

Задача человека – всеми силами, физически (созидательный труд в любой области) и метафизически (духовная устремленность), способствовать преображению этой падшей реальности в истинную, равнозначную Раю, или «подлинную реальность» [101, с. 161].

Эта бердяевская убежденность сущностно идентична гессианской максиме, озвученной Герминой, о том, что «домой» – к прорыву в истинную реальность – нас ведет

каждое доброе дело, каждая смелая мысль, каждая любовь, даже если никто не знает о них.

Манновский диптих, как можно убедиться из вышесказанного, неявно декларирует именно такое сотрудничество между Богом и человеком, причем протагонисты действуют подчеркнуто трикстерски. Эта ситуация формируется там многократно и разнообразно.

Итак, можно говорить о традиции, созданной великой европейской литературой: по-смеховому, благодетельно, трикстерски используя реминисценции «Книги Иова», воплощать интенции, которые заданы самой мифологемой и могут быть вербализованы как программа отмены *не-тотема*-смерти совместными усилиями Бога и человека.

### 4.3. Анализируемый феномен при явной базовой мифологеме: новаторская трактовка, способствующая восстановлению неявной и утраченной мифологемы (К. Чапек)

В ходе компаративистского анализа смеховой новеллы К. Чапека «Исповедь дон Хуана» (1932) мы обнаружили еще один феномен, обусловленный «центральным тезисом» Н. Фрая. А именно: интеллектуальная проза может не только осуществлять дальнейшее развитие древних мифологем, формируя их будущее, но и способствовать выявлению их весьма прочно забытого прошлого.

Чтобы исследовать гуманизацию мифа, формируемую литературным текстом, нужно в частности осмыслить истоки его катарсиальности.

Исток чапековской новеллы очевиден – это «миф о Дон Жуане». (Данное обозначение общепринято; см., напр.: [318], [49, с. 286], [52, с. 150-173], [427]; о «мифосферах» подобных Дон Жуану персонажей см.: [70, с. 34-48]). А сложность такова: неочевидны истоки катарсиальности самой этой БМ. Ведь сам по себе сюжет о персонаже, который губил женщин, убивал мужчин и кончил преисподней, не катарсиален.

Между тем ощущение, что концепт «Дон Жуан» связан с мифологической непроясненностью, или «тайной», причем очень светлой и смеховой, – достояние всеобщее, хоть и неявное. «Легенда о Дон Жуане выплыла в мир, неся на борту карнавальные ароматы севильского барокко», – пишет, откликаясь на это ощущение, Ортега-и-Гассет [241, с.2]. Но объяснять такие мифологические наития – задача небанальная.

В банальность (неадекватную трактовку) впал, стремясь раскрыть тайну Дон Жуана, даже Бернард Шоу: «<…> Дон Жуан – это человек, который превосходно умеет различать добро и зло и тем не менее подчиняется своим инстинктам, пренебрегая и писаными, и неписаными законами, и светскими, и церковными; вот он и вызывает горячую симпа-

тию наших непокорных инстинктов (им лестен блеск, которым Дон Жуан их наделяет), хотя и вступает в роковой конфликт с существующими в обществе установлениями» [301, с. 358]. Откуда при этом происходит «блеск» Дон Жуана (основное его качество) – ведь инстинктам подчинено и любое животное – Шоу даже не пытается объяснить.

Мифологическое сознание весьма склонно осмысливать и развивать концепты, создавая художественные тексты. А в данном случае оно трудилось неустанно: «Дон Жуан оказался едва ли не самым желанным гостем мировой литературы. <…> все, кто прикасался к мифу, интуитивно или сознательно полемизировали со своими предшественниками, тем самым не отменяя друг друга, а обогащая миф, расширяя его границы либо углубляя, насыщая новыми гранями и оттенками» [88, с. 5, 20].

Далее мы выявим и позитивную «тайну» концепта «Дон Жуан» (мифологические ее истоки), и вклад, вносимый в ее формирование новеллой К. Чапека «Исповедь дон Хуана». При этом продемонстрируем, что светлая мифологическая «тайна» концепта раскрывается в связи с особой формулой «либо – либо», которая практически «отменяет» разрушительную ипостась Дон Жуана. (Эта формула отражает здесь совсем иную проблематику, нежели «Enten – eller» С. Кьеркегор в его трактате «Или – или» о моцартовском «Дон Жуане»).

И для начала напомним, что «Исповедь дон Хуана» – один из смеховых чапековских «Апокрифов», т.е. заявлена именно в качестве апокрифа. А значит, нарратор карнавально-смеховым образом обещает открыть тайну сакрального, или всеобъемлюще важного характера, которая неразрывно связана с Дон Жуаном.

Но ответы на вопрос, исполняет ли «Исповедь» это смеховое обещание, в научной литературе имеются лишь косвенные, причем противоречат они друг другу кардинально.

Так, по П. Карвашу, «Апокрифы» производят на читателя впечатление светлого «околдовывания» [159]; по Н. Комрада, «Апокрифы» инновационны, этизирующи и устремлены к истине [338, с. 8]; а общая гуманистическая направленность чапековского творчества высоко оценивается в ряде недавних монографий ([467], [326]).

Некоторых исследователей, напротив, сама карнавальность «Исповеди» спровоцировала решить: никаких глубин текст содержать не может. «Исходя из вечно продуктивного (была бы фантазия и художественное чутье) принципа “если тебе дают тетрадь в линейку, пиши поперек”, Чапек создает версию об импотентстве Дон Жуана» [88, с. 16]. Полагая этот поворот чапековского сюжета жалкой непритязательной шуткой, его нередко упоминают не комментируя. А в худших вариантах бездумного отношения к «Исповеди» формируется версия о том, что целью Чапека была расправа с протагонистом. Такова,

например, феминистская интерпретация новеллы: будто Дон Жуан там изничтожен, причем столь целенаправленно, что «архетипу весьма безжалостно не оставляют шансов воскреснуть» [433, с. 10].

Сразу отметим, что все представления, будто «Исповедь дон Хуана» есть плоская шутка и/или что цель новеллы – унижение протагониста, несправедливы.

А чтобы убедительно это продемонстрировать, нужно сначала рассмотреть «тайну» мифологических истоков концепта.

**Мифологический генезис концепта «Дон Жуан»**

На первый взгляд «миф о Дон Жуане» не таинствен едва ли не вызывающе. Даже высшая его экстравагантность – ожившая статуя, утаскивающая героя в ад, – подчинена адской же скуке детерминирующей логики: грехи Дон Жуана просто превысили меру терпения Господнего.

Но упомянутая интерпретация странным образом не исчерпывает содержание концепта: интуитивно ощущаемый его объем вообще больше, чем его драматургические трактовки. Подобное ощущение может формировать лишь мощная мифологическая база. О ее существовании косвенно свидетельствует и утверждение Х. Ортеги-и-Гассета: «Дон Жуан – <…> это миф о человеческой душе. Рядом с Еленой и Гераклом, рядом с Гамлетом и Фаустом, в сверкающем зодиаке наших чаяний Дон Жуан на своем звездном месте вечно тревожит ночь души смутным мерцанием, щемящим отсветом очарования и безнадежности» [241, с. 41]. Задача науки в данном случае – выявить мифологическую базу концепта, определяющую собой подобный эффект, логически прояснить природу «смутного мерцания».

Подчеркнем, что цель при этом – отнюдь не разрушить логически (подвергнуть, например, деконструкции) «щемящий отсвет очарования», поэтически отмеченный философом Ортегой-и-Гассетом, а напротив, логически выявить и осознать весть, которую посредством «мерцаний» столь настойчиво транслирует нам мифологическое сознание.

Обратимся к известным фольклорным истокам концепта «Дон Жуан», воспользовавшись обобщениями В. Багно (они базируются на немалом ряде научных разработок, Р. Менендеса Пидаля в том числе).

«Миф о Дон Жуане возник на пересечении легенды о повесе, пригласившем на ужин череп или каменное изваяние, и преданий о севильском обольстителе» [87]. И основой для предания о Дон Жуане послужила главным образом легенда о повесе («насмешнике»), «а истории о распутном дворянине несли лишь вспомогательную функцию» [89, с.

235]. Выглядит это, на первый взгляд, почти разочаровывающе: сводится, говоря бытовым языком, к историям о мелком хулиганстве и фривольных похождениях. (Подобное отмечал и Э. Т. А. Гофман [132, с. 89-90]. Но ведь к «бытовому» сюжету мифологические предания вообще несводимы.

Подробности легенды о «насмешнике» таковы: «<…> сюжет о шутнике, пнувшем ногою валяющийся у него на пути череп и пригласившем его к себе на ужин (пир, свадьбу); мертвец в виде скелета является в назначенное время, приглашает хозяина к себе и приводит его к разверстой могиле, но к.-н. благочестивый поступок (произнесенная молитва, подаяние милостыни, участие в крестинах, посещение исповеди) спасает насмешника на ее краю. С XIV в. существовал иберийский вар. этого сюжета, в к-ром шутник оскорблял не череп, а каменное надгробие в церкви, трепля его за бороду. Именно этот вар. использовал в своей пьесе Тирсо де Молина» [87].

Таким образом, легенда о «насмешнике» представлена вариациями (см. также: [241, с. 40]), в том числе: спасение протагониста буквально на краю могилы за его благодетельность; надгробие-статуя взамен черепа; жест дерганья за бороду вместо пинка; протагонист – женщина («бедовая девка» [88, с. 7-8]); трапеза-встреча как ужин, пир, свадьба (и даже обедня, этимологически связанная с обедом) etc.

Легенда о «насмешнике» связана и с рождественским ритуалом – приглашением предка на ужин, к которому восходит испанский народный романс «Дон Хуан» [228].

Легенда широко известна по фольклору и средневековым литературам многих стран Европы, причем «в сокровищнице испанского романсеро были обнаружены романсы, имеющие немало точек соприкосновения с пьесой Тирсо де Молины “Севильский обольститель, или Каменный гость”» [88, с. 7].

Как уже говорилось, другой составляющей предания о Дон Жуане «предполагается не сохранившееся предание севильского происхождения о распутном гранде, представлявшем собою, наверное, вар. фигурировавшего в ср.-век. песнях, фаблио, духовных драмах, фарсах типа рыцаря-женолюбца, обольщающего всех встреченных женщин и щеголяющего своими над ними победами. Возможно, уже в этом предании его герои носили имена дона Хуана Тенорьо и командора Гонсало де Ульоа, к-рыми назвал и Тирсо де Молина своих персонажей» [87]. А по С. Ваксману, источником пьесы де Молина действительно была севильская легенда о либертине донжуанского типа, но ее персонажи носили другие имена [428, с. 189].

Обобщим полученную информацию.

Есть три фольклорных мотива, формирующих концепт «Дон Жуан»:

1) О «насмешнике», который подверг мертвеца резкому толчку (пнул; дернул за бороду; сорвал саван) и пригласил на ужин (пир; свадьбу); факультативно присутствует и парадоксальный мотив о благодетельности «насмешника».

2) О беззаботном распутнике, который почему-то неотразим для любой из женщин.

3) О мстительной статуе (факультативно) как олицетворении смерти, мстящем протагонисту (устойчиво).

Выявим базовые мифологемы, к которым восходят первые два мотива.

Главным для концепта действительно является мотив о «насмешнике».

Но все действия «насмешника» явным образом восходят к трем известным древнейшим ритуалам целенаправленного воскрешения:

- Существовали древние ритуалы воскрешения смехом [251, с. 186-190].
- Рождественское приглашение предка на ужин, вероятно, реликт представления, что можно отнять близкого у смерти-*не-тотема*, если удастся угостить похищенного едой живых, *тотемом*. Напомним, что существовал древний ритуал преображения человека-*не-тотема* (представителя враждебного племени) в *тотем* – угощение своей едой-*тотемом* [282, с. 65-66]; а в сказках сохранился мотив о воскрешающей «живой воде».
- Жест резкого толчка в фольклоре обычно равнозначен воскрешению. Так, в сказках типа «Белоснежка» (АТ 709) злая мачеха убивает героиню, угостив отравленным яблочком; гроб с девушкой случайно сотрясают; толчок избавляет ее от куска еды-смерти – умершая оживает.

И в рамках мотива о благодарном мертвеце (разновидность мотива о благодарном волшебном помощнике) действие, направленное протагонистом на умершего, тоже всегда есть благодеяние, а не что иное.

Целенаправленность воскрешающих действий протагониста мифологически вполне ожидаема, если учесть триаду действий, предписанных древнейшим мифологическим сознанием по отношению к *не-тотему*-смерти (она рассматривалась лишь как наглый похититель): догнать; отнять похищенное; обезвредить.

Можно предположить: легенда о «насмешнике» генетически восходит к древнейшему несохранившемуся преданию, которое можно обозначить как «мифологема о смеющемся спасителе» и реконструировать следующим образом.

Благодетельный трикстер успешно отнимает у *не-тотема*-смерти ее жертву, используя следующие возможности: смех; толчок как избавление спасаемого от еды-смерти-

*не-тотема*; угощение спасаемого *тотемом*-едой живых (приобщение к *тотему* – миру живых).

Как известно, далее с мифологическим сознанием произошел ряд метаморфоз. Они и побудили древних нарраторов трансформировать мифологему о смеющемся спасителе (она стала для них непонятной) в легенду о «насмешнике»: рационализировать древнейшие действия протагониста, исходя из новых представлений.

Напомним о природе этих метаморфоз: 1) Миф о смехе был постепенно забыт, сохраняясь лишь в «памяти жанра»; более того, возник новый феномен: смех, изменивший своей гармонизирующей функции, уничижительный, или «не смеющийся смех» [95, с. 358]. 2) Возникли жертвоприношения и кровавые инициации как следствие метонимической оплошности и антиэтичного выбора. 3)Этизирующим откликом на возникшие кровавые ритуалы явился миф об отмене *не-тотема*-смерти, их табуирующий.

Смысл истории о смеющемся спасителе для новых ее нарраторов оказался практически утрачен. Смех по отношению к умершему стал интерпретироваться как уничтожение смехом, а смеющийся протагонист соответственно – как пособник смерти (в пределе – убийца). Был забыт и спасающий смысл резкого толчка, но память о его присутствии осталась. Смысл жеста нужно было как-то объяснить. Его переосмыслили тоже как уничижающее оскорбление. (Затем жест толчка вообще исчез: ведь как оскорбление он явно избыточен; а был столь неотъемлем от предания, что сохранен еще в пьесе де Молина).

Но «память жанра» со всей настойчивостью не уставала напоминать: протагонист – не убийца, не оскорбитель того, кто похищен смертью, а светлый его спаситель.

Нарратор не игнорировал и эти ощущения, ставшие столь парадоксальными – требовалось хоть чем-то их обосновать. Нарратив оформили так, чтобы смерть тоже оказалась объектом смехового уничтожения «насмешником» – хотя бы метонимически.

С этой целью умерший и был превращен из прежнего существа-*тотема*, похищенного наглой гибелью (козленок как тотемное дитя, юная женщина), в олицетворение смерти-*не-тотема* (череп, скелет, надгробье). И, благодаря этой замене, протагонист своей беззаботной издевкой (а в нее, повторяем, превратились и толчок, и смех, и приглашение на трапезу) оскорблял уже не столько умершего, сколько саму смерть.

Но в отличие от древнего смеющегося спасителя (тот заведомо побеждал смерть), «насмешник», бросивший вызов уже всесильной смерти, сам явно рисковал жизнью.

И подключалась новая система представлений, связанная уже с мифом об отмене *не-тотема*-смерти: отважный герой, противостоящий смерти, безусловно праведен и должен быть нежданно спасен. Поэтому «насмешник» и бывал спасен, причем на краю

разверстой могилы. Это рационализировалось нарратором как награда за некий благочестивый поступок: за протагонистом сохранялся и мотив праведности.

А в итоге мифологический образ «насмешника» был наделен неизбывным этическим противоречием, которое и явилось источником немалой этической непроясненности.

Ведь герой – посредством одного и того же поступка (смеха-толчка-приглашения) – фактически оказывался двумя этически противоположными существами:

- смеховым антагонистом самой смерти, отважно бросившим ей вызов (по А. Камю, ад для Дон Жуана «есть нечто, заслуживающее вызова» [155, с. 62]);
- низким пособником *не-тотема*-смерти: оскорбителем умершего, в логическом пределе – его убийцей.

Когда в тексте преобладала вторая из интерпретаций, «насмешник» как пособник смерти сам оказывался в ее власти, т.е. погибал (подобно неправедному протагонисту из мифа об отмене *не-тотема*-смерти). Но противоречие сохранялось: ведь мотив праведного противостояния (вызова) смерти все же наличествовал, вызывая спонтанное сочувствие к «насмешнику», столь «таинственное» для сознания.

Рассмотрим второй из мотивов, формирующих концепт «Дон Жуан».

Фольклорный мотив о «рыцаре-женолюбце» генетически восходит к земледельческому культу – культу фаллических божеств – и к ритуалам плодородия (см. также: [425, с. 37]). Мотив хранит в себе «память жанра» и о самом боге-оплодотворителе-спасителе, и о его смерти-воскресении [282, с. 623-665]. Для предания о Дон Жуане это удачно сочеталось как с мотивом о могиле, разверзшейся для «насмешника», так и с возможностью его спасения. Подчеркнем, что для древнего мифологического сознания эпохи земледелия бог-оплодотворитель вообще равнозначен «спасителю» [282, с. 629].

Таинственные неотразимость и непостоянство Дон Жуана, мы полагаем, генетически соотносятся с мифологическим представлением об этом божестве-оплодотворителе-спасителе, сходившем к дочерям человеческим. Оно устойчиво проявляется и в ряде высказываний, связанных с концептом «Дон Жуан». Так, Кьеркегор пишет о моцартовском Дон Жуане: «Дон Жуан постоянно колеблется между тем, чтобы быть идеей, то есть силой, жизнью, и тем, чтобы быть индивидом. <…> Даже Юпитер не уверен в своей победе, это и не может быть по-другому <…>. С Дон Жуаном дело обстоит не так: он быстро добивается своего и должен всегда восприниматься как абсолютный победитель. <…> он всегда триумфально побеждает. <…> радостный, как бог <…>» [207, с. 122, 124, 131]. А по Ортеге-и-Гассету, «Безымянная молва, более здравая, чем наши драматурги, символи-

чески воплотила в Дон Жуане таинственный дар влюблять женщин, в разной мере присущий каждому мужчине» [241, с. 41].

Итак, «память жанра» щедро наделяет Дон Жуана неотразимой, но ставшей в его лице необъяснимой («таинственной») притягательностью его мифологических предшественников – воплощений жизни-любви-*тотема*: смеющегося спасителя и бога-спасителя-оплодотворителя.

О том, что концепт «Дон Жуан» и по сей день крайне устойчиво включает в себя эти представления о протагонисте, свидетельствует текст П. Хандке, известного австрийского литератора, где «самый что ни на есть настоящий Дон Жуан» охарактеризован так: «Я могу свидетельствовать: Дон Жуан другой. Я видел того, кто может быть верным, даже олицетворением верности. <…> его, Дон Жуана, те же женщины <…> рассматривали как <…> своего спасителя. Спасителя от кого? Просто спасителя» [286]. Текст Хандке демонстрирует и более поразительный пример «памяти жанра», неосознанно используя мотив спасения Дон Жуаном человека, похищаемого *не-тотемом*-смертью, от еды-*не-тотема* (рыбьей кости, застрявшей в горле), причем: «Казалось, не одному только этому человеку – всем присутствовавшим в зале заново подарили жизнь» [286].

Рассмотрим третий из мотивов, формировавших концепт «Дон Жуан» [362, с. 10], – о мстительной статуе. Возник мотив в эпоху угасания веры в языческих богов (каменное изображение божества уже могло мыслиться не богом, а ожившей статуей) и оказался идеологически востребован во времена столкновений «античного язычества и новой христианской религии» [302, с. 79].

Во II веке «знаменитый насмешник Лукиан Самосатский, пародируя храмовые легенды, ввел <…> сюжет о мести статуи» [235, с. 26] в литературный текст, воплотив его в двух смеховых вариантах: 1) Статуя Афродиты Книдской, по рассказу храмовой прислужницы, столь жестоко обошлась с поклонником за слишком страстную его предприимчивость, что бедняга вообще исчез с лица земли; но и на мраморной ягодице богини навсегда остался несмываемый след [217]. 2) Мстительная статуя и гибель от нее – дурацкое измышление заведомого лжеца. Тот бесстыдно утверждал: медная статуя, что стоит у него во дворе, любит бродить по ночам; умеет исцелять от болезней; успела жестоко убить конюха-раба (наглец похитил приношения исцеленных, пока статуя мирно гуляла по двору); может убить насмешника (нарратора), усомнившегося в ее великой мощи. А выглядит статуя смехотворно и даже неизвестно толком, кого изображает [218].

Смеховой характер лукиановских историй, видимо, наложил отпечаток и на предания о Дон Жуане: ведь Ортега-и-Гассет отмечает их карнавальность [241, с. 42]; а в ибе-

рийском сюжете XIV века «насмешник» спасен (возможно, сыграла роль и «память жанра» о спасительном смеховом пространстве). Но позднее истории о мстительной статуе обрели «серьезность» [235], в том числе серьезность христианской угрозы адом.

Мы выявили мифологический генезис концепта «Дон Жуан».

Теперь поддается выявлению и светлая ипостась его мифологической «тайны».

### Позитивная свобода индивидуального начала как одна из составляющих концепта «Дон Жуан»

Мы полагаем, светлая «тайна» этого концепта есть гарантированная мифологически («момент возникновения мифологической ситуации <…> высвобождает в нас все те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и превозмогать даже самую долгую ночь» [304]), по-смеховому в том числе, свобода быть самим собой – следовать жизнеутверждающим велениям своей сущности – как залог богоподобия, уникальности и неуязвимости.

Обоснуем вышесказанное.

Поведение Дон Жуана во многом «читается» мифологическим сознанием именно как верность собственной сущности, которая устремлена к жизни и отважно противостоит смерти: 1) Дон Жуан жаждет женской любви. 2) Дон Жуан, отчаянно рискуя собой, спасает при кораблекрушении своего слугу (мотив – следствие «памяти жанра» о «смеющемся спасителе» – столь устойчив, что сохранился в пьесе де Молина, хотя тот стремился разоблачить Дон Жуана как негодяя, а не апологизировать его). 3) Обращение Дон Жуана с олицетворением *не-тотема*-смерти (смертоносной статуей) метонимически равнозначно смеховой ее отмене; именно поэтому Дон Жуан обаятелен для читателей.

Эта верность жизнеутверждающим велениям своей сущности сочетается с парадоксальной неуязвимостью Дон Жуана: убить его может лишь ожившая статуя, но и та мифологически символизирует не столько смерть, сколько неизбежность воскресения, которое присуще умирающему и воскресающему божеству. (Статуя – посланник Бога; а это подключает «память жанра» о боге плодородия, воскресающем после того, как был убит божеством-антагонистом, т.е. формирует неявное метонимическое воскрешение Дон Жуана, его возвращение из преисподней).

Итак, концепт «Дон Жуан» неявно содержит максиму: следование велениям своей жизнеутверждающей сущности гарантирует человеку богоподобие, уникальность и неуязвимость. Можно назвать такое следование позитивной свободой. Неудивительно, что подобная «весть», транслируемая мифологически (как картина мира), радует наши «непо-

корные инстинкты» [301, с. 358]. Ведь каждому хочется именно быть самим собой и оказываться богоподобным и неуязвимым именно вследствие этого.

Но эта мифологическая «весть» существовала в очень непроясненном виде: практически и была, и не была. Информационный «шум», ее затеняющий, возникал из-за двойственности исходного предания о «насмешнике» – из-за его ипостаси убийцы. Оставался вопрос: что именно – позитивная свобода или свобода разрушения (ипостась убийцы, т.е. демонизм [408, с. 101]) – обеспечивает протагонисту и неуязвимость, и богоподобие. (Поскольку в генезисе Дон Жуана «демонизм» отсутствует, лорд Байрон, «первооткрыватель» демонических персонажей, демонстративно освободил от этого качества своего Дон Жуана, а мотив его спасительности использовал [207, с. 200]).

Возникала формула «либо-либо». Либо Дон Жуан богоподобен и неуязвим именно как убийца (тогда позитивной мифологической «вести» вообще нет), либо протагонист обладает этими качествами действительно потому, что, руководствуясь позитивной своей свободой, следует велениям собственной сущности, которая соприродна высокой этике. Лишь в последнем случае «весть» существует, позитивно преображая Универсум.

А значит, мифологическая «ставка» в этой игре – интерпретации концепта «Дон Жуан», или «мифа о человеческой душе <…> в сверкающем зодиаке наших чаяний» (по Ортеге-и-Гассету) – очень высока. Как мы уже показали, мифологические истоки этого концепта внятно транслировали именно весть о позитивной свободе Дон Жуана. Потому-то в средневековой христианской Испании с ее глубокими экзистенциальными проблемами, где подобная весть была жизненно необходима, в романсеро создавался и разрабатывался концепт «Дон Жуан». Следующими крупными этапами развития концепта стали пьесы де Молина и Мольера. На обоих этапах, однако, развивались как весть о позитивной свободе, так и «шум», ее искажающий.

Мифологическое сознание, «отследив» эту ситуацию, не могло на нее не отреагировать. Созидая произведения искусства, оно дорабатывало концепт так, чтобы сохранялась весть о богоподобии и неуязвимости Дон Жуана как человека, следующего именно жизнеутверждающим импульсам.

В опере Моцарта (1787) этот процесс начался: вместо злодея с оттенком «таинственной» притягательности Дон Жуан метафизически предстает спасителем инкогнито, который сообщает: «Кто я такой, ты никогда не узнаешь» (эту фразу Дон Жуана из моцартовской оперы П. Хандке взял эпиграфом). А главным его поступком становится финальное «Нет!» в ответ на предложение Статуи покаяться. Парадоксальным образом Дон Жуан отказывается не от спасения души, а от антиэтичной сделки с олицетворением смерти и

представлением о вечности ада. Именно поэтому возникает этический эффект, столь удивляющий исследователей: финально избирая, казалось бы, само Зло, протагонист «парадоксально <…> обретает статус этического героя» [434, с. 27]. Поэтому возникает и чувство единения с протагонистом, тоже удивляющее исследователей [422, с. 226].

И именно в этом – одно из принципиальных мифологических отличий Дон Жуана от одержимого демонизмом протагониста, который всегда совершает сделку с дьяволом-*не-тотемом*-смертью. (Таковы Леверкюн у Т. Манна, Каин у Байрона etc.).

В новелле Э. Т. А. Гофмана (1814) рассматриваемая доработка концепта продолжается: Дон Жуан совершает разрушительные поступки именно вопреки своим позитивным качествам и оттого, что просто не успел стать поистине самим собой [132, с. 90, 92]. Осуществляет рассматриваемую доработку концепта и трактовка, воплощенная А. Пушкиным (1830). Дон Гуан пособничает *не-тотему*-смерти, поскольку не стал еще вполне самим собой; его переход на новый уровень (к себе истинному) трагически совпал с моментом его гибели, но он успевает воззвать к любви – Донне Анне. Отметим, что Пушкин парадоксально-смеховым образом выявляет и качество уникальности, присущее Дон Жуану [255, т. 4, с. 335]; парадоксальным же образом это качество уникальности вовсе не единично (может быть присуще каждому). А в другой, более поздней трактовке (1887, новелла Б. Шоу) Дон Жуан вообще не совершал антиэтичных поступков, а стал жертвой сплетен и людской глупости [300, с. 47].

Казалось бы, задача успешно завершена: богоподобие Дон Жуана и его разрушительные поступки «отделены» друг от друга окончательно. Но мифологическая «весть» вовсе не становилась всеобщим достоянием, а напротив, звучала все менее явственно.

Ведь, как прежде оказалась забыта семантика «смеющегося спасителя», так теперь почти невозможно стало разобрать, о чем вообще моцартовское «Viva la libertà!». Свобода делать что? Подобные вопросы, начиная с времен, характеризующихся ортеговским «восстанием масс», и по сей день постулируются неразрешимыми, хоть и зрелищными, а говорится об этом не без огорчения [319]. Из чего следует: «вести» недостает.

Видимо, мифологических – на уровне произведений искусства – проработок подобной тематики недостаточно; необходимо и логическое ее осмысление.

«Исповедь дон Хуана» Чапека, как уже было показано, оказалась почти не замеченной и почти не осмысленной. Между тем «Исповедь» знаменовала собой следующий после новеллы Шоу и весьма важный этап в мифологическом (художественном) выявлении «вести». Ведь для такого выявления требовалось не только «снять» любую причинно-следственную связь между богоподобием Дон Жуана и разрушительными его деяниями,

но и подчеркнуть: качества богоподобия, уникальности и неуязвимости как следствие позитивной свободы есть законное достояние всех и каждого; во владение можно вступить незамедлительно. В историях о Дон Жуане, однако, внимание было сосредоточено лишь на протагонисте. Формально это могло интерпретироваться и как «второстепенность» остальной части человечества (см., напр.: [207, с. 150]), а отнюдь не как причастность «всех» к возможностям, открываемым позитивной свободой. Резюмируем: «весть» предназначалась всем и каждому, но мифологическое (художественное) выявление этого факта сопряжено с формальными трудностями, на первый взгляд непреодолимыми.

«Исповедь дон Хуана» обошла их, осуществив элегантный смеховой ход: неявно выстроив текст по канонам детектива. Есть тайна, от раскрытия которой зависят вопросы жизни и смерти. Раскрыть ее пытаются два человека: наивный (глупый) и мудрый. Наивный заведомо дает ошибочное объяснение происходящему; мудрый заведомо прозревает утаиваемую истину; жизнь дает неопровержимое подтверждение его трактовке.

В такой структуре есть элемент, к содержанию которого читатель склонен относиться с максимальным доверием. Это – мыслительный процесс мудрого отгадчика и обозначенная им картина мира, триумфально приведшие к правильному ответу. Трактовки же, предлагаемые наивным отгадчиком, предстают перед читателем заведомо скомпрометированными своей принадлежностью; причем структурно они предшествуют раскрытию как самой тайны, так и соответствующего хода рассуждений. Используя эти структурные возможности, нарратор «Исповеди» по-смеховому формирует картину мира, где «все» не менее богоподобны и неуязвимы, чем дон Хуан. А стало быть, «весть» адресована всем.

Далее мы продемонстрируем, что нарратор осуществляет это трикстерски – путем особого смехового обмана, заведомо очевидного для всех именно как обман, но ведущего к мифологически истинной гармонизации Универсума.

Отметим, что нарратор вообще ведет себя трикстерски. Он и «признает», и «утаивает» тот факт, что разрешает вопрос о метафизическо-мифологической основе богоподобия, уникальности и неуязвимости каждого человека: формирует метонимическую замену этого вопроса – спасение души дон Хуана.

Рассмотрим теперь сюжет «Исповеди» подробнее, «изобличая» трикстерски гармонизирующие действия нарратора, формирующие позитивное решение упомянутой проблемы «либо-либо».

Тема о степени неуязвимости героя возникает с первых же строк новеллы: «Смерть несчастной доньи Эльвиры была отмщена: дон Хуан Тенорио лежал с пронзенной грудью в Посада де лас Реинас и умирал» [293, с. 593]. Доктор советует Лепорелло послать за

священником: мол, «другой бы еще выкрутился», но для «такого потрепанного caballero, как дон Хуан» врачебный прогноз неутешителен: «Трудное дело, Лепорелло; сказать по правде, не нравится мне его сердце. Впрочем, это понятно: после таких похождений» [293, с. 593-594].

Отметим, что неуязвимость была дон Хуану присуща и даже частично сохранилась. Герой выходил живым и победителем из множества поединков и опасностей, и даже в последней схватке был не убит, а ранен. Однако степень этого качества, связанного с функцией спасителя, присуща герою Чапека лишь в том объеме, в котором дон Хуан этим светлым существом оставался; и потому сейчас ее меньше, чем у «других».

Итак, неуязвимость героя не поддерживалась, а подтачивалась его разрушительными деяниями, из-за которых пострадало и его сердце (метонимически – любовь). Спасение дон Хуана метонимически же заявлено «трудным делом» (но успех его, отметим, неявно гарантирован спасительным смеховым пространством).

Ни командора, ни его убийства в «Исповеди» нет: по-смеховому «реалистическое» отсутствие мотива о «мстящей статуе». Значит, мотивы о богоподобии и неуязвимости будут формироваться без опоры на этот мотив.

В следующем эпизоде добрый, но недалекий падре Хасинто предлагает раненому исповедаться; дон Хуан изъявляет согласие. Именно их диалог и формирует мотив смехового вызова, адресованного самой смерти, который метонимически равнозначен отважной ее отмене (деянию богоподобного существа). Здесь вполне сохранена та семантика смеховой учтивости, которая присуща концепту «Дон Жуан» и формирует мотивы смехового вызова и метонимической отмены *не-тотема*-смерти.

Так, Дон Хуан, лишенный возможности пригласить смерть на ужин (в отсутствие статуи), осуществляет семантический эквивалент этого поступка: выражает готовность «сменить костюм», дабы предстать перед карающей неизбежностью, по-смеховому «соблюдая приличия» [293, с. 594-595]. А когда добрый патер пытается ему объяснить, что речь идет о таинстве, цель которого – умилостивить неодолимого карающего судию, протагонист карнавально упоминает эффект, производимый исповедью на женщин. Метонимически это равнозначно карнавальной замене одной картины мира (неодолимая угроза вечных адских мук) на другую (неотменимая возможность женской благосклонности).

Итак, дон Хуан метонимически осуществляет смеховую «отмену» *не-тотема* – смерти – адских мук. Напомним, что, по Н. Бердяеву, «идея вечных адских мук, безобразная и садичная, <…> в сущности, лишает ценности духовную и моральную жизнь человека» [99, с. 66].

Чапековский дон Хуан делает это, вообще не прибегая к формальному оскорблению умершего (хотя оно традиционно присуще эпизоду), но тоже в ходе жесткого контакта с *не-тотемом*-смертью. Однако у Чапека вполне сохранена и этическая двойственность, присущая Дон Жуану. Ведь светлый трикстер, метонимически отменяющий *не-тотем*-смерть – загробные адские муки, – тем не менее сам оказывается убийцей, который совершил и множество других антиэтичных деяний [293, с. 595].

А значит, формально сохранен и вопрос: обязан ли герой своим богоподобием лишь этичным своим деяниям, или антиэтичным тоже. Ведь налицо и те, и другие. Сохранены вопросы и о том, демоничен ли дон Хуан, и о том, какая свобода есть источник богоподобия: разрушительная или высокоэтичная.

С этими вопросами контекстуально и по-смеховому корреспондирует базовый мотив «Исповеди»: у дон Хуана, оказывается, есть «тайна», причем такая, которую нельзя открыть даже под угрозой адских мук (следствия неотпущения грехов из-за неполноты исповеди). Это неявная смеховая аллюзия на отказ героя от покаяния в моцартовской опере, который описан в гофмановском «Дон Жуане» так: «Но вот – грозный стук. <…> Пол дрожит под громоподобной поступью великана. Сквозь бурю и гром, сквозь вой демонов Дон Жуан выкрикивает свое страшное “No”» – пробил роковой час. <…> Среди демонов виден Дон Жуан, извивающийся в адских муках» [132, с. 87-88].

В соответствующем эпизоде чапековской «Исповеди» роль жуткой, но тщетно увещевающей героя статуи карнавально достается добрейшему и наивному падре Хасинто [293, с. 596]. И дикие вопли издают не демоны, а все тот же бедный падре Хасинто: он слишком потрясен странным, но несгибаемым запирательством исповедуемого в одном-единственном пункте его грешной жизни. Чапековский дон Хуан «повторяет» мотив отказа от покаяния, но с карнавальной «неполнотой» и соответственно другой семантикой. Гордого принципиального отказа сотрудничать (чем бы он ни был продиктован) здесь вообще нет: дон Хуан готов исповедоваться и исповедуется во всем – кроме прелюбодеяния.

Падре Хасинто, измученный столь странным нечестием, рассказывает об этом иезуиту Ильдефонсо: «И знаете, в чем загвоздка, дон Ильдефонсо? – вдруг вырвалось у падре, и он поспешно перекрестился. – Я думаю, он был связан с дьяволом. Вот почему он не может в этом исповедаться. Это были нечистые чары. Он соблазнял женщин властью ада» [293, с. 597].

В этом высказывании «наивного» (заведомо ошибающегося) отгадчика карнавально-метонимически отражена ошибочность версии о демонизме Дон Жуана: версия скомпрометирована и «отменена». Наивный падре сообщает, что не отпустил грехи умираю-

щему из-за явной неполноты исповеди, и заклинает мудрого пойти и самому взглянуть на ад, видимый прямо по глазам дон Хуана.

Иезуит, придя к раненому, сообщает: его исповедь неясна в одном пункте; но Хуан лишь должен, если сможет, дать понять, согласен ли с тем, что скажет о нем Ильдефонсо.

И священник дружески озвучивает дон Хуану его тайну, с юности ввергшую того в прижизненный ад; раненый подтверждает эти догадки «детским всхлипыванием» [293, с. 598], а затем плачем. Ситуация, по дону Ильдефонсо, такова: лишь дух дон Хуана всегда был духом мужчины; в остальном же тот никогда мужчиной не был, а потому отчаянно и нагромождал доказательства мужской своей состоятельности: «”Но вот наступал момент, когда у женщины подламываются ноги, о, вероятно, это было адом для вас, дон Хуан, да, это было адом <…>. И вам приходилось <…> бежать от покоренной вами женщины, да еще с какой-нибудь красивой ложью на этих победительных устах. Вероятно, это было адом, дон Хуан”. Раненый плакал, отвернувшись к стене» [293, с. 599].

Итак, присущий концепту мотив ада, уготованного дон Хуану после смерти, преображен в мотив прижизненного его ада, который тоже, однако, возник из-за образа действий героя. Но – в отличие от общепринятой фабулы – действовал дон Хуан отнюдь не согласно, а вопреки своим настойчивым природным желаниям. И осуществлял вовсе не свободу, а жалкое повиновение гложущему его стремлению: «<…> подавить в себе унизительное сознание, что другие – лучше вас, что они – более мужчины, чем вы; <…> и вы не соблазнили ни одной женщины, дон Хуан!» [293, с. 598].

И как печальный результат – в дополнение к обстоятельству, что природа обделила героя «тем, что даровано каждому живому существу», – жизнь дон Хуана прошла вовсе без любви [293, с. 598-599].

Итак, разрушительные действия дон Жуана в данном случае никак нельзя перепутать со свободой, они жалки и являются попыткой скрыть свою физическую несостоятельность. Попытка тем более непривлекательна, что она разрушила многие жизни, в том числе жизнь самого Дон Жуана, одаренного и отважного человека.

Затем Дон Ильдефонсо послал отцом Хасинто и сказал ему: «Вот что, отче, он признался во всем и плакал. Нет сомнения, что раскаяние его исполнено смирения; пожалуй, мы можем отпустить ему его грехи» [293, с. 599].

Метонимически грех, в котором на исповеди покаялся герой, состоит именно в его отказе от позитивной свободы жить своей жизнью. Иллюзия свободы разрушения развенчана виртуозным и смеховым образом. Обычная христианская формула о том, что раская-

ние должно быть исполнено смирения, приобретает здесь особый карнавальный смысл: дьявольская гордыня может опираться на что угодно, но не на факт импотенции.

К числу неявных трикстерских жестов нарратора относится и следующий. Именно исповедь – таинство, ведущее к спасению в рамках католической догматики, – приводит в пространстве текста к катарсису, действительно спасая дон Хуана от его прижизненного ада. Ведь благодаря карнавальной мудрости и стараниям дона Ильдефонсо и вследствие карнавальной наивности и стараний дона Хасинто, непроницаемость этого ада – как оказалось, главное его свойство, – нарушена. Это финал новеллы. Как можно убедиться, она завершается не смертью дон Хуана, а напротив, метонимическим его спасением (церковным отпущением грехов). Смерть героя в смеховой «Исповеди дон Хуана» отсутствует.

Итак, нарратор в «Исповеди» спасает и героя, и позитивный смысл концепта «Дон Жуан». Но светлое «околдовывание» – гармонизация Универсума, осуществляемая «Апокрифом», – этим не исчерпывается. Нарратор неявно и трикстерски формирует картину мира, где все целенаправленно устремлены к «тому состоянию блаженства и покоя, которое мы, люди, называем счастьем» [293, с. 598]. Метонимически – такую картину мира, где счастье каждого уже достигнуто. Здесь присутствует смеховой «обман» (ведь люди не всегда и не вполне устремлены именно к счастью; иначе их жизнь была бы гораздо лучше). А подкрепляется эта трикстерская гармонизация той самой, уже упоминавшейся выше, демонстрацией безупречного хода мыслей, который привел мудрого отгадчика к раскрытию тайны; причем речь дона Ильдефонсо начинается именно с темы счастья.

В своем смеховом «обмане» нарратор опирается на общепринятый постулат, что Дон Жуан делает то, чего требует его сущность, и потому счастлив. Нарратор трикстерски формирует смеховой перевертыш постулата, используя катарсиально-смеховое метонимическое замещение по смежности: это не дон Хуан, а другие делают то, чего требует их сущность, и потому счастливы. Дон Хуан же, в отличие от других, практически отнял у себя свободу следовать своей сущности и стремиться к счастью. Но даже это не вполне разрушило его сущность. Дон Хуан остается богоподобен, например, в своем смеховом вызове – отмене смерти (здесь протагонист свою свободу проявил).

Отметим, что новелла называется «Исповедь дон Хуана». Это смеховой парадокс, предвещающий смеховой же катарсис: ведь известно, что моцартовский Дон Жуан отказался от покаяния.

Итак, в новелле Чапека мифологическое сознание совершает новое движение по гармонизации концепта «Дон Жуан». А именно, происходит очищение концепта от привнесенной в него идеи «демонической» свободы разрушения; позитивная же свобода под-

тверждается вызовом, который чапековский дон Хуан бросает смерти. Более того, концепт выводится на современный уровень, поскольку в новелле позитивной свободой обладает не только протагонист, но и другие, то есть «все». В пространстве этого концепта протагонист как бы делится своим главным качеством с окружающими, а они спасают его из ада, через осознание и речь нарушив главное качество ада – его непроницаемость.

### 4.4. Выводы к главе 4

Рассмотрение гуманизации мифа в текстах Г. Гессе, Ф. Кафки, Т. Манна, К. Чапека, осуществленное в данной главе, позволяет утверждать: исследуемый литературный феномен инвариантен по отношению к самым прихотливым вариациям трактовок базовых мифологем ИП XX века.

Так, относительно наиболее простой случай – осуществление гуманизации мифа посредством традиционной трактовки явной базовой мифологемы (мифа о смехе) – представлен сущностно новаторским романом Г. Гессе «Степной волк»: смех – впервые в новое время – идентифицирован как высокодуховный спасительный философский акт. Ведь гессианский «смех бессмертых» контекстуально есть концепт, содержащий особую теологию смеха и соответственно прагматику спасения человека и гармонизирующего преображения Универсума.

А осмысление гуманизации мифа в кафкианской новелле «Правда о Санчо Пансе», где протагонист сумел так искусить добром самого беса, что тот преобразился в смеховой архетип защитника добра, выявляет особую традицию в европейской литературе. Эта традиция, представленная именами И. В. Гете, Ф. Кафки и Т. Манна, такова: по-смеховому, трикстерски используя реминисценции «Книги Иова», воплощать интенцию, которая задана самой мифологемой, – программу отмены *не-тотема*-смерти совместными усилиями Бога и человека.

У Гете взамен предания о предопределенных Богом мучениях заведомого праведника (Иова) дана история о предопределенном Богом спасении заведомого грешника (Фауста), который продал душу дьяволу. Благодетельным трикстером у Гете оказывается сам Бог; Бог фактически вербализует постулат о бессилии зла; таким образом, акцентированы гармонизирующие действия Бога.

У Ф. Кафки акцентированы гармонизирующие действия человека. Санчо совершает праведный выбор перед лицом *не-тотема*-зла: к протагонисту приставлен бес, долженствующий его погубить и натворить через него много бед. Но трикстер Санчо по-смеховому, используя рыцарские романы, освобождает от ужасного предопределения и

себя, и Универсум, и даже беса: дает ему человеческое имя (Дон-Кихот), искушает служением добру и не оставляет на произвол судьбы. Кафкианская новелла, таким образом, формирует и смеховое дополнение концепта «Бог» из мифологемы об Иове: Бог может попустить силам зла вмешаться в жизнь человека, но Он же непременно поможет человеку свободному, человеку-трикстеру безболезненно и даже с пользой для себя и других отменить зло и гармонизировать Универсум.

У Т. Манна нарратор благодетельно и трикстерски вербализует именно аспект сотрудничества Бога и человека.

Все эти тексты, используя миф о смехе, осуществляют особую этизирующую трактовку неявной БМ (мифологемы об Иове) – такую новаторскую ее трактовку, которая восходит к трактовке давно забытой. А значит, в ИП миф о смехе может способствовать смеховому гармонизирующему преображению привычной трактовки другой БМ текста.

При анализе древнейшей мифологической базы, обуславливающей особенности гуманизации мифа в смеховой новелле К. Чапека «Исповедь дон Хуана», впервые обнаружен особый подвид неявных БМ, обозначенный нами как «подвид “утраченные мифологемы”».

Древняя мифологема принадлежит к этому подвиду, если она, утраченная человечеством, хоть частично воссоздана каким-либо литературным текстом в качестве его БМ и потому может оказаться обнаруженной при его анализе (с учетом различных закономерностей эволюции древнейшего мифологического сознания в аспекте гуманизации мифа). Соответственно впервые выявлена и эмпирически подтверждена принципиальная возможность, анализируя ИП в аспекте гуманизации мифа, восстановить структуру «утраченной мифологемы», которая в качестве БМ частично воссоздана этим произведением ИП. Теоретически эта возможность обусловлена «центральным тезисом» Нортропа Фрая.

Поскольку в данной главе инвариантность ГМ к вариациям трактовок БМ рассматривалась на примерах ИП, где одна из БМ – миф о смехе, то продемонстрировано и формирование гуманизации мифа посредством этой динамической константы ГМ.

# 5. ИНВАРИАНТНОСТЬ ГУМАНИЗАЦИИ МИФА К ИНТЕРФЕРЕНЦИИ БАЗОВЫХ МИФОЛОГЕМ

## 5.1. Рассматриваемый феномен при интерференции базовых мифологем, одна из которых формирует гуманизацию мифа (Р. Вальзер)

Формирование ГМ при интерференции БМ, среди которых имеется столь древняя формирующая ГМ мифологическая структура, как мифологема о катабазисе, мы продемонстрируем на примере смеховой новеллы Р. Вальзера «Ибсеновская Нора, или Жареная картошка» (впервые опубликована в книге «Роза», 1925).

Но сначала приведем текст этой новеллы целиком (она и мала, и малоизвестна сегодняшнему читателю), а также напомним, как реагировала на творческое своеобразие Роберта Вальзера литературная критика того времени и как идентифицирует его творчество современная научная мысль.

Итак, «Ибсеновская Нора, или Жареная картошка»:

«Однажды некий актер дебютировал в роли Хельмера. В пятом акте драмы, прочитав то самое письмо, он улыбнулся, очевидно, не сочтя ситуацию такой уж трагичной, и сказал как ни в чем не бывало: «Милая Нора, а знаешь что? Поджарь-ка мне еще картошки!» Публика слушала необычные слова затаив дыхание. Нора была в ужасе. Как мог ее супруг так внезапно скинуть с себя облаченьице трусливого резонерства? Зрители заметно забеспокоились. Немудреное пожелание, высказанное в самый решающий момент, показалось всем весьма странным, но шикать никто не стал. Говорить о жареной картошке, когда у автора в пьесе свершается переоценка всех ценностей, это уж слишком. Страстных речей и реплик Норы – не последовало. Небрежно, как многоопытный светский человек, Хельмер присел на край стола. «Неужели тебе сейчас правда хочется картошки, трудно в это поверить», – пролепетала Нора. В своей озадаченности она была особенно обаятельна. «Как сказал, так оно и есть», – отвечал ее муж. Зрители на стоячих местах недоуменно качали головами. Вдруг Нора прониклась прелестью происходящего; публика оторопела. Нора была довольна, потому что Хельмер сказал нечто неожиданное. Хельмеру не аплодировали, но в итоге он снискал симпатии всех» [116, с. 267-268].

Отметим, что катарсиальность новеллы, несомненная для эстетического чувства, не столь очевидна анализирующему разуму. Новеллу можно воспринять как забавную, но непритязательную шутку или даже как чересчур вольную и легкомысленную игру с пьесой Ибсена.

В начале XX века, во всяком случае, доброжелательная критика старалась защитить вальзеровские тексты от подобных обвинений.

Так, Р. Музиль в своей «Рецензии на “Истории” Роберта Вальзера» (1914), заявляя о смысловой их наполненности, «свободе и духовном богатстве» [231, с. 298], противопоставлял это гипотетическому расхожему мнению:

«Люди добродетельные, равно как и весьма сердобольные женщины, воспримут тридцать коротких историй Вальзера как пустую забаву. <…> В общем и целом читатели хотя и не скажут об этом вслух, но будут, как мне кажется, удручены: историям недостает серьезной морали» [231, с. 296-297].

А В. Беньямин в 1929 году (эссе «Роберт Вальзер») тоже еще, видимо, полагает, что вальзеровское творчество нуждается и в некотором заступничестве:

«Что вальзеровские истории необыкновенно трогательны и деликатны, понимает каждый. Не каждый, однако, видит, что в них заложено не нервное напряжение декадентства, но чистый и деятельный порыв выздоравливающей жизни. <…> Детское благородство – черта, сближающая персонажей Вальзера с героями народных сказок, которые тоже вынырнули <…> из ночи и безумия мифа» [96, с. 300-301].

Представление В. Беньямина о мифе как исчадии «ночи и безумия» было ошибочным, но крайне распространенным в те годы.

И потому современный исследователь Б. Дубин (2007) полагает высокой заслугой Р. Вальзера, что тот последовательно разрабатывал мифологическую линию неброского гуманизма, противостоящую ложномифологическому мейнстриму своего времени:

«Стоит напомнить и даже подчеркнуть, что Вальзер вырабатывает подобное понимание и делится им с читателями в первой трети XX века – в эпоху, когда запоздалый и, по большей части, эпигонский неоромантизм с его мифологией сверхчеловеков и эстетикой колоссов претендует на авансцену не только в искусстве, но и в политике: исполины и исполинши прямо-таки не сходят с плакатов и экранов. Вальзер и его слово дают в этом смысле ранний и неброский урок нового гуманизма («нового героизма повседневности», сказал бы Бодлер), который, кажется, стал куда нужнее и различимей уже к концу XX столетия, после всех его кровавых бредней и великих боен <…>» [141, с. 188].

К концу XX века не осталось и следа от представления, что тексты Вальзера – одного «из наиболее значительных немецкоязычных авторов XX века» [265, с. 301] – нуждаются в оправданиях. Исследователи лишь стремятся в полной мере выявить особенности и значимость его произведений, а также их воздействия (например, их влияния на творчество Ф. Кафки).

Так, Дж. М. Кутзее подчеркивает: именно малая проза Р. Вальзера наиболее «блистательна», именно там Вальзер в наибольшей степени «как дома»; причем, по словам самого Вальзера, эта проза в совокупности есть разрозненная, но подлинная книга о сути его личности, особая «Я-Книга» [337].

Чтобы осмыслить ГМ, формируемую новеллой Вальзера, нужно понять, какую именно катарсиальность осуществляет «Ибсеновская Нора, или Жареная картошка» Р. Вальзера, а для этого следует выявить, какой катарсиальности недостает пьесе «Кукольный дом».

В 20-ые годы XX века, когда создавалась вальзеровская новелла, Г. Ибсен (1828-1906) уже не был властителем дум, как до Первой мировой войны. Влияние его творчества постепенно превращалось во влияние классики, сохраняя, однако, свою почти невероятную двойственность:

1) пафос защиты индивидуального начала, причем именно в его глубинах-высотах и устремленности к позитивной бесконечности;

2) приравнивание индивидуального начала, отягощенного любой виной, к пустому месту (метонимическое стирание в порошок).

Реакция публики на столь двойственный процесс была разнообразна. От страстной благодарности за этические достижения и сострадания за этические срывы (отклики Н. Бердяева) до отчаянной жажды просто разоблачить и развенчать антигуманиста (отклики М. Нордау [238, с. 232-233]).

Н. Бердяев пишет:

«У него (Ибсена – Ж.К.) было чувство вины и греха, которое преследовало его героев, но окончательного смысла этой вины ему не дано было узнать. Подобно творчеству Ницше и Достоевского, творчество Ибсена обозначает глубокий кризис гуманизма и гуманистической морали. Гуманистическая мораль и для него, как и для Ницше, была размягчением, утерей горнего духа, отрицанием высоты и бесконечности.

Творческий путь Ибсена и есть искание божественной высоты человеком, утерявшим живого Бога. <…>

Всех героев Ибсена мучат тролли. И он говорит, что жить – значит бороться с троллями души. Ибсен с большой силой изображает терзание души троллями» [100, т. 2, с. 211-212].

Видимо, тяжкая двойственность, когда высокая защита индивидуального начала почему-то не брезгает антигуманизмом, и ощущалась самим Ибсеном как неизбывное «терзание души троллями», а Бердяевым читалась как утрата «живого Бога».

«Кукольный дом» (1879) являл эту двойственность с такой силой, что возникает следующее предположение.

Ибсеновская Нора была тайным автопортретом драматурга, с помощью которого тот пытался разрешить собственную, мучающую его загадку, оказать помощь себе самому. Помочь, как сказал бы современный психолог, своему внутреннему ребенку: защитить интуитивность молоденькой Норы посредством своих – пятидесятилетнего образованного человека – познаний.

К несчастью, Ибсен был лишь немногим более просвещен, чем его Нора, разделяя с ней немало убийственных заблуждений, квазинаучных предрассудков в том числе (о наследственности, например; подробнее см.: [238, с. 229-233]).

И над Норой, и над Ибсеном – причем по сути одинаково – довлеет образ злого Универсума, где:

1) человек постоянно виноват, временами подспудно, но всегда неизбывно;

2) виновному попросту отказано в экзистенции, он пустое место;

3) все, что можно предпринять, – это постараться перераспределить вину, столь неизбежно превращающую в «пустое место», переложив ее на другие плечи.

Антигуманизм, проявлявшийся Ибсеном, был, мы полагаем, простым подчинением злому Универсуму, ощущаемому как нечто объективное.

Гениальное исключение из этого подчинения – создание концепта «Пер Гюнт»: виновный спасен от истребления (переплавки) Пуговичником, поскольку все-таки «был самим собой» – пусть лишь в любящем сердце Сольвейг. Метонимически это означает спасение всех.

Концепт «Пер Гюнт» также дает понять, что именно считает виной Ибсен и почему он способен впасть в антигуманизм.

По Ибсену, вина – любое прегрешение против индивидуального начала, а карается жестоко лишь потому, что неотделима от виновного: его превращение в пустое место освобождает мир и от нее. Поскольку каждый способен провиниться против индивидуального начала (своего в том числе), то, во имя его защиты, его же и следует уничтожить.

Эта логика не оставляла шансов на существование никому. И Ибсен несколько ее подправляет, жертвенно и по-прежнему антиэтично: действует так, чтобы спасти хоть кого-то, но с гарантией не себя. Поэтому, мы полагаем, он в «Кукольном доме» и перекладывает – почти механически – всякую вину с женских плеч на мужские.

Итак, смысл странных ибсеновских действий состоял в том, чтобы спасти хоть чье-то индивидуальное начало, чью-то экзистенцию, пожертвовав всеми остальными.

А спасенным от вины существом можно хоть полюбоваться, перевести дух от ужасов. (Персонификацией такой возможности в «Кукольном доме» пребывает доктор Ранк: он любуется Норой, сохраняя уверенность, что собственный его удел – близкая могила).

Если бы ибсеновские действия этим исчерпывались, он был бы лишь жертвой собственной картины мира, а не выдающимся созидателем.

Художественно одаренный, Ибсен использует в поисках спасения и еще кое-что.

Из тайников мифологического сознания он неосознанно черпает древнюю мифологему: о чудесном существе, для которого нет почти ничего невозможного, но, тем не менее, оно оказывается в ужасной беде, из которой, однако, заведомо будет спасено любящим. Иными словами – мифологему о катабазисе.

Мифологема воплощает именно гуманистическую картину мира, а значит, могла бы защитить Ибсена от «троллей» – при условии, что он ей доверяет вполне. А этого не было.

Ибсен «корректирует» мифологему лишь в одном-единственном пункте, но так, что остается во владениях «троллей» антигуманизма. В их владениях остается и пространство пьесы. А Вальзер этих «троллей» своей новеллой изгоняет, чем и объясняется ее катарсиальность. Он по-смеховому и мифологически убедительно формирует картину мира, опровергающую постулат, что человек – «пустое место», причем Вальзер задействует те же, что у Ибсена, базовые мифологемы (к ним, однако, добавлены: миф о смехе; мифологема об испытании протагониста Великой Матерью на его магическую состоятельность и родственная ей мифологема о брачных испытаниях героя, или «трудных задачах»), причем столь же неявно.

**Базовые мифологемы пьесы «Кукольный дом»**

Ведь в целом мифологическая основа пьесы «Кукольный дом» представляет собой совокупность двух базовых мифологем: о супруге, которую протагонист утрачивает и вновь обретает посредством подвига (о катабазисе); и о внеэтичном запрете, который должен быть нарушен.

Эта основа определяет собой два основных мотива:

1) о чудесной «тотемной» супруге, которую протагонист утрачивает (она уносится в тридевятое царство или преисподнюю etc.) и вновь обретает посредством подвига (возвращает, отправившись за ней в тридевятое царство или осуществив катабазис etc.);

2) о внеэтичном запрете, который должен быть нарушен: нарушенный запрет ведет к вечной разлуке, равнозначной смерти (унесение в тридевятое царство, преиспод-

нюю etc.); но подвиг протагониста отменяет разлуку-смерть-*не-тотем* и умножает *тотем* (гармонизация Универсума).

Рассмотрим теперь, как эти БМ воплощены в пьесе «Кукольный дом».

Нора по мифологическому генезису – чудесная «тотемная» жена.

Так, во-первых, Торвальд Хельмер, муж Норы, почти никогда не называет ее по имени: она – «белочка», «певунья-пташечка»; «птичка», «голубка», «жаворонок» [151, с. 375- 378, 442, 445-446]; Нора охотно откликается и обозначает себя так же.

Во-вторых, Нора вершит чудо, спасительное для мужа, чьим уделом иначе была бы смерть. (Тайком от мужа ей удается занять деньги для проживания на юге Италии, что исцеляет Хельмера; но Норе пришлось подделать подпись поручителя, о чем проведал Крогстад).

В-третьих, жизненные тяготы (стесненные материальные обстоятельства, выплату долга, уход за больным мужем, заботы о доме и детях) Нора разрешает весело, как бы играючи.

Мотив нарушенного запрета в пьесе двоится. Один из двух нарушенных запретов, соответствуя БМ, внеэтичен, а второй, в отличие от БМ, является этическим (фатально ведет к разлуке супругов именно он).

Покажем, как на этом структурном «отклонении» от БМ базируется этическое отклонение пьесы, ввергающее ее во власть «троллей» антигуманизма.

Внеэтичному запрету БМ соответствует страстная просьба Норы подольше не читать новые письма (среди них – письмо от шантажиста Крогстада). Нарушение этого запрета – Хельмер прочитывает письмо – ведет к тому, что ему, метафорически говоря, открывается человеческое лицо жены как своей спасительницы. Этот момент соответствует сказочным канонам. Хельмер раньше не вполне различал человеческую ипостась жены, слишком узко трактуя ипостась «птички-певуньи». Но это предположительно радостное узнавание омрачено бедой, чреватой тяжкой разлукой: его супруга в руках шантажиста.

А действительно ведет к их разлуке лишь второе нарушение запрета, причем этического (отличие от БМ). Хельмер нарушает запрет на низость, тупость, неблагодарность и жестокость. Напуганный, он обрушивается на жену с оскорблениями, упреками и даже обещает запретить матери-лгунье общаться с детьми. Когда же опасность нежданно и навсегда миновала, Хельмер заявляет: он простил жену, ведь та оступилась из любви к нему.

Поведение Хельмера антиэтично, но дело к этому отнюдь не сводится. Ведь налицо антиэтичная устремленность самого автора. А именно: сформировать персонаж, на кото-

рого можно переложить весь неподъемный груз экзистенциальной вины, причем неважно какой и в чем.

Суть происходящего, как мы покажем далее, не в низости этого супруга, а в формировании доказательств, что человек Хельмер – пустое место. И требуются они как гарантия, что Нора не пустое место.

Взлет Норы, или метонимически всеобщего нашего «я», к горним высотам ее индивидуального начала, которые она смутно в себе предощущает, почему-то, по Ибсену, может иметь стартовой площадкой лишь почти всеобщую вину по отношению к Норе.

Над автором мучительно довлеет ложное ощущение некоей вселенской двуполюсности: кто-то непременно должен заполнить собой нишу «зло» («вина»), чтобы устойчиво избавить от этой тяжкой участи Нору (внутреннего ребенка, индивидуальное начало) – и тем самым обеспечить ей вознесение в нишу «добро», или право на горние выси.

Одного Хельмера на заполнение ниши «зло» явно не хватило. Туда же пришлось погрузить и покойного отца Норы, который не проявлял ни жестокости, ни неблагодарности, но это его не спасает: «Ты (Хельмер – Ж.К.) и папа много виноваты передо мной. Ваша вина, что из меня ничего не вышло» [151, с. 448].

Эти двое виновны, что не приобщили Нору к внутренним ее высотам.

Симбиоз пафоса защиты индивидуального начала и превращения в пустое место тех, на ком неважно какая «вина», Ибсеном достигнут.

Драматург всячески совершенствует этот антиэтичный симбиоз.

Любовь к Норе ее мужа и ее отца попросту отрицается: «Вы никогда меня не любили. Вам только нравилось быть в меня влюбленными» [151, с. 447]. Этим откровением Ибсен удостаивает Нору, утверждая статус пустого места за Хельмером и его тестем.

Указанный статус этих несчастных драматург подкрепляет, помещая вслед за ними в нишу «зло» феномены действительно негативные, искажающие человека: ложные расхожие представления о религии, совести, нравственном чувстве, долге, священных обязанностях.

Пустое место (Хельмера) можно только покинуть. Нора так и делает.

Ее поступок сначала рационализируется как обычное следствие необходимости «остаться одной, чтобы разобраться в самой себе и во всем прочем» [151, с. 449]. Но ведь подобное расставание непродолжительно. И гуманная рационализация тут же опровергается самой Норой. Она заявляет: брак с Хельмером есть недопустимое «сожительство», а сам он ей – лишь «чужой человек» (контекстуальный синоним пустого места); изменить это может лишь «чудо из чудес» [151, с. 453].

Дети Хельмера, пустого места, тоже, видимо, – пустое место: ведь их можно спокойно бросить, не греша. Контекстуально об этом свидетельствует особая правота, с которой Нора навсегда их покидает. Так, готовясь подвергнуть детей пытке сиротства при живой матери, Нора, по воле Ибсена, просто игнорирует их боль, причем не без циничной демонстративности. Она заявляет: «…разве я подготовлена воспитывать детей?» [151, с. 448]; «Я знаю, они (дети – Ж.К.) в лучших руках, чем мои (няньки, которая явно не “лучше” Норы – Ж.К.)» [151, с. 452], – будто намерение осиротить детей есть для них непреложное благо, не связанное с ее желанием уйти от мужа.

Более того, в пьесе вербализован ужас человека (доктора Ранка), который почему-то уверен: он обречен на превращение (для любимого существа) именно и конкретно в «пустое место» [151, с. 418].

Итак, главный этический сбой пьесы – принципиальная устремленность трактовать кого-либо из людей как «пустое место», возложив на него «вину», почти все равно какую; сбой порожден склонностью человека считать себя неотделимым от своей вины (а та всегда найдется) и жертвенным антиэтичным стремлением «отменить», приравняв к «пустому месту», себя заодно со своей виной.

### Этизирующее трикстерское преображение ибсеновского концепта в новелле Р. Вальзера

Новелла Вальзера выправляет ибсеновский сбой, трикстерски осуществляя иной ход событий («Кукольный дом» – пьеса; значит, все там можно «переиграть») и метафизическое смеховое преображение «Кукольного дома».

Точность, с которой Вальзер указывает на момент своего вмешательства, является обманно-смеховой. В пьесе нет пятого акта, их три. Заверение, будто жена Хельмера собственноручно жарит картошку – трикстерский «обман» (этим, конечно, занимается прислуга). Нет в пьесе и момента, когда, «прочитав то самое письмо» [116, с. 267], актер мог бы подать предложенную Вальзером реплику.

Вальзер вмешивается в действие в тот метафизический «момент», когда концепт «ибсеновская Нора», включающий в себя антигуманизм, уже сформирован и есть что преображать. Как бы описывая театральное представление, Вальзер трикстерски формирует чувства и мысли ибсеновской Норы (а не актрисы, ее играющей), супруг которой внезапно скинул «с себя облаченьице трусливого резонерства», предварительно «улыбнувшись» [116, с. 267].

Как бы вполне принимая ибсеновский постулат о том, что Хельмер есть олицетворение низости и виновности, Вальзер трикстерски формирует свой постулат. А именно: Вальзер по-смеховому неявно постулирует низость негативным облачением, которое можно скинуть, а экзистенцию – неотделимой от сущности каждого человека.

У этого гуманизирующе трикстерского постулата есть опора и в БМ, и в ибсеновском литературном пространстве:

1) Мотив БМ, когда персонаж, сбрасывая шкуру животного, меняет обличье с животного на человеческое.

2) По утверждению Пер Гюнта, хвост, который навязали ему тролли, он, человек, всегда сумеет отвязать, а предложенное ими облачение – с себя стряхнуть.

В результате вальзеровских преображений низость, проявленная Хельмером по отношению к Норе, есть не более чем навязанный хвост, съемное «облаченьице», которое герой, заметив на себе, волен с себя стряхнуть.

Для этого нужна смеховая отвага (формируется в смеховом пространстве, где *нетотем*-зло самоаннигилирует). Ведь человек склонен ожидать от себя последовательности и, проявив низость, парадоксально хранить ей некую верность. К подобному ожиданию склонны и другие: «Нора была в ужасе. <…> Зрители заметно забеспокоились» [116, с. 267].

Но освобождению от «облаченьица» никто не может и, в общем, не хочет помешать («но шикать никто не стал») [116, с. 267]. Награда же – гармонизация ситуации и космическая симпатия: «Вдруг Нора прониклась прелестью происходящего; публика оторопела. Нора была довольна <…>. Хельмеру не аплодировали, но в итоге он снискал симпатии всех» [116, с. 268].

Поступок Хельмера метонимически отменяет нишу «пустое место» как непременную принадлежность Универсума. Ведь стараниями Ибсена Хельмер есть олицетворение виновности (подобно тому, как Нора – олицетворение индивидуального начала). И если он «сбрасывает» с себя низость и соответственно вину, их просто не остается на свете. Универсум преображен в райское состояние. Вальзер создает смеховую модель Универсума, где вина и низость отменены.

Выясним, почему сбрасывание Хельмером «облаченьица» осуществлено как просьба, с улыбкой адресованная жене, поджарить ему еще картошки.

Гуманизирующее смеховое пространство актуализируется не только улыбкой Хельмера, но и карнавальной убедительностью его просьбы.

Ведь «пустое место» хотеть жареной картошки просто не может.

Напомним, что в сказках нередко испытывается способность героя съесть особую пищу. Герой, требуя, чтобы баба Яга его накормила, демонстрирует свою магическую состоятельность и мощь: «показывает, что он не боится этой пищи, что он имеет право на нее» [250, с. 50]. Иначе говоря, он доказывает свою причастность к возможности гармонизирующего преображения Универсума, из чего следует возможность для него вернуть любимую.

Нора осуществляет дополнительную проверку Хельмера на его способность съесть (захотеть съесть) жареную картошку. Способность равнозначна смеховой разотождествленности Хельмера с «пустым местом». А Нора прелестна, подобно расколдовываемой злой царевне, тщетно подвергающей протагониста трудным испытаниям [224, с. 99]:

«“Неужели тебе сейчас правда хочется картошки, трудно в это поверить”, – пролепетала Нора. В своей озадаченности она была особенно обаятельна» [116, с. 268].

Это контрольный вопрос; Хельмер отвечает на него утвердительно, с карнавально-смеховой солидностью:

«“Как сказал, так оно и есть”», – отвечал ее муж» [116, с. 268].

И дальше «тролли» антигуманизма покидают пространство пьесы.

Нора и зрители – метонимически «все» – избавляются от ибсеновского страха и его уверенности в том, что Универсум непременно должен содержать нишу «зло», которую непременно кто-нибудь должен собою заполнять.

Итак, Вальзер создает смеховую модель Универсума, где нет вины и низости, где спасено – наделено неотъемлемой экзистенцией – индивидуальное начало каждого человека (а не только некоторых, как у Ибсена); создает, можно сказать, райскую модель Универсума. Это и есть по-смеховому преображенный Вальзером концепт «ибсеновская Нора».

Теперь, осмыслив гуманизацию мифа в тексте, одна из БМ которого сама ее формирует, рассмотрим, как этот литературный феномен возникает в тексте, где одна из БМ активно ему противостоит.

### 5.2. Исследуемый феномен при интерференции базовых мифологем, одна из которых активно противостоит гуманизации мифа (Г. К. Честертон; Т. Пратчетт)

В ИП наблюдаются случаи – креативность автора становится при этом особенно заметной, почти вызывающей, – когда смысл одной из интерферирующих базовых мифологем сущностно и контрастно противоречит возникающему новому смыслу. Иными сло-

вами, случаи, когда в литературном тексте новый смысл формируется с помощью мифологемы, ему же активно «противоречащей».

Рассмотрим эту специфику ГМ на примерах таких произведений ИП, как парадоксальная [35, с. 94] честертоновская история о патере Брауне, базирующаяся на мифологеме о злом роке (см. также: [344]), и смеховое фэнтези Т. Пратчетта, использующее мифологему об Апокалипсисе.

В новелле Г. К. Честертона «Злой рок семьи Дарнуэй» (1926) ГМ формируется благодаря тому, что с мифологемой о злом роке, активно противостоящей гуманизации мифа, интерферирует динамическая константа ГМ – дихотомия *тотем*/*не-тотем*, которая равнозначна этичному предписанию: «Стремись служить жизни и отменять смерть».

Использование этичной дихотомии в качестве одной из БМ в тексте Г. К. Честертона представляется вполне естественным, учитывая общую гуманистическую направленность творчества этого признанного мастера детективного жанра [313, с. 12], постоянно отмечаемую исследователями (см., напр.: [431, с. 13-25]).

Специфика данного случая состоит лишь в том, что именно контрастная интерференция дихотомии (позитивной БМ) с негативной мифологемой о неодолимости злого рока формирует эстетический смысл текста. Далее мы подробно это продемонстрируем, предварительно ознакомив читателя с точкой зрения Х. Л. Борхеса.

**Борхес о Честертоне и его «отражении»**

Творчество Честертона откровенно импонировало Х. Л. Борхесу. Оттого последний, видимо, и стремился выявить там что-нибудь такое, чего искать никто другой и не помыслил бы. Борхес, например, объясняет:

«Эдгар Аллан По писал новеллы ужасов с элементами фантастики или чистой bizarrerie. Эдгар Аллан По изобрел детективную новеллу. Это так же бесспорно, как тот факт, что два эти жанра он не смешивал. Он не поручал аристократу Огюсту Дюпену установить давнее преступление Человека Толпы или объяснить, почему статуя в черно-красной комнате убила замаскированного принца Просперо. Честертон, напротив, со страстью и успехом изощрялся в подобных tours de force. Каждая из новелл саги о патере Брауне сперва предлагает нам тайну, затем дает ей объяснение демонического или магического свойства, а в конце заменяет их объяснениями вполне посюсторонними. Достоинство этих кратких историй не только в мастерстве; мне кажется, я в них вижу зашифрованную историю жизни самого Честертона, символ или отражение Честертона» [108, т. 2, с. 72].

Ключ к искомому «шифру» Борхес обнаруживает. Так, с его точки зрения, «По и Бодлер, подобно злобному Уризену Блейка, вознамерились создать мир страха; и естественно, что их творчество изобилует всевозможными ужасами», а Честертон, который, как представляется Борхесу, «не потерпел бы обвинения в том, что он мастер кошмаров, “monstrorum artifex”», тем не менее «неотвратимо предается чудовищным предположениям» и, вовсе не желая быть По или Кафкой, сам, однако, созидал произведения не вполне детективного жанра. Ведь авторам детективов свойственно искать объяснений «не необъяснимого, а запутанного». Между тем каждая из историй о патере Брауне «стремится объяснить с помощью только разума некий необъяснимый факт». Да и «разум» этот «собственно, не разум, а католическая вера или же совокупность вымыслов еврейской религии, подчиненных Платону и Аристотелю». (Подробнее см.: [108, т. 2, с. 72-75]).

Возможно, что Борхес, говоря о творчестве Честертона как некоем целом, прав. Однако в том, что касается непосредственно истории об ужасном роке семейства Дарнуэев, присутствует и еще кое-что. А именно: эстетический смысл, отнюдь не укладывающийся в предложенную Борхесом схему. И, с нашей точки зрения, конкретно эта история никак не может быть сведена лишь к борхесовскому предположению: «что-то в замесе его (Честертона – Ж.К.) “я” влекло его к жути – что-то загадочное, неосознанное и нутряное. <…> Этот разлад, это ненадежное подавление склонности к демоническому определяют натуру Честертона» [108, т. 2, с. 74].

Едва ли, однако, творчество Честертона и его «натура» могут определяться этим вполне. Иначе они не снискали бы ни симпатий Борхеса, ни такой его максимы:

«Подобно Честертону, Лэнгу или Босуэллу, Уайльд из тех счастливцев, которые вполне обойдутся без одобрения критики и даже благосклонности читателей, поскольку их припасенное для нас доброжелательство несокрушимо и неизменно» [108, т. 2, с. 71].

Ключ к этой истории, мы полагаем, именно в помянутом Борхесом «несокрушимом и неизменном» доброжелательстве, почти маскарадно нарядившемся в одежды «католической веры», причем имеющем целью действо вселенского масштаба.

А именно: с максимальной убедительностью раскрыть тему о свободе воли и возможности счастья, метонимически возведенных нарратором в ранг вселенского закона. Не более и не менее.

В рамках используемого нами дискурса подобный закон вполне идентичен мифологеме-дихотомии *тотем*/*не-тотем* – о *тотеме*, побеждающем *не-тотем*.

Как мы покажем далее, контекстуально *тотем*, истинный и победительный, есть совокупность концептов «Господь Бог», «дневной свет», «освобождение, чистое, как

весенние цветы», «человеческая воля, которую Господь Бог сделал свободной» [294, с. 277-279]. А *не-тотем*, ложный и побеждаемый, представлен в тексте как «смерть и рок, глухой и безжалостный», «мрак», «убийство или самоубийство», «глупость» и «научное суеверие», которое ничем не «лучше суеверия мистического» [294, с. 271, 277, 279].

Поначалу, однако, истиной предстает именно негативная мифологема о неодолимости злого рока: его мощь представляется крайне убедительной.

Это совпадает с главным законом детективного жанра: ложь поначалу должна представляться истиной (тот, кто в финале окажется убийцей, поначалу должен быть вне подозрений).

Честертон использует метонимичность мифологического сознания, согласно которой целое идентично части. А именно: если отец Браун воистину сумел разоблачить убийцу, то интуитивно (мифологически) доказанной предстает и истинность постулатов, которыми он руководствуется. В тексте это утверждается и напрямую, когда патер Браун озвучивает свой символ веры, он же критерий истины:

«– Я говорил, что верю в дневной свет, – ответил священник громко и отчетливо. – И я не намерен выбирать между двумя подземными ходами суеверия – оба они ведут во мрак. Вот вам доказательство: вы все даже не догадываетесь о том, что действительно произошло в доме» [294, с. 277-278].

Поясним сказанное. Честертон катарсиально избавляет читателя от предощущения беды, незаметно его терзающей. Ведь современный человек склонен бояться, во-первых, неведомого, во-вторых, хорошо известного. Так, сохранилась вера в возможность неотвратимых метафизических угроз. Но к ней добавилось знание о возможности широчайшего спектра неотвратимых угроз весьма материального характера – знание, которое вполне может оказаться ложным и поставщиком которого является наука. Например, в новелле она представлена доктором Барнетом и его пугающими выводами о наследственном безумии Дарнуэев.

А общим результатом является состояние запуганности человека, или ощущение, что он жалкая игрушка мощных сил, которые могут сделать с ним самим и его любимыми что угодно дурное.

Именно это ощущение, однако, патер Браун и называет «глупостью»:

«У старого слуги вырвался глухой стон.

– Нет, это безнадежно, – хрипло сказал он. – Мы столкнулись с чем-то слишком страшным.

– Да, – тихо согласился священник. – Мы действительно столкнулись с чем-то страшным, с самым страшным из всего, что я знаю, – с глупостью» [294, с. 271].

Такого рода дефиниция формирует особую картину мира, где единственная реальная опасность – это субъективная вера в зло-*не-тотем* как в реальность или, по меньшей мере, как в неодолимое состояние реальности.

Иначе говоря, формируется картина мира, объективно райская, что может быть нарушено лишь субъективным неверием в нее, равнозначным «глупости».

Поскольку сходная картина мира сформирована в борхесовской «Розе Парацельса» (1983), не исключено, что Борхес позаимствовал этот мотив у Честертона. Борхес тоже заявляет о ней устами протагониста, но уже совсем прямо:

«– Неужели ты думаешь, что Всевышний мог создать что-то, помимо Рая? Понимаешь ли ты, что Грехопадение – это неспособность осознать, что мы в Раю?» [108, т. 2, с. 544].

Подобно Честертону, Борхес вводит и мотив реального факта (в финале Парацельс восстанавливает розу из пепла), подтверждающего истинность упомянутой картины мира.

Во всяком случае, оба автора сформировали этот мотив, побуждаемые своим «несокрушимым и неизменным» доброжелательством к вселенским благодеяниям. (Борхес распознавал в других это качество, поскольку сам им обладал). Ведь для мифологического сознания характерна – как следствие его метонимичности – подспудная убежденность в том, что гармонизация Универсума, осуществляемая художественным текстом, ведет к реальному гармонизирующему преображению мира. Этим и обусловлен эффект катарсиса.

Рассмотрим, как упомянутый мотив воплощен у Честертона.

**Интерференция контрастных БМ в новелле «Злой рок семьи Дарнуэй»**

Обветшалое гнездо угасающего рода, черные одежды слуги и наследницы, из окон не увидишь неба, только его отражение в воде, наполняющей ров, которым обнесен замок.

Жизнь еще теплится здесь, как сокровище во власти тьмы: у Аделаиды Дарнуэй бледное, но исполненное живой красоты лицо. Эта девушка вызывает у окружающих сочувствие, влюбленность, стремление ее оберегать. Но она будто лишена собственной воли, ни к чему не стремится, словно у нее нет желаний. Доктор Барнет говорит, что Дарнуэи не думают – они только грезят.

Кажется, что рок неумолим к Аделаиде. Ее кузен и жених действительно как две капли воды похож на ужасный древний портрет их зловещего предка, который покончил с

собой таким образом, чтобы его жену заподозрили в убийстве. Ни в чем не виновная леди Дарнуэй была казнена, а их потомков преследует проклятие. Кузен Аделаиды вызывает у протагониста, впечатлительного Пейна, самые тревожные ассоциации:

«<…> во всем происходящем ему почудилась какая-то ирония – зловещая ирония в духе древнегреческих трагедий. Раньше незнакомец представлялся ему дьяволом, но действительность оказалась, пожалуй, еще страшнее: он был воплощением слепого рока. Казалось, он шел к преступлению с чудовищным неведением Эдипа. К своему фамильному замку он приблизился в полной безмятежности и остановился, чтобы сфотографировать его, но даже фотоаппарат приобрел вдруг сходство с треножником трагической пифии» [294, с. 267].

По преданию, каждый седьмой потомок преступного Дарнуэя совершит самоубийство и убийство своей избранницы. И, когда кузена-жениха находят мертвым, сомнений не остается: рок Дарнуэев существует, молодой человек покончил с собой. Если это не проклятие, в которое верит дворецкий и, видимо, сама Аделаида, то наследственное безумие, в которое верит доктор Барнет: «<…> когда у вас от бесконечных браков внутри одного семейства кровь застаивается в жилах, как вода в болоте, вы неизбежно обречены на вырождение, нравится вам это или нет. Законы наследственности неумолимы, научно доказанные истины не могут быть опровергнуты. Рассудок Дарнуэев распадается, как распадается их родовой замок, изъеденный морем и соленым воздухом. Самоубийство… Разумеется, он покончил с собой. Более того: все в этом роду рано или поздно кончат так же. И это еще лучшее из всего, что они могут сделать» [294, с. 277].

Но замкнутый круг неотвратимой беды оказался иллюзией, которую породила злая воля убийцы – Мартина Вуда. Вуд, одаренный художник, влюбленный в Аделаиду, придумал страшную легенду о зловещем предке и создал его поддельный портрет, чтобы Аделаида не посмела выйти замуж за своего кузена. Вуд убил жениха и подстроил все так, чтобы это выглядело как суицид. Никаких преступлений и самоубийств никто из Дарнуэев не совершал. А убийца построил расчет именно на той распространенной «глупости», которой не поддался лишь отец Браун и которую он столь проницательно изобличил.

Когда священник называет вещи своими именами, то есть произносит слово «убийство», оно парадоксальным образом пробуждает и освобождает Пейна:

«– Вы имеете в виду самоубийство (Дарнуэя – Ж.К.)? – спросил Пейн.

– Я имею в виду убийство, – ответил отец Браун. И хотя он сказал это только чуть-чуть громче, голос его, казалось, прокатился по всему берегу. – Да, это было убийство. Но

убийство, совершенное человеческой волей, которую Господь Бог сделал свободной» [294, с. 278].

Метонимически этот голос, который, «казалось, прокатился по всему берегу», есть голос божества, что подтверждается его воздействием на Пейна: «<…> слово, произнесенное священником, <…> его взбудоражило, точно призывный звук фанфар, и пригвоздило к месту. <…> В то же время его охватило необъяснимое счастье» [294, с. 278].

Читатель разделяет это чувство. Пейн испытывает его, поскольку тайно любит Аделаиду Дарнуэй. А читатель – потому что контекстуально побужден видеть мисс Дарнуэй глазами этой любви, из-за чего судьбы мира неявно сходятся к судьбе этой девушки.

Но в случае абсолютной свободы человек волен обеспечить себе счастье, достижение которого казалось скрытым за абсолютной невозможностью. И Пейн, доселе лишь беспомощно наблюдавший за развитием событий, радостно спешит этим воспользоваться. Он стремительно возвращается в замок, причем от его шагов дрожит старый мост, словно вот-вот все здесь преобразится и станет таким, как в радостном предчувствии Пейна: «<…> он представлял себе, что замок снова утопает в цветах, бронзовый тритон сверкает, как золотой божок, а бассейн наполнен прозрачной водой или вином» [294, с. 280].

Честертон вновь описывает Аделаиду как сокровище, похищенное тьмой: она «сидела в ореоле бледного света, падавшего из овального окна, словно святая, всеми забытая и покинутая в долине смерти» [294, с. 278]. Но ее ожидает не гибель, а спасение: Пейн признается ей в любви.

«– Что случилось? – спросила она. – Почему вы вернулись?

– Я вернулся за спящей красавицей, – ответил он, и в голосе его послышался смех. – Этот старый замок погрузился в сон много лет тому назад, как говорит доктор, но вам не следует притворяться старой. Пойдемте наверх, к свету, и вам откроется правда. Я знаю одно слово, <...> которое разрушит злые чары» [294, с. 278].

Подчеркнем, что в словах Пейна повторяется слово «свет» из брауновского символа веры. А мотив смеха, возникающий здесь, – отнюдь не случайность: «Основу честертоновского творчества составляет <...> теология смеха» [400, с. 459].

Мифологема о злом роке подразумевает, что зло-*не-тотем* невозможно победить, индивидуальное начало беззащитно перед ним. Отец Браун, исходя из противоположного постулата, не только изобличает убийцу, но освобождает Пейна, Аделаиду и читателя от «глупости» – трусливой убежденности во всесилии зла.

Итак, Г. К. Честертон, креативно используя интерференцию базовых мифологем, раскрывает тему о свободе воли и возможности счастья, метонимически возведенных в

ранг вселенского закона, который идентичен мифологеме-дихотомии *тотем/не-тотем*. Эта позитивная мифологема контрастно интерферирует с негативной мифологемой о неодолимом злом роке. Его мощь очень впечатляет, но в конце концов оказывается иллюзией, порождением корыстного обмана. Мудрый отец Браун, священник, побуждаемый верой в свободу человека, выявляет истину: не было ни самоубийства, ни безумия, ни даже проклятия (Дарнуэй убит обманщиком, сфабриковавшим предание о злом роке Дарнуэев); Аделаида вольна выйти замуж за любимого и быть счастливой. Таким образом, гуманизация мифа формируется здесь вследствие креативного использования интерференции контрастных мифологем.

### Смеховое переосмысление концепта «Апокалипсис» в романе «Вор времени» Терри Пратчетта

Фэнтези «Вор времени» (2001) – роман Терри Пратчетта, одного из самых читаемых английских писателей, который за свои творческие заслуги был награжден орденом Британской империи и посвящен английской королевой в рыцари-бакалавры. Исследовательская мысль тоже относится к его смеховому творчеству весьма серьезно. Напомним, например, о сборнике «Терри Пратчетт: Виновен в литературе» [419], где оно разносторонне анализируется одиннадцатью исследователями. Рецензент сборника поясняет: «<…> творчество Терри Пратчетта заслуживает столь же серьезного научного исследования, как творчество Марка Твена или Джонатана Свифта» [412].

Гуманизация мифа в пратчеттовском романе формируется посредством смеховой отмены Апокалипсиса, включающей в себя гуманизирующее переосмысление концепта «Апокалипсис». (Здесь и далее под Апокалипсисом имеется в виду содержание книги «Откровение Иоанна Богослова», совокупность событий, там описанных).

Перечислим главные типологические черты указанного концепта:

1. Мучительная и вечная гибель большей части человечества.
2. Вечное блаженство избранных, нимало не замутненное массовой бойней.
3. Санкционированность Апокалипсиса и волей, и авторитетом Бога-Любви.
4. Пассивность человека, вполне корреспондирующая с неотменимостью убийственного, но предначертанного Богом хода событий.
5. Ряд ярких сверхъестественных явлений, в том числе действий сверхъестественных существ: выезд Всадников Апокалипсиса (Смерти, Чумы, Войны и Голода); книга за семью печатями и Агнец, их снимающий; ангелы, вострубившие в семь труб; битва ангелов и демонов etc.

В XX веке стремление гуманизировать этот концепт оказалось присуще отнюдь не только Т. Пратчетту, причем может рассматриваться в качестве интеркультуральной тенденции (см. также: [197]). Она, мы полагаем, есть одно из свидетельств глубокой проработки современной ноосферой той главной информации, которую человечество к этому времени обрело именно как общее достояние (подсознательно-привычный интеллектуальный фон). А именно – информации об абсолютной ценности индивидуального начала.

### К вопросу о гуманизирующем переосмыслении концепта «Апокалипсис» как интеркультуральной тенденции

Отметим, что интеркультуральная тенденция гуманизирующего переосмысления семантики Апокалипсиса охватывает столь разнородные культурные феномены, как упомянутое смеховое фэнтези, утонченная философия Николая Бердяева и развлекательное произведение масскультуры – американский телесериал «Сверхъестественное» (автор сценария и продюсер Эрик Крипке). Эти феномены порождены тремя разными национальными культурами, принадлежат к трем разным видам человеческой деятельности, крайне различны по степени своей «серьезности», но каждый из них отмечен явным социумным признанием.

Мифологема об Апокалипсисе была сформирована в далекие времена, когда мысль о гибели многих и спасении избранных еще представлялась массовому мифологическому сознанию приемлемой. Ведь открытие абсолютной ценности индивидуального начала тогда еще не стало общим достоянием, а антиэтичная составляющая мифологического сознания – благодаря антиэтичным наработкам этапа жертвоприношений – имелась уже давно. Это определяло собой и принципиальную антиэтичную возможность, своекорыстно заботясь лишь о собственном спасении, даже не скорбеть об участи тех, кто почему-либо обречен вечной гибели-*не-тотему*.

Но к XX веку этот концепт «Апокалипсис» вступает в неизбежное противоречие с предписаниями мифологического сознания, определяемыми массовой распространенностью представлений о сакральности индивидуального начала, в том числе – с обновленным содержанием концепта «Бог есть Любовь».

Мифологическое сознание начинает осуществлять гуманизирующее переосмысление апокалиптической семантики как посредством философских изысканий, так и путем создания художественных произведений, широко используя свои константные поведенческие модели: миф о смехе и миф об отмене *не-тотема*-смерти. Т.е. оно осуществляет свою функцию гармонизации Универсума, действуя и по-смеховому, и «серьезно».

Религиозный философ Николай Бердяев совершает гуманизацию апокалиптической семантики с глубокой, утонченной серьезностью. А создатели художественных произведений – литератор Терри Пратчетт и сценарист-продюсер Эрик Крипке – используют яркие возможности смеховой гармонизации Универсума.

Рассмотрим в хронологическом порядке, как это происходит, уделяя внимание утверждениям Н. Бердяева и сюжетным ходам «Сверхъестественного» лишь постольку, поскольку необходимо, чтобы продемонстрировать упомянутую тенденцию.

Разработки Н. Бердяева неизбежно затрагивают апокалиптическую семантику: ведь его философская система и сама эсхатологична, причем в высшей степени.

Но эсхатологии могут, как ни странно, быть очень разными.

И у Николая Бердяева принципиально иная эсхатология, нежели та, которую формирует Апокалипсис Иоанна.

Так, пафос Апокалипсиса зиждется на постулате, что Богом санкционирована желательность гибели грешников и спасения избранных, для чего и требуются новое небо и новая земля. Пафос бердяевской эсхатологии основан на постулате, что Богом предписана абсолютная необходимость всеобщего спасения, для чего и требуются новое небо и новая земля.

Философ пишет: «Спасение возможно лишь вместе со всеми другими людьми. Вот когда особенно уместно вспомнить о соборности. И никогда я не мог допустить, что у Бога меньше сострадания и жалости, чем у меня, существа несовершенного и грешного. <…> Вопрос о бессмертии и вечной жизни был для меня основным религиозным вопросом» [99, с. 66, 283].

Рассмотрим его концепцию несколько подробнее.

Бердяевский «активно-творческий эсхатологизм, который призывает к преображению мира» [99, с. 283], обусловлен убежденностью философа в необходимости абсолютной отмены – с Божьей помощью – смерти и ей подобного:

«Только всеобщее воскресение всего живущего и жившего примиряет с мировым процессом. <…>. В космическом и историческом времени это невозможно, но это возможно во времени экзистенциальном. В этом смысл явления Искупителя и Воскресителя. Великую честь человеку делает невозможность примириться с тлением и смертью, с окончательным исчезновением и самого себя, и всякого существа в прошлом, настоящем и будущем. Все, что не вечно, непереносимо; все ценное в жизни, если оно не вечно, теряет свою ценность. Но во времени космическом и историческом, в природе и истории все проходит, все исчезает. Поэтому время это должно кончиться. Времени больше не будет.

Рабство человека у времени, у необходимости, у смерти, у иллюзий сознания исчезнет. Все войдет в подлинную реальность субъективности и духовности, в божественную или, вернее, богочеловеческую жизнь» [101, с. 161].

Это желанное, светлое и спасительное для всех преображение мира человек приближает – осознанно или неосознанно – любым проявлением своей созидательной творческой активности:

«Творчество человека, меняющее структуру сознания, может быть не только закреплением этого мира, не только культурой, но и освобождением мира, концом истории, то есть созданием Царства Божия, не символического, а реального. Царство Божие означает не только искупление греха и возврат к первоначальной чистоте, а творение нового мира. В него войдет всякий подлинный акт человека, всякий подлинный акт освобождения. Это есть не только иной мир, это преображенный этот мир. Это освобождение природы из плена, освобождение и мира животного, за который человек отвечает. И оно начинается сейчас, в это мгновение. Достижение духовности, воля к правде и к освобождению есть уже начало иного мира.

Последовательное требование персонализма, додуманное до конца, есть требование конца мира и истории, не пассивное ожидание этого конца в страхе и ужасе, а активное, творческое его уготовление. Это есть радикальное изменение направления сознания, освобождение от иллюзий сознания, принявших форму объективных реальностей. Победа над объективацией и есть именно победа реализма над иллюзионизмом, над символизмом, выдающим себя за реализм. Это есть также освобождение от кошмарной иллюзии вечных адских мук, держащей человека в рабстве <…>» [101, с. 161].

Что же касается «мстительной эсхатологии», своеобразной вершиной которой является гибель многих и блаженство избранных, то подобный концепт не соответствует даже наиболее скромному из бердяевских религиозных критериев истинности – отсутствию «элементов садизма» (Бердяев пишет: «Я нисколько не сомневаюсь, что в жестоком учении о вечных адских муках трансформированы садические инстинкты» [99, с. 65]):

«<…> у меня никогда не было особенной любви к Апокалипсису и не было никакой склонности к его толкованию. В апокалиптической литературе, начиная с книги Эноха, меня очень отталкивала мстительная эсхатология, резкое разделение людей на добрых и злых и жестокая расправа над злыми и неверными. Этот элемент мстительной эсхатологии очень силен в книге Эноха, он есть и в христианском Апокалипсисе, он есть у блаженного Августина, у Кальвина и многих других. Элемент садизма занимает большое место в истории религии, он силен и в истории христиан-

ства. <…> я склонен думать, что в языке самих Евангелий есть человеческая ограниченность, есть преломленность божественного света в человеческой тьме, в жестоковыйности человека. Жестокий эсхатологический элемент исходит и не от самого Иисуса Христа, он приписан Иисусу Христу теми, у кого он соответствует их природе. Судебная теория выкупа есть человеческое привнесение. Я исповедую религию духа и твердо на этом стою. В историческом откровении дух затемнен человеческой ограниченностью и на откровение налагается печать социоморфизма» [99, с. 282].

Толкование же Апокалипсиса как предупреждения о возможности недопустимого хода событий и Божьего призыва к его отмене воспринимается Бердяевым с интересом и благодарностью. Так, ему представляется отрадным и важным, что Н. Федоров «преодолел пассивное понимание апокалипсиса» [100, т. 1, с. 520] и, по мнению Федорова, Апокалипсис не предопределен абсолютно и человек властен и даже призван его предотвратить:

«Конец, Страшный суд и вечная гибель многих совсем не предопределены божественной или природной необходимостью, совсем не фатальны. Человек свободен и призван к активности, конец зависит и от него. Апокалиптические пророчества условны. Если <…> человечество не соединится <…> для победы над смертью и для восстановления всеобщей жизни <…>, то будет царство антихриста, конец мира, Страшный суд и все, что описывается в апокалипсисе. Но всего этого может и не быть, если “общее дело” начнется» [100, т. 1, с. 520].

Итак, по Бердяеву, предназначением человека является творческая помощь Богу в преображении падшего бытия в истинную реальность, где сохранено все, кроме смерти и тлена.

Бердяевское философское переосмысление апокалиптической семантики целиком соответствует мифу об отмене *не-тотема*-смерти, а также мифологеме об апокатастазисе.

**Формирование ГМ в Универсуме Терри Пратчетта: индивидуация как этизация**

Рассмотрим теперь, как обходится с апокалиптической эсхатологией смеховая составляющая современного мифологического сознания, проявившаяся в пратчеттовских фэнтези.

Апокалипсис по-пратчеттовски представлен в смеховом фэнтези из цикла *Discworld* («Плоский мир», или «Мир-на-диске»).

Смеховым является сам пратчеттовский космос: планета, где живут герои, – это диск, который движется в космическом пространстве, покоясь на огромной черепахе. А неприемлемые для современного мифологического сознания черты Апокалипсиса переосмысляются автором гуманизирующе-смеховым образом.

Так, Апокалипсис в Мире-на-диске устраивает отнюдь не Бог (Высшее Существо), а, наоборот, существа низшие. Ими, по Пратчетту, являются такие, которые еще не успели обрести индивидуальное начало.

Этот мотив четко корреспондирует с идеей Э. Фромма, исследовавшего феномен нацизма: необходимые для совершения злодеяний личностные отклонения – садо-мазохизм и некрофилия – всегда являются следствием «утраты собственной личности» человека, отказа от своего «подлинного “я”» [284, с. 173].

Рассмотрим подробнее гуманизирующую интеллектуальную игру Т. Пратчетта с концептом Апокалипсиса.

Не все герои «Плоского мира» – люди. Его обычными жителями являются также тролли, гномы, феи, орки, эльфы и прочие фантастические существа.

По Пратчетту, однако, наличие индивидуальности у любого существа предопределяет его путь в направлении этизации. Этизация есть объективное следствие индивидуации. Разумеется, это следствие может быть блокировано антиэтичным волевым выбором. Или же возникать так медленно, что не выявится за всю жизнь. Но, в принципе, оно присутствует.

Результат – неожиданные этические эффекты: феномен высокоэтичности орка (роман «Незримые академики») и другие.

Поскольку, например, люди мыслили себе Смерть в виде индивидуального существа – скелета с косой, оно и возникло. Смерть стал являться умершему в послесмертный миг и пояснять происшедшее.

Смерть смертью как таковой не был. Но некоторые ее фантастические атрибуты у него имелись: песочные часы, отмеряющие время жизни человека etc.

Поскольку же индивидуация ведет к этизации, а та – к стремлению отменить смерть, то Смерть, просуществовав долго, этизировался и стал потихоньку, пользуясь «служебным положением», смерть отменять. Например, он быстро перевернул песочные часы, когда пришел час кончины юного Мора. И тот продолжал жить: ведь песок в часах опять тек (роман «Мор, ученик Смерти»).

Этизирующие процессы происходят и с другими персонализированными человеческими представлениями: Войной, Чумой и Голодом. Но их продвижение в

сторону этизации идет медленно. Так, Война, никого не спасая, просто зажил частной жизнью, женившись по любви на одной из валькирий и став объектом ее тиранической заботы. А «служебные» действия строго ограничил посещениями – но не провоцированием – битв между муравьями. (Смеховая отмена *не-тотема* в пратчеттовском тексте).

Никто из индивидуализированных существ Плоского мира, по природе своей, не *не-тотем*. И при любом ходе событий остается возможность найти гармонизирующий вариант, когда в выигрыше все.

Но в фэнтезийном пространстве Пратчетта есть и существа, называющие себя «Аудиторы», у которых процесс индивидуации еще не начинался. Индивидуация не была недоступна для Аудиторов, но ими не практиковалась. Разум у них коллективный. Тела же они могли формировать по своему усмотрению, но этот шаг к индивидуации им не хотелось совершать.

Интересовались Аудиторы законами механики. И, открыв для себя существование жизни, возмутились ею: живые индивидуальные существа механической предсказуемости не подлежали, что воспринималось Аудиторами как недопустимое отсутствие порядка. Они решили порядок навести: уничтожить жизнь и блаженствовать. (Аллюзия на убийственный «порядок», насаждавшийся нацизмом).

Апокалипсис предстает как тупая, истребляющая атака на мир индивидуальных существ со стороны существ, которые попросту не доросли до индивидуального начала и потому обожествляют свою преступную волю к убийству, отождествляя ее со вселенскими законами – «порядком», причем, по неразвитости, считают возможным блаженство после гибели мира.

Налицо своеобразная «перекличка» с бердяевско-федоровским комплексом идей о предписанной Богом человеку отмене Апокалипсиса, если тот вдруг начнет происходить.

Однако, чтобы действовать, Аудиторы вынуждены воплотиться. А воплотившись, они начинают индивидуализироваться, что «запускает» и процессы этизации. Первая из воплотившихся, леди ЛеГион (аллюзия на бесов из Евангелия), так продвигается в этизации, что, рискуя жизнью, саботирует Апокалипсис. Она обретает свою душу и новое имя – «Гармония».

Но процессы индивидуации других Аудиторов не заходят далее взаимных ссор и зависти. Леди Гармония ими разоблачена, а мир обречен.

Индивидуальные существа – и люди, и их фантастические собратья по Миру-на-диске – отважно стремятся отменить разворачивающийся Апокалипсис.

Так, Смерть организует выезд своих сотоварищей, парадоксально перенаправленный: ведь сказано, что явятся всадники Апокалипсиса, но «нигде не сказано, на чьей стороне» [399]. Все четверо отчаянно сражаются против Аудиторов. Но те неодолимы, как туман.

На подмогу изнемогающим всадникам внезапно приходит сам Хаос.

Оказывается, когда-то их было пятеро; распалось содружество из-за творческих разногласий (смеховая аллюзия на судьбу рок-группы). Этизировавшийся Хаос тогда понял: ведь он может оказываться в семь утра разом возле каждой из дверей Мира-на-Диске, что неоценимо для розничной торговли молоком. Хаос принял имя «Ронни Соха» и страстно посвятил себя любимому делу, подумывая заняться еще и производством мороженого.

Теперь же, с кличем: «Будущее за розничной торговлей молоком и молочными продуктами!» [399] – верхом на коне, льдом пламенеющем, Хаос ринулся в атаку на мерзкое воинство, которое нагло вознамерилось сокрушить созидательное будущее. (Смеховая аллюзия на битву ангелов и демонов).

И далее – разнообразными героическими усилиями фантастических и нефантастических индивидуальностей – Апокалипсис отменен.

Один из протагонистов – Лобзанг, Вор времени, – обретает *прирост бытия*: единение с самим собой (ранее он существовал в двух лицах) и с любимой (Сьюзен, приемная внучка Смерти, тоже отважно противостояла Апокалипсису).

Эти сюжетные линии соответствуют структуре мифа об отмене *не-тотема*-смерти.

Смеховое переосмысление ряда апокалиптических мотивов в романе воплощает появление Ангела-В-Белых-Одеждах-С-Железной-Книгой. Глупый смеховой персонаж нарциссически рад своему звездному часу; гибель мира его не печалит. Всадник Смерть пытается усовестить недоэтизировавшегося ангела, но тщетно. Тогда Смерть просто требует, чтобы тот убирался прочь. Мол, его чтение отменили сто лет назад: такой-то Собор принял решение, что Апокалипсис есть лишь метафора победы над старой церковью. Ангел почти верит этой вдохновенной и вдобавок правдоподобной лжи, но тщеславие берет верх, и он принимается открывать книгу (аллюзия на апокалиптические действия сверхъестественных существ, чреватые муками и смертью людей: снятие с книги семи печатей, вострубление в семь труб etc.).

Тут косвенно выясняется, что Бог действительно против Апокалипсиса: страницы книги слиплись. Ангел жалостно просит у валькирии карандашик, чтобы их разнять. Затем срывает с себя нимб (действие, по-смеховому символизирующее отказ персонажа от святости) и пробует вколотить его между сплавившимися страницами. Возникают искры и звук, какой бывает, когда кот пытается соскользнуть по школьной доске. (Посредством смехового сравнения дополнительно «снимается» пафос предначертанности всеобщей гибели).

Чтение железной книги не состоялось, а Апокалипсис был отменен.

Итак, и в смеховом пратчеттовском фэнтези, и в рамках «серьезной» философии Н. Бердяева Апокалипсис – недопустимый ход событий, который подлежит отмене, для чего предписана творческая гармонизирующая активность индивидуального начала, равнозначная служению этике (Богу).

В сериале «Сверхъестественное» Апокалипсис тоже представлен как возможный результат недопустимого хода событий, противонаправленного Божьей воле.

Бог скрыл Свое лицо от человека, но счел нужным передать через одного из Своих ангелов, старого негра-садовника: Он сделал все, что Ему надлежало сделать; теперь должны действовать люди. И протагонисты: братья Винчестеры, Дин и Сэм, – действуют, отважно противостоя *не-тотему* в любых его видах (отказываются совершить взаимное предательство, служить дьяволу, дать согласие на гибель многих ради спасения хоть некоторых etc.). Результатом их самоотверженных гармонизирующих усилий оказывается отмена Апокалипсиса.

Смеховой пафос сериала базируется на постулировании свободы воли как постоянно – вопреки любым, самым фантастическим обстоятельствам – присутствующей возможности избрать путь этики (добра, *тотема*) и вдобавок победить на этом пути гибель-зло-*не-тотем*.

Итак, гуманизация мифа как гуманизирующее переосмысление апокалиптической семантики является устойчивой интеркультуральной тенденцией, наблюдаемой в столь разнородных культурных феноменах, как смеховое фэнтези Т. Пратчетта, философия Н. Бердяева, развлекательный телесериал «Сверхъестественное» Э. Крипке.

Апокалипсис при этом трактуется не как проявление Божьей воли, а, напротив, как недопустимый ход событий. Протагонисты же призваны с Божьей помощью, явной или подразумеваемой, проявить творческую активность и отменить Апокалипсис.

## 5.3. Гуманизация мифа при автоинтерференции одной из базовых мифологем: древней и поздней ее модификаций (Д. Хармс)

### Назидательная история Д. Хармса о Чудотворце и Великой Матери

Повесть «Старуха» (1939) исследователи склонны полагать «кульминацией творчества» [289, с. 17] Даниила Хармса, а загадочность – характерным качеством его творчества [245, с. 4]. К повести насчитывается двенадцать разных исследовательских подходов [387, с. 105-109], включая, разумеется, и мифологический.

Но именно в связи с мифологическим анализом хармсовской повести наблюдается странность. Он видится лишь как соотнесение «Старухи» со страшными историями о мертвецах [387, с. 107], фактически сводясь к констатации: повесть содержит среди прочих и этот мотив. Столь скудный результат, вероятно, обусловлен тем, что в качестве магистрального пути указанное соотнесение заводит лишь в тупик.

Ведь подобные истории – мы обозначаем их как «черные былички» – возникли сравнительно недавно, и их возникновение само настоятельно нуждается в объяснениях. А объяснения одного неизвестного через другое, как правило, малоэффективны. Более того: не исключено, что повесть Хармса генетически восходит вообще не к «черным быличкам», а – параллельно им – к некоей древнейшей мифологической базе, куда восходят и они.

Назидательность литературных произведений катарсиальна, если формируемое ими «предписание» о правильном взаимодействии с Универсумом само является гармонизирующим. Пример гармонизирующих назиданий мифологического сознания – сама дихотомия *тотем*/*не-тотем*. Ведь она равнозначна этичному предписанию: «Стремись умножать *тотем*-жизнь и отменять *не-тотем*-смерть».

Но назидания мифологического сознания из-за недоосмысленности специфических его закономерностей, равнозначной незнанию его своеобразного «языка», могут быть поняты ошибочно или не поняты вовсе.

Используя концепцию гуманизации мифа, мы выявим в хармсовском тексте смыслы, неявно формируемые его базовыми мифологемами. Соответственно будет выявлена и мифологическая «назидательность» повести, тесно связанная с ее катарсиальностью, причем базирующаяся на архетипических образах Великой Матери и Чудотворца.

## Мифологическая база хармсовской повести

Сразу отметим, что повесть Хармса характеризуется интерференцией пяти базовых мифологем:

1) о благой Великой Матери;

2) о злой Великой Матери (поздний вариант мифологемы о Великой Матери, сформированный этапом жертвоприношений);

3) о катабазисе благой Великой Матери – отважном ее нисхождении в преисподнюю с целью вывести оттуда своего избранника;

4) об убийстве злой Великой Матери (у Хармса мифологема задействована активно, но лишь косвенно – посредством аллюзий на «Преступление и наказание» Достоевского: протагонист Хармса ничем не способствовал смерти старухи, однако пытался избавиться от ее трупа, а потому боится ареста за ее убийство);

5) о единении с *тотемом*-жизнью или с *не-тотемом*-смертью (посредством жеста и/или вербального контакта).

Мы далее напомним, как могли возникнуть столь взаимоисключающие мифологические представления, как благая Великая Матерь и злая Великая Матерь. Но прежде подчеркнем, что именно их существованием и объясняются, казалось бы, взаимоисключающие наблюдения исследователей в отношении женских персонажей этой повести: «милой дамочки» [288, с. 409] и «старухи» [288, с. 398].

Ведь, с одной стороны, хармсовскую «старуху» идентифицируют как смерть, а «милую дамочку» – как жизнь. Так, характеризуя эпизод, где протагонист упустил из виду милую дамочку, поскольку не мог ни окликнуть ее (не знал имени), ни догнать (тащил тяжелый чемодан с мертвой старухой), исследователь формирует максиму: «<…> тому, кто тащит с собой смерть, за жизнью не угнаться...» [123].

А с другой стороны, отмечают весьма тесную взаимосвязь этих хармсовских персонажей: «В контексте “Пиковой дамы” воспринимается и “дамочка из булочной” <…>. <…> В отмеченных эпизодах легко узнаются пушкинские ситуации: Лиза-старуха – отмена любовного свидания из-за мертвой старухи, предложение жениться» [246].

Подобная ситуация возможна, поскольку хармсовские «дамочка» и «старуха» генетически восходят к мифологической Великой Матери, но к двум разным ее образам, сущностно противоположным и обусловленным спецификой двух разных этапов эволюции мифологического сознания. Так, благая Великая Матерь сформирована этапом «мифа о благом змее», более ранним; а злая Великая Матерь – этапом жертвоприношений, более поздним. Напомним, что, антропоморфизируясь, благой змей (податель благ) превращался

в благую Великую Матерь. Когда же впоследствии – ради целенаправленного осмысления *не-тотема*-смерти, предпринятого для более эффективной ее отмены, – мифологическое сознание «поместило» в утробу змея и смерть, а в результате змей получился «злым», то из-за метонимичности мифологического сознания оказалась «злой» (равнозначной *не-тотему*-смерти) и Великая Матерь. Тогда же – как следствие особой метонимической оплошности вкупе с этическим сбоем – возник этап жертвоприношений. А вследствие кровавой практики жертвоприношений возникла и мифологема об убийстве Великой Матери.

Так, появились предания об убийстве благой Великой Матери. В числе их реликтов – индонезийский миф о Хайнувеле, балканское предание о мастере Маноле, а также ритуалы типа «римского обряда *Fordicidia* 'Убийства стельной коровы', при котором приносили в жертву *forda boue* 'стельную корову'» [152]. Этот ритуал, как подчеркивает В. Иванов, разительно схож «с древнеиндийским, при котором в жертву приносили <…> 'восьминогую' <…> стельную корову; намек на сходный обряд, при котором из коровы вырывают плод (посвящаемый богам), можно видеть и в древнехеттском завещании Хаттусилиса» [152].

Возникли также предания об убийстве злой Великой Матери (реликт – миф о Мардуке, убивающем Тиамат, которая не просто змей-дракон, но и существо именно женского пола [382, с. 38]). Но предания об убийстве благой Великой Матери нередко табуировали и этот ужасный поступок, и любое пособничество *не-тотему*-смерти, идентифицируя такое поведение как неправедный выбор, ведущий к погибели, в преисподнюю.

Именно причудливая смесь подобных мифологических представлений составляет основу «Преступления и наказания» Достоевского: старуха-процентщица является (в восприятии корыстного своего убийцы) воплощением смерти, а он из-за своего преступления метонимически оказывается в преисподней.

Аллюзии на роман Достоевского в повести Хармса несомненны (подробнее см.: [335]; отметим, что ряд аллюзий на произведения Ф. Достоевского в ИП XX века, разумеется, несравненно шире, чем рассматриваемый в нашей работе; о таковых в литературе Румынии см. напр.: [46], [47]). Но суть ее принципиально иная. Так, процентщица Ф. Достоевского обретает фантастические черты лишь в восприятии Раскольникова. А «старуха» Д. Хармса действительно есть смерть собственной персоной и представляет собой единственное в повести фантастическое существо. Ведь «милая дамочка» олицетворяет жизнь (благую Великую Матерь) лишь метонимически.

**Злая Великая Матерь и низвержение Чудотворца (нарратора) в ад**

Однако поначалу – в первых же фразах повести – хармсовская старуха идентифицируется со смертью тоже лишь метонимически. Это осуществлено посредством такого ее атрибута, как часы без стрелок: «На дворе стоит старуха и держит в руках стенные часы. <…> Я смотрю и вижу, что на часах нет стрелок» [288, с. 398].

Позднее старуха незваной вторгается в комнату нарратора – занимает любимое его кресло и требует, чтобы он пал перед ней на колени, а затем ниц. Формируется метонимическая ее равнозначность *не-тотему*-злу-дьяволу. Ведь она детально воспроизводит требование дьявола: пав, поклониться ему [Матф.4:9]. (Исследователи так идентифицируют «образ старухи» у Хармса: «рок, фатум, смерть, ад, дьявол» [130]).

Эпизод является переходным: от исходного, где старуха еще не предстает фантастическим существом, к последующим, где ее фантастичность очевидна. Так, «дьявольские» ее требования не вписываются в бытовую повседневность и могли бы быть объяснены лишь безумием старухи. Но это объяснение исключено: нарратор, не заявленный безумцем, воспринимает требование старухи столь всерьез, что, досадуя, повинуется.

У старухи нет власти над протагонистом; она даже ничего не обещает ему взамен, как это делает дьявол по отношению к Христу. Почему же нарратор повинуется ей?

Остается предположить: причиной тому – присущая нарратору вежливость, переходящая в бездумный пиетет перед любой внешней реальностью.

Видимо, подобными чертами обладает и alter ego нарратора – чудотворец из рассказа, задуманного протагонистом «еще вчера» [288, с. 400]. (Исследователями выявлена метонимическая идентичность нарратора и его Чудотворца: «<…> герой <…> оказывается <…> одновременно и Чудотворцем» [129, с. 434]).

Рассказ предощущается нарратором как «гениальная вещь»:

«Это будет рассказ о чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес. Он знает, что он чудотворец и может сотворить любое чудо, но он этого не делает. Его выселяют из квартиры, он знает, что стоит ему только махнуть платком, и квартира останется за ним, но он не делает этого, он покорно съезжает с квартиры и живет за городом в сарае. Он может этот сарай превратить в прекрасный кирпичный дом, но он не делает этого, он продолжает жить в сарае и в конце концов умирает, не сделав за свою жизнь ни одного чуда» [288, с. 400].

Иными словами, задуманный рассказ – повествование о человеке, изменявшем своему предназначению (гармонизировать Универсум) столь последовательно, что он упор-

ствует в этой измене, даже когда наглый *не-тотем* вторгается в его дом и изгоняет оттуда хозяина.

Но протагониста почему-то постигает творческая неудача. Ему за весь день удалось написать лишь одну фразу: «Чудотворец был высокого роста» [288, с. 401]. А потом к нему заявилась и *не-тотем*-смерть-старуха со словами: «Вот я и пришла» [288, с. 401].

Алгоритм ее действий по отношению к нарратору начинается с того же, чем завершился по отношению к Чудотворцу: наглый *не-тотем* вытесняет протагониста из пространства его обитания. Так, когда нарратор, полежав ниц перед требовательным *не-тотемом*, все же поднялся на ноги, то обнаружил: старуха мертва, но проявляет весьма агрессивную активность. Например, гоняется за ним по комнате: «Вихрь кружил мои мысли, и я только видел злобные глаза мертвой старухи, медленно ползущей ко мне на четвереньках» [288, с. 419].

Но и без макабрических поползновений *не-тотема*-смерти жить в комнате уже нельзя: протагонист боится ареста за убийство старухи, хотя та умерла ненасильственной смертью. Хармсовский нарратор, в отличие от Раскольникова, не совершал убийства и, в отличие от Германна, даже невольно ничем не способствовал этой смерти. (Подчеркнем, что пушкинский Германн не хотел и не мог хотеть смерти старой графини: ее смерть представлялась ему катастрофой, крушением всех его планов).

Но инкриминировать нарратору убийство могут: ведь нарратор, разгневанный бесчинствами фантастического существа, пнул труп сапогом в подбородок. (Тогда мертвая старуха и обрела способность за ним гоняться).

Пинок хармсовского нарратора, в отличие от поведения Дон Жуана со статуей, есть не отважный вызов смерти-*не-тотему*, равнозначный ее отмене, а преисподняя (адская), но бытовая свара, равнозначная умножению *не-тотема*: «Сволочь! – крикнул я и, подбежав к старухе, ударил ее сапогом по подбородку» [288, с. 405]. Текст формирует и смеховую сентенцию о недолжности подобного поведения: «Не надо лягать мертвецов, – сказал Сакердон Михайлович» [288, с. 414].

Однако у Хармса в мотиве пинка также присутствует и древний мифологический смысл, связанный с архаическим ритуалом единения. И после пинка – физического контакта хармсовского нарратора с *не-тотемом*, причем недолжного контакта – протагонист оказывается в пространстве *не-тотема*-смерти, или в преисподней.

Точнее: пребывание протагониста в преисподней неявно началось еще после вербального контакта со старухой (нарратор зачем-то спросил ее, держащую часы без стрелок, который час), стало почти явным после актов коленопреклонения и падения ниц, а

после пинка явные «преисподние» мотивы стремительно множатся. (Их осмысление исследователями мы продемонстрируем далее).

Но мифологического объяснения требует следующий вопрос. Почему старуха-*не-тотем*-смерть вообще заявилась во двор к нарратору, чтобы ждать его там со своими часами?

Судя по тексту, причина в том, что нарратор, задумавший гениальную вещь, не озаботился этически определиться в отношении к «максиме поступка» своего Чудотворца. Напомним, что И. Кант в своем категорическом императиве рекомендовал каждому действовать так, как если бы максима его поступка посредством его воли должна была стать законом природы.

Именно поэтому, мы полагаем, нарратор сумел написать лишь первую строчку: она указывала на его метонимическую идентичность Чудотворцу и этического выбора не требовала. (Отметим, что и Хармс был склонен, по свидетельству исследователей, списывать детали внешнего вида своих героев «с самого себя. <…> Ср. заключительную часть хармсовского рассказа “Симфония N 2” (1941): “Я высокого роста <…>» [123]).

И именно поэтому *не-тотем* устраивает нарратору проверку: готов ли тот сам исполнить предназначение человека и противостоять *не-тотему*, или же, подобно своему Чудотворцу, намерен предназначению изменять. Нарратор, в отличие от евангельского Христа, проверки не выдерживает и соответственно оказывается в преисподней, в локусе *не-тотема*-смерти.

А там, в аду, даже собственные мысли изменяют протагонисту (он пытается с ними спорить). Например, стремятся его убедить, что в окружающей его реальности покойникам свойственно быть и активными, и агрессивными существами:

«Покойники, – объясняли мне мои собственные мысли, – народ неважный. Их зря называют *покойники*, они скорее *беспокойники*. За ними надо следить и следить. Спросите любого сторожа из мертвецкой. Вы думаете, он для чего поставлен там? Только для одного: следить, чтобы покойники не расползались. Бывают, в этом смысле, забавные случаи. Один покойник, пока сторож, по приказанию начальства, мылся в бане, выполз из мертвецкой, заполз в дезинфекционную камеру и съел там кучу белья. Дезинфекторы здорово отлупцевали этого покойника, но за испорченное белье им пришлось рассчитываться из своих собственных карманов. А другой покойник заполз в палату рожениц и так перепугал их, что одна роженица тут же произвела преждевременный выкидыш, а покойник набросился на выкинутый плод и начал его, чавкая, пожирать. А когда одна храбрая сиделка ударила покойника по спине табуреткой, то он укусил эту сиделку за ногу, и она

вскоре умерла от заражения трупным ядом. Да, покойники народ неважный, и с ними надо быть начеку» [288, с. 419-420].

Картина адского состояния Универсума становится вполне прозрачной. Она и ранее присутствовала, но не столь явно. Так, ее контекстуально формируют социумные реалии: «Повесть Хармса – не зашифрованное произведение. Ее темнота и мрачная суггестивность рождаются не из понимания скрытых аллюзий (они в повести есть, но не составляют главного ее содержания), а из новаторских методов письма и из точного и жесткого воспроизведения атмосферы эпохи, напоминающей бесконечный кошмарный сон» [172].

Свой вклад в адскую картину мира вносят и упомянутые аллюзии на роман «Преступление и наказание».

Об «адской картине мира» в повести исследователи говорят и напрямую – причем в связи с нефантастическим эпизодом, где противный крик мальчишек тягостно мешает нарратору: «А значит, здесь дети, а не рассказчик являются воплощением “зла” и знаком <…> “ада”; <…> Дети по-прежнему играют важную роль в создании адской картины мира, но только уже не тем, что страдают от зла, но тем, что являются его носителями» [131].

Но ситуация, мы полагаем, несколько шире: эпизод формирует адскую картину мира не только тем, что зло являет себя через звуки детских голосов. Картина адского состояния Универсума, этически шокирующая, гораздо отчетливее формируется здесь тем, что нарратор начинает желать, буквально наколдовывать этим противным детям мучительную смерть:

«Я лежу и выдумываю им казни. Больше всего мне нравится напустить на них столбняк, чтобы они вдруг перестали двигаться. Родители растаскивают их по домам. Они лежат в своих кроватках и не могут даже есть, потому что у них не открываются рты. Их питают искусственно. Через неделю столбняк проходит, но дети так слабы, что еще целый месяц должны пролежать в постелях. Потом они начинают постепенно выздоравливать, но я напускаю на них второй столбняк, и они все околевают» [288, с. 399].

Отметим: «В последнее время к хармсовскому “детоненавистничеству” исследователи начали относиться все же как к приему» [131].

Шокирующий мотив «казни детей» дополнительно акцентирован нарочитым его дублированием в эпизоде, где нарратор тащит в чемодане труп старухи: «Мальчишки шептались и показывали на меня пальцами. Дикая злоба душила меня. Ах, напустить бы на них столбняк!» [288, с. 427].

Итак, нарратор пребывает во власти ада не только физически (ждет ареста за убийство, которого не совершал; его изводят мерзкие звуки, в которые превратились детские голоса; за ним гоняются покойники), но во многом и духовно. А значит, очень нуждается в спасении.

**Благая Великая Матерь и спасение Чудотворца (нарратора)**

И явление благой Великой Матери – в лице «милой дамочки», буквальной подательницы хлеба [288, с. 409], – весьма кстати.

Но возникает вопрос, может ли подобный протагонист оказаться ее избранником. Ведь, согласно открытию В. Проппа, благая Великая Матерь избирает супруга непременно себе под стать – лишь такого, который доказал свою жизнедательную мощь [251, с. 175-204], или (в рамках нашего дискурса) проявил свою мощь в гармонизации Универсума.

Ответ, как показывает анализ текста, утвердителен. В связи с нарратором трижды возникает концепт «гениальность» (протагонист предвкушает, что напишет «гениальную вещь», а Сакердон Михайлович – возможно, и не без зависти – дважды называет его «гением» [288, с. 400, 412]).

Кроме того, как отмечалось, нарратор и его Чудотворец идентичны [129, с. 430-434]. А Чудотворец, столь равнозначный нарратору, вообще всемогущ («может сотворить любое чудо» [288, с. 400]). Значит, мифологически закономерно, что нарратор становится избранником Великой Матери, которого та распознает почти с первого взгляда:

«Дамочка внимательно посмотрела на меня.

– Это, конечно, не мужское дело стоять в очередях за хлебом, – сказала она. – Мне жалко вас, вам приходится тут стоять. Вы, должно быть, холостой?

– Да, холостой, – ответил я, несколько сбитый с толку, но по инерции продолжая отвечать довольно сухо и при этом слегка кланяясь.

Дамочка еще раз осмотрела меня с головы до ног и вдруг, притронувшись пальцами к моему рукаву, сказала:

– Давайте я куплю, что вам нужно, а вы подождите меня на улице» [288, с. 408].

Так начат процесс выведения нарратора из преисподней. Ведь за хлебом (атрибут жизни) в этой булочной «стояла длинная очередь», почти безнадежная: «Очередь продвигалась очень медленно, а потом и вовсе остановилась, потому что у кассы произошел какой-то скандал» [288, с. 407].

На улице нарратор, жмурясь от солнца (привычка к преисподнему существованию), думает, какая дамочка хорошая и хорошенькая. А она появляется вновь: «Милая дамочка протягивает мне хлеб» [288, с. 409].

Ее равнозначность Великой Матери – жизни-*тотему* подтверждена и своеобразным тестом, который устраивает ей нарратор, прежде чем предпринять ответственный шаг (пригласить ее к себе домой выпить водки).

Он спрашивает, верит ли она в Бога.

Дамочка успешно проходит тест, удивленно ответив: «В Бога? Да, конечно» [288, с. 410].

Как выясняется, этот вопрос есть контекстуальный эвфемизм, заменяющий вопрошание, верит ли собеседник в бессмертие, и необходимый по следующей причине: «Да просто потому, что спросить: верите ли вы в бессмертие? – звучит как-то глупо» [288, с. 415].

Итак, милая дамочка – податель не только хлеба, но и благой вести о бессмертии.

Но ситуация с выведением этого избранника из преисподней складывается отнюдь не гладко: сама адскость его пространства заставляет нарратора отстать от дамочки не случайно (предание об Эвридике, на которую оглянулся Орфей), а буквально сбежать от нее.

Зайдя с дамочкой в магазин купить водки, нарратор вспоминает о мертвой, но все более агрессивной старухе, заполонившей его комнату. Вести туда дамочку нельзя. И он тихо от нее удирает, воспользовавшись тем, что дамочка смотрит в другую сторону – туда, где банки с вареньем.

Протагонист хочет избавиться от агрессивного трупа и затем отыскать дамочку: «А разделавшись со старухой, я буду целые дни стоять около булочной, пока не встречу ту милую дамочку. Ведь я остался ей должен за хлеб 48 копеек. У меня есть прекрасный предлог ее разыскивать» [288, с. 416].

Но, находясь в аду, он измышляет лишь адский же способ спастись от старухи: запихивает труп в чемодан, дабы утопить в болоте за городом, и тащит к трамваю. Но у протагониста «болел живот и слегка дрожали ноги» [288, с. 426]. Так продолжаются преисподние его приключения, в том числе упомянутый эпизод, где нарратор, влача чемодан-смерть, вновь видит дамочку-жизнь (та переходит улицу и опять не смотрит в его сторону) и упускает ее уже против своей воли: «Я был весь мокрый от пота и выбивался из сил. Милая дамочка повернула в переулок. Когда я добрался до угла – ее нигде не было» [288, с. 427].

А в поезде исчезает и старуха: чемодан, видимо, кто-то украл, пока нарратор из-за страшных резей в животе был в уборной [288, с. 428]. Теперь не миновать приговора за убийство, которого протагонист не совершал: «Меня сегодня же схватят, тут или в городе на вокзале, как того гражданина, который шел, опустив голову» [288, с. 429].

Несмотря на явное правдоподобие таких ожиданий, финал повести совсем иной, причем соответствует наиболее архаическому из вариантов мифологемы о катабазисе: протагонист спасен из преисподней.

Так в повести выявляется и удивительная, почти шокирующая слабость власти зла-смерти-*не-тотема*. Ведь, как выясняется в финале, достаточно вновь преклонить колена – но уже перед добром-*тотемом*-Богом – и произнести несколько слов молитвы в знак своего с Ним единения, как вся неизбывная преисподняя, все силы ада оказываются лишь содержанием рукописи протагониста:

«Я <…> негромко говорю:

– Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь. . . . .

. . . . . .

На этом я временно заканчиваю свою рукопись, считая, что она и так уже достаточно затянулась» [288, с. 429].

«Финал произведения – это установление новых взаимоотношений героя с миром» [208], – констатирует исследователь.

Другими словами, стратегия пиетета перед злом-*не-тотемом* как единственной реальностью завела протагониста в преисподнюю, акт единения с добром-*тотемом* спас оттуда.

Соответственно спасен и идентичный нарратору чудотворец. Ведь «рукопись <…> оказывается не чем иным, как историей о том, как некто призванный совершил, наконец, то, к чему был призван!» [129, с. 434].

Итак, используя концепцию гуманизации мифа, мы продемонстрировали: повесть Д. Хармса есть мифологически назидательное повествование о Чудотворце и Великой Матери.

А смысл этого назидания таков: никогда не надо падать ниц и коленопреклоняться перед злом, даже если оно очень усиленно приглашает; не надо отказываться совершать светлые чудеса; иначе будешь бродить по преисподней, пока этого не поймешь.

И, кроме того, следует помнить: человек призван этизирующе гармонизировать Универсум, а благие воплощения Универсума явно и неявно подают ему спасительную помощь.

## 5.4. Выводы к главе 5

Инвариантность литературного феномена гуманизации мифа к вариациям интерференции БМ выявлена по отношению к следующему ряду предельных случаев: одна из интерферирующих базовых мифологем ИП сама формирует гуманизацию мифа; одна из интерферирующих базовых мифологем ИП активно противостоит гуманизации мифа; налицо автоинтерференция одной из БМ (интерферируют самая древняя и более поздняя ее модификации).

В первом из случаев, представленном смеховой новеллой Р. Вальзера «Ибсеновская Нора, или Жареная картошка», базовой – как в «Кукольном доме» Г. Ибсена – является мифологема о катабазисе. Но Вальзер создает особую смеховую модель Универсума, где нет вины и низости, где спасено – наделено неотъемлемой экзистенцией – индивидуальное начало каждого человека (а не только некоторых, как у Ибсена); создает, можно сказать, райскую модель Универсума, по-смеховому преображая концепт «ибсеновская Нора».

Во втором из предельных случаев рассматриваются базовые мифологемы, активно противостоящие гуманизации мифа: мифологемы о злом роке и об Апокалипсисе. В новелле Г. К. Честертона «Злой рок семьи Дарнуэй» гуманизация мифа формируется благодаря тому, что с мифологемой о злом роке контрастно интерферирует динамическая константа ГМ – этичная дихотомия *тотем*/*не-тотем*.

Так, Г. К. Честертон, креативно используя контрастную интерференцию базовых мифологем (негативной БМ о неодолимом злом роке и позитивной БМ о *тотеме*, побеждающем *не-тотем*), раскрывает тему о свободе воли и возможности счастья, метонимически возведенных в ранг вселенского закона, который идентичен мифологеме-дихотомии *тотем*/*не-тотем*. Мощь «злого рока» очень впечатляет, но в конце концов оказывается иллюзией, порождением корыстного обмана. Мудрый отец Браун, священник, побуждаемый верой в свободу человека, выявляет истину: не было ни самоубийства, ни безумия, ни даже проклятия (Дарнуэй убит обманщиком, сфабриковавшим предание о злом роке Дарнуэев); Аделаида вольна выйти замуж за любимого и быть счастливой. Контекстуально *тотем*, истинный и победительный, есть совокупность концептов «Господь Бог», «дневной свет», «освобождение, чистое, как весенние цветы», «человеческая воля, которую Господь Бог сделал свободной» [294, с. 277-279]. А *не-тотем*, ложный и побеждаемый, представлен в тексте как «смерть и рок, глухой и безжалостный», «мрак», «убийство или самоубийство», «глупость» и «научное суеверие», которое ничем не «лучше суеверия мистического» [294, с. 271, 277, 279].

Широкое использование в честертоновской новелле такой БМ, как дихотомия *тотем*/*не-тотем*, демонстрирует возможность формирования в ИП гуманизации мифа посредством этой динамической ее константы.

А в смеховом фэнтези Т. Пратчетта «Вор времени» формирование ГМ осуществляется посредством интерференции мифологемы об Апокалипсисе с двумя другими динамическими константами ГМ – мифом о смехе и мифом об отмене *не-тотема*-смерти. Гуманизация мифа воплощена здесь как смеховая отмена Апокалипсиса, включающая в себя гуманизирующее переосмысление концепта «Апокалипсис», а соответственно и апокалиптической семантики. Поскольку же подобное переосмысление наблюдается в столь разнородных культурных феноменах, как смеховое фэнтези Т. Пратчетта, философия Н. Бердяева, развлекательный телесериал «Сверхъестественное» Э. Крипке, то его можно рассматривать как устойчивую интеркультуральную тенденцию.

Итак, базовые мифологемы, которые крайне активно противостоят гуманизации мифа (об апокалипсисе; о неодолимом злом роке), могут успешно использоваться в ИП для формирования гуманизации мифа посредством их интерференции с мифологемами, формирующими ГМ.

Особый случай гуманизации мифа, формируемой при автоинтерференции БМ, рассматривается на примере повести Д. Хармса «Старуха». Указанная БМ представлена здесь мифологемой о Великой Матери. Интерферируют две ее модификации: о благой Великой Матери и о злой Великой Матери (последняя, более поздняя модификация, порождена этапом жертвоприношений). Формирование ГМ обеспечивается дополнительной интерференцией этих модификаций еще с тремя мифологемами: о катабазисе благой Великой Матери; об убийстве злой Великой Матери; о единении протагониста с *тотемом*-жизнью или с *не-тотемом*-смертью (посредством жеста и/или вербального контакта). Мифологическая «назидательность» повести, тесно связанная с ее катарсиальностью, базируется на архетипических образах Великой Матери и Чудотворца. Конкретика этого назидания такова: не надо падать ниц перед злом-*не-тотемом*, даже если оно усиленно приглашает; не надо отказываться совершать светлые чудеса; иначе будешь бродить по преисподней, пока этого не поймешь; и следует помнить, что человек призван этизирующе гармонизировать Универсум, а благие воплощения Универсума явно и неявно подают ему спасительную помощь.

## 6. «ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ТЕЗИС» НОРТРОПА ФРАЯ ПРИМЕНИТЕЛЬНО К ГУМАНИЗАЦИИ МИФА: МИФОЛОГЕМА ОБ АПОКАТАСТАЗИСЕ

В применении к гуманизации мифа «центральный тезис» Н. Фрая о том, что структуры мифа формируют литературные структуры, причем мифология наследуется, передается и преображается посредством литературы [358, с. 8], ведет к двум гипотезам:

- Поскольку в архаических нарративах гуманизация мифа есть особая мифологическая структура, определяемая дихотомией *тотем*/*не-тотем*, а литература таковые наследует, то данный литературный феномен в ИП XX века теоретически предсказуем.
- Поскольку мифология преображается посредством литературы, то – в ситуации, когда фольклорное сознание не успело реализовать потенциал развития некоей мифологемы, определяемый явными закономерностями мифологического сознания, – теоретически ИП может сформировать в качестве БМ ту модификации мифологемы, где указанный потенциал реализован.

В предыдущих главах обе гипотезы подтверждены (выявлены устойчивость существования ГМ в интеллектуальной прозе и БМ об «искушении добром»). Продемонстрируем справедливость второй из гипотез и на примере формирования в ИП XX века особых модификаций мифологемы об апокатастазисе. Напомним, что суть ее такова: *не-тотем*-смерть пожирает (похищает) множество (всех) живых существ; но затем каждое из них возвращено в жизнь-*тотем* (воскрешено, восстановлено в истинном своем виде).

К. Г. Юнг целенаправленно и целостно – как «легендарный образ» и «глубочайшую идею» [308] – осмысливал концепт «апокатастазис, что означает полное восстановление» [374, с. 1355]. Выявляя соотнесение снов восьмилетней девочки с заведомо неизвестными ей священными текстами, Юнг пишет: «Первый (сон – Ж.К.), например, говорит о злом монстре, убивающем других зверей, однако Господь вновь дарует им жизнь посредством божественного Апокатастасиса или возрождения. В западном обществе эта идея известна благодаря христианской традиции. Ее можно найти в Деяниях Апостолов (3,21) <…>. Древнегреческие отцы Церкви <…> особенно настаивали на идее того, что, когда наступит конец времен, всякая вещь будет восстановлена Спасителем в своем первозданном и совершенном виде. <…> Первое послание к Коринфянам (15, 22) так излагает ту же идею: “Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут”» [308]. Термин внесен в «Глоссарий юнгианских терминов» («A Glossary of Jungian Terms»): «Апокатастазис: всеобщее воскрешение или восстановление» [333].

Реликты мифологемы об апокатастазисе выявлены нами в ряде фольклорных преданий. Упомянем предания о городе, оказавшемся в локусе смерти (затонувшем; охвачен-

ном сном; таком, чьи жители превращены злым волшебством в рыб или в камень), а затем спасенном или ожидающем спасения (раз в сто лет город всплывает на поверхность и его спасет тот, кто, войдя туда, отдаст мелкую монету; город расколдован отважным протагонистом). Упомянем также сказки типа AT410; мифологему о сошествии Христа в ад и выведении оттуда тех, кто был взят смертью; катабазис Кецалькоатля etc.

Демонстрируя единый генезис апокатазистических фольклорных преданий и аналогичных устремлений философской мысли, К. Г. Юнг описывает такой мифологический мотив, как «всеобщее выползание»: «Этот мотив возвращается в новозаветной идее о всеобщем апокатастазисе – о восстановлении всех вещей [Римл., 8,19]; эта идея является высокоразвитой разновидностью той общераспространенной идеи героического мифа, по которому герой, выходя из чрева китова, выводит вместе с собою и своих родителей, и всех, раньше поглощенных чудовищем; Фробениус называет это “всеобщим выползанием” (“Allausschlupfen”)» [307]. Вывод К. Г. Юнга о том, что мифологема об апокатастазисе устойчиво присутствует в коллективном бессознательном, и сегодня находит множество подтверждений. Так, мифологема в немалой степени определяет собой и литературу, и произведения киноискусства XX века (в частности формирует мотив отмены апокалипсиса в ряде популярных произведений масскультуры).

Тем не менее, мифологема об апокатастазисе – одно из древних проявлений этизирующего предписания, формируемого дихотомией *тотем*/*не-тотем* («Стремись служить жизни и отменять смерть»), – находится в информационно противоречивой ситуации. Разнообразно присутствуя, как показано Юнгом, в «коллективном бессознательном», она практически не наблюдается в сфере осознанного. Хорошо известная лишь специалистам, данная мифологема почти не существует для обыденного сознания, где она фактически замещена своим искажением, поздним и почти зеркальным, – мифологемой об апокалипсисе (почти всеобщей финальной погибели). Эта противоречивость информационной ситуации, вероятно, обусловлена тем, что сегодня логическое осмысление апокатастазиса должно быть осуществлено уже на новом уровне, соответствующем менталитету XXI века как эпохи творческой свободы (третьего *Achsenzeit*), или – в терминах ЮНЕСКО – эпохи «нового гуманизма в XXI веке». В данной главе мы стремимся и к тому, чтобы внести в разрешение столь актуальной задачи свой скромный вклад.

Выявим генезис мифологемы об апокатастазисе, а также не реализованный фольклорным сознанием потенциал ее развития, который связан с эволюцией концепта «все».

Для наиболее древнего мифологического сознания «тотем – это каждый человек, взятый совокупно и раздельно. <…> Первый персонаж – множественно-единичный» [282,

с. 124, 201]. Следовательно, и спасение «одного» – а оно было предписано упоминавшейся триадой по отношению к *не-тотему*-смерти («догнать, отнять, обезвредить») – являлось мифологически равнозначным спасению «всех».

Таков, вероятно, первоначальный исток мифологемы об апокатастазисе. Овладевая представлением о множественности, мифологическое сознание рационализировало исходный постулат, что спасение одного равнозначно спасению всех. (А из-за присущих мифологическому сознанию метонимичности и этичности этот постулат являлся и информацией, что все должны быть спасены). В древнейшей сказке АТ 123 козленок, избежав волчьей пасти, рассказывает матери-козе об участи остальных козлят, а это приводит и к их спасению. Избавление от беды-*не-тотема*-смерти охватывает «всех» и во многих других сказках: по сути, «всеобщее выползание» – основа множества сюжетов.

Содержание концепта «все», однако, эволюционировало. В какой-то момент «все» оказались человечеством и даже всеми живыми существами, а не только всеми семерыми козлятами или всеми людьми, попавшими когда-либо в чрево китово.

А для христианского мифологического сознания возникла проблема, зафиксированная Оригеном. В его представлении дьявол и демоны были индивидуальными существами, но навсегда обреченными аду, что противоречило идее всеобщего спасения. Ориген, возможно, и сам был шокирован идеей о необходимости их спасения, но пренебречь ею не смог; лишь «отодвинул» спасение в далекие – спустя эоны – времена, когда мир успеет много раз возникнуть и исчезнуть: «Эсхатологический аспект гипотезы множественности миров ставит ее в тесную связь с гипотезой тотального апокатастасиса. <…> он (Ориген – Ж.К.) получил возможность <…> допустить возможность всеобщего спасения духовных существ, отнеся его к концу продолжительной последовательности грядущих эонов» [262, с. 148].

О том, что истоки оригеновского апокатастазиса были именно этическими, свидетельствует Н. Бердяев, подчеркивая: «Когда Ориген сказал, что Христос останется на кресте и Голгофа продолжится до тех пор, пока хоть одно существо останется в аду, он выразил вечную истину» [97, с. 234]. Как мы покажем далее, ИП XX века сумела воплотить и эту модификацию мифологемы об апокатастазисе (включающую в себя демонических существ), для чего воспользовалась мифом о смехе.

Далее мы покажем, как ИП XX века формирует обе указанные модификации мифологемы об апокатастазисе, недоработанные фольклорным сознанием. А именно: ту, где «все» суть человечество и остальные нефантастические живые существа (жук в том числе), и ту, где концепт «все» содержит и существ демонических.

### 6.1. Тезис Н. Фрая и формируемые интеллектуальной прозой ступени апокатастазиса (Х. Л. Борхес; Ф. Дюрренматт; А. Битов).

Тезис Н. Фрая находит – в связи с финальным спасением демонических существ, предреченным Оригеном, – ряд подтверждений в ИП XX века, причем даже с некоторой избыточностью. Ведь это спасение осуществляется интеллектуальной прозой действительно как бы «поэонно», многоступенчато. Авторы воплощают ступени апокатастазиса, не помышляя о трудах друг друга, как если бы созидаемые ими миры были «эонами», ничем, кроме Божьего замысла о всеобщем спасении, между собой не связанными. Эту частность мы объясняем сложностью самой задачи, для решения которой коллективное бессознательное литераторов применяло тот же алгоритм, что и религиозное сознание Оригена.

Но объяснения требует и целое. А именно: зачем ИП XX века вообще понадобилось спасать дьявола из ада? Ведь современная ноосфера – та, что созидала ИП XX века, – вообще не верит в дьявола как реальное существо. И для нее спасение дьявола из ада заведомо лишено того смысла, который имелся у Оригена. Ответ, мы полагаем, связан с тем особым вниманием, которое современное мифологическое сознание уделяет индивидуальному началу, постулируя его сакральность и единосущностность этике. Поэтому ИП XX века, стремясь к максимальной эффективности в эмансипации индивидуального начала от *не-тотема*-зла-ада, использует и предельные до фантастичности варианты. Иначе говоря, «спасать дьявола из ада» для интеллектуальной прозы XX века – с ее целенаправленной эмансипацией каждого индивидуального начала от любого *не-тотема*-зла – столь же естественно, как для гуманистической литературы Возрождения [53, с. 80] с ее эмансипацией плоти являлось естественным «загонять дьявола в ад» [299, с. 292].

Мы последовательно рассмотрим ряд текстов ИП, формирующей указанные литературные пространства, которые далее условно обозначены как соответствующие «эоны».

Первый из них – это «эон Борхеса-Сведенборга».

Отметим прежде всего, что борхесовский «Эмануэль Сведенборг» (1979) структурно идентичен борхесовской же новелле «Три версии предательства Иуды» (1955), причем оба текста апокатазистичны. Протагонист в каждом – ученый-интеллектуал, который одновременно является визионером. (Видимо, ученый-визионер Э. Сведенборг – прототип и Нильса Рунеберга из «Трех версий»). В обоих текстах повествуется и о судьбе протагониста, и об интеллектуально-визионерских его наитиях; причем те направлены на спасение индивидуального начала именно в той максимальной степени, какую протагонист вообще способен измыслить. Но объект спасения в «Трех версиях» – Иуда, человеческое существо. А объект спасения в «Эмануэле Сведенборге» – демоны, существа фантастические.

Впрочем, как открылось Сведенборгу, – и ангелы, и демоны суть умершие люди. А принцип предоставления им Богом той или иной посмертной участи предельно прост: главное, чтобы все были счастливы. Им – из-за Божьей заботы об этом – и предоставлено право самим выбрать себе дальнейшую судьбу, сколь угодно долго поразмыслив и с кем угодно посоветовавшись и пообщавшись. «Бог хочет, чтобы спаслись все люди. Но в то же время Бог предоставляет человеку свободную волю <…>», – поясняет Борхес картину мира своего Сведенборга [108, т. 3, с. 290]. Результат выглядит впечатляюще.

Те, кто при жизни черпал радость из любви, творчества, интеллектуальных и чувственных наслаждений, превращаются в ангелов: они в раю занимаются тем, чему радовались при жизни, но ярче и эффективнее. «В общем, рай Сведенборга – это рай любви и труда. <…> его обитателям присуща высокая степень интеллекта. <…> рай также полон любви. Там заключаются браки. Все, что ни есть чувственного в этом мире, есть и в раю. Сведенборг ни от чего не отказывается, ничего не обедняет» [108, т. 3, с. 292, 295].

А те, кто стремился нести зло-разрушение, избирают превращение в демонов. Ведь они могут привычно наслаждаться лишь в этом состоянии: «Ад – болотистая страна с сожженными дотла городами, но грешники там чувствуют себя счастливыми. Счастливыми на свой лад – они полны ненависти. <…> они постоянно плетут интриги друг против друга. <…> ад – мир заговоров, где все ненавидят друг друга и объединяются только для того, чтобы на кого-нибудь напасть» [108, т. 3, с. 291, 293]. Настоящего зла сведенборгские демоны не могут причинить: от остальных существ они отделены; сами, как все, бессмертны. Но демоны верят, что несут зло. А потому и счастливы, насколько это вообще возможно для жалких существ, отрекшихся от своей сущности: «Бог позволяет адским духам находиться в аду, потому что в аду они счастливы» [108, т. 3, с. 291].

Итак, в «эоне Борхеса-Сведенборга» демоны настолько не сознают свое страдание от разлученности со своей индивидуальной сущностью-этикой-Богом-*тотемом*, что их состояние даже можно назвать «счастьем», хотя нет сомнений в тяжкой его ущербности.

Рассмотрим теперь «эон Дюрренматта».

В «эоне Дюрренматта» у демонического существа – оно представлено мистером Ч. – разлученности с Богом уже нет. Напротив, мистер Ч. ощущает себя ценным сотрудником мистера Б., о чем читатель почти сразу уведомлен из их беседы; а беседуют они дружески. Но мистер Ч. столь далек от индивидуальной своей сущности, что может «честно и добросовестно», вопросами не задаваясь – из-за почти детского доверия к «принципалу», – исполнять «возложенную на него тяжкую работу» (функции искусителя и палача) [143, с. 434-435]. Но все же и о бытии этой сущности, и о настоятельных ее требованиях мистер

Ч. осведомлен столь отчетливо, что просит мистера Б. о трехнедельном отпуске, намереваясь провести его так: «<…> он (мистер Ч. – Ж. К.) всегда мечтал творить добро, вот и решил посвятить этому целых три недели» [143, с. 435]. Более того, сознавая всю значительность своих успехов на служебном поприще, мистер Ч. позволяет себе быть настолько этичным, чтобы им хотя бы не радоваться: «Ему бы впору гордиться, продолжал мистер Ч., да только от подобных успехов любой, у кого есть сердце, тревогой изойдет. Мир, того и гляди, покатится к черту» [143, с. 435].

Итак, внутренняя ситуация демонического существа в «эоне Дюрренматта» не в пример лучше таковой в «эоне Борхеса-Сведенборга». Страдания нет и здесь, а некий фрагмент единения со своей сущностью-этикой уже присутствут, в отличие от абсолютной антиэтичности адских насельников предыдущего эона.

Обратимся теперь к «эону Битова» – к «блистательному его шедевру, роману “Пушкинский дом”» [334, с. 2], воплощающему разнообразные «игровые интенции» [13, с. 88]. И внешняя, и внутренняя ситуации демонического существа – оно неявно представлено «Митишатьевым, этим отчасти инфернальным героем» [83, с. 192], – здесь становится совершенно иной. Исчезает удовлетворенность демонического существа своим положением в Универсуме, характерная для прежних «эонов». (Насельники сведенборгова ада, ощущая себя ужасными, полагают себя значительными; а самоуважение мистера Ч. подкреплено признанием его заслуг самим мистером Б.). Исчезает и самодостаточность демонического персонажа в его служении *не-тотему*, тоже исполненная самоуважения: он полагает, что значим он и/или его функция, а не его жертвы.

Возникает – среди прочего – особый эффект «демонской неопределенности», связанной с генезисом демонического существа, причем неопределенность эта значима. (Сведенборгские демоны – определенно бывшие люди, но им это вполне неинтересно; происхождение мистера Ч. не имеет значения, во всяком случае, для него самого). А самое заметное из новшеств: инфернальное существо, в предыдущих «эонах» избавленное от сознаваемых им страданий, обретает их вновь. (Но в итоге эти страдания, как показано далее, – и некий залог настоящего спасения).

Сюжетно ситуация сформирована так: «“Пушкинский дом” является прежде всего фаустианой <…>. Мефистофель-Митишатьев искушает героя, стремясь убедить, что низость есть причастность к жизни. Но падший ангел откровенно завидует человеку, его принадлежности высшему началу: драма непринадлежности – генезисная драма черта» [194, с. 38, 40]. Иначе говоря, в битовской фаустиане бес оскорблен своим подчиненно

функциональным положением по отношению к искушаемому Леве Одоевцеву, причем отлично сознает свое страдание и возмущенно на него жалуется.

Контекстуально страдание этого персонажа, тяжкое и реальное (хоть Митишатьев и шутовски его прокламирует), – следствие его добровольной и принципиальной разъединенности со своей индивидуальной сущностью. Но Митишатьев настойчиво идентифицирует свое страдание совсем иначе – как мистериальную (фатально неодолимую) «драму непринадлежности», подразумевая следующую свою предысторию: демоны низвергнуты с неба и не принадлежит более к числу ангелов Света. Считая себя демоном инкогнито, но не в силах и молчать о своей беде, Митишатьев нашел способ рационализировать для Левы свою зависть беса (существа, отторгнутого от Бога) к человеку – существу, чья «принадлежность» к высшему началу имманентна. Демон шутовски выдает свою мистериальную зависть за обыденную зависть плебея к аристократу. Ведь Лева Одоевцев по происхождению – князь «из тех самых Одоевцевых» [104, т. 2, с. 15].

Кроме того, демон маскирует мистериальную свою ревность к «принадлежности» под антисемитизм: «Ведь почему мы евреев не любим? <…> Мы *принадлежность* в них не любим, потому что сами не принадлежим. Между прочим, задумывался, что в тебе евреи любят? Как раз принадлежность. Господи, да я об аристократизме в десять раз больше знаю, понимаю и вижу, чем ты, а тебе и знать не надо! <…> Вас, как и евреев, можно уничтожить только физически!» [104, т. 2, с. 292]. Антисемитизм приличествует Митишатьеву по демонскому его статусу: черт не может не совершать формальные вызовы Богу – высшему этическому началу; суть же антисемитизма – именно в таком вызове. Напомним, как, передергивая, Митишатьев лживо заверял протрезвевшего Леву, что тот потворствовал антисемитской выходке и должен теперь уплатить аду душой: «Вот, отвечай, плати душой, как мы! Мы уже всю выплатили, там и было чуть» [104, т. 2, с. 299].

Но Митишатьев проговаривается – возможно, и не вполне нечаянно, – что завидует он именно человеку: «Нечестно. <…> Ни за что человеку такое…» [104, т. 2, 292]. Проговаривается и о том, что его с собратьями предыстория содержит «непринадлежность» и подавленный «бунт», а судьба их определена этим и впредь [104, т. 2, с. 292].

О своей самоидентификации Митишатьев сообщает Леве и прямым текстом, причем опять жалуясь – на то, что никак не может Леву толком совратить в низость: «Ведь тебе кажется, что тобой особенно интересуются силы зла, ведь кажется? Я тебе скажу: действительно, интересно. <…> Ну, стал испытывать. Испытывать, известно, *наше, сил зла*, дело. А ты не испытываешься. Из-под всего выкручиваешься» [104, т. 2, с. 291]. А намекнув Леве, что инфернальная возлюбленная Левы, Фаина, изменяла ему с Митишать-

евым, бес опять не может не пожаловаться: «Тебе еще везет, ты не думай – тебя любят... А ведь есть еще люди, которых и не любят. Не любит никто! <…> Ты думаешь, что тебя предают, изменяют? Да чему же изменить, как не любви!» [104, т. 2, с. 291]. И в итоге бес почти доводит Леву – отнюдь не психолога и не мистика – до прозрений о природной закомплексованности демонов: «Лева думает о том, что странно и не может быть, чтобы Митишатьев обнаружил “комплекс” <…>; что “комплекс” всегда был его, Левы, монополией, а оказалось, что наоборот, и “демон” Митишатьев – весь закомплексован; что комплекс нынче и есть демон, время такое...» [104, т. 2, с. 297].

А однажды этот бес даже заявил себя Леве антихристом, поскольку «подонок сейчас – человек главный» [104, т. 2, с. 201]. Когда же Лева вслух усомнился в митишатьевском всемогуществе, тот стал раздуваться, «становился громоздок <…>. Это было как психическое поле необыкновенной силы, и Лева цепенел и глядел неподвижными глазами – Митишатьев заполнял собой комнату...». Так продолжалось, пока Лева не признал, что «чувствует силу» Митишатьева. И тот ушел. Когда же Лева – годы спустя – намекнул на странный визит, Митишатьев путано объяснил, что «лечился одно время в нервной клинике» [104, т. 2, с. 201].

Возникает вопрос о природе персонажа: есть ли он контекстуально сам дьявол во плоти и собрат Мефистофеля или же, напротив, человек из «нервной клиники», вообразивший себя бесом? Ответ – учитывая, что проявления указанных персонажей были бы принципиально одинаковы, – обусловлен авторской позицией, которую мы и рассмотрим.

Последовательность согласных звуков в фамилии «Митишатьев» повторяет таковую в имени «Мефистофель» за исключением последнего «л» и с учетом взаимных переходов таких согласных, как Ф-Т, С-Ш, Ф-В. Но это еще не отвечает на наш вопрос.

Не вполне проясняют его и заверения автора в главе «Невидимые глазом бесы», где речь идет о Митишатьеве и иже с ним. Мы узнаем лишь, что автор снимает с себя ответственность за то, что не верящий в сверхъестественное Лева подспудно ощущает своих гостей бесами и невольно думает о них: «Слетаются» [104, т. 2, с. 264]. Но автор предпослал этой главе целых три эпиграфа, причем избранных по особому критерию: название каждого цитируемого текста включает в себя слово «бес». Таковы: «Бесы» Пушкина («Закружились бесы разны,/ Будто листья в ноябре» [104, т. 2, с. 265]), «Бесы» Достоевского и даже «Мелкий бес» Сологуба.

Как известно, в картине мира, формируемой Пушкиным, бесы – сверхъестественные, но «реальные» персонажи, а главные их черты – кроме зловредных попыток сбить людей с пути во вьюжном поле – странная подневольность и неодолимая склонность жа-

ловаться неизвестно на что. И этичный нарратор, страшась погибнуть из-за равнозначной бесам вьюги, все же испытывает невольную жалость и к ним [255, т. 2, с. 298].

Митишатьев тоже очень склонен жаловаться и даже корить Леву за жестокосердие.

Бесовская природа Митишатьева явлена Леве еще и воочию, но по-смеховому (в опьянении): «Тень Митишатьева отбрасывала рожки – ага! Учтем» [104, т. 2, с. 283]. У Достоевского и Сологуба персонажи – бесы лишь метафорически. Но Битов специально подчеркивает: он отнюдь не собирается «ставить свой роман в хвост “Бесам”, как бы подхватывая традицию и продолжая линию», поскольку это «было бы не только опасно по сравнению, но и не точно (последнее – важнее)» [104, т. 2, с. 383].

Тем не менее его роман содержит на «Бесов» Ф. Достоевского ряд прямых аллюзий [200, с. 214]. Их наличие в «Пушкинском доме» при заявленном А. Битовым отказе «подхватывать традицию», формируемую «Бесами», может означать лишь одно: трактовка бесов в романе Битова принципиально отличается от той, что имеется у Достоевского, а возможно, смеховым образом и полемизирует с ней (карнавальный отказ автора ставить свой текст «в хвост “Бесам”»).

О контекстуальной «реальности» бесовской природы Митишатьева свидетельствует и то, что сведения о «нервной клинике» исходят лишь из уст Митишатьева, причем охарактеризованы как «путаные» (признак лживости) и дискредитированы самим митишатьевским обозначением реальной московской «Клиники неврозов». У демона получается: нервнобольной была сама клиника, а не он, Митишатьев.

С нашей точки зрения, бесовская природа этого персонажа контекстуально отличается от всех, ранее известных литературе. Мы полагаем: битовский Митишатьев, подобно демонам Борхеса-Сведенборга, тоже сначала был человеком и тоже превратился в демона из-за последовательного служения *не-тотему*; но его ситуация существенно отличается от описанной борхесовским Сведенборгом.

Мы насчитали семь пунктов таких отличий: 1) Митишатьев превратился в демона не после своей смерти, как демоны Сведенборга, а при жизни. 2) Его превращение в демона произошло не по обдуманному и четко выраженому его желанию, как у демонов Сведенборга, а непроизвольно (как если бы такое превращение было чем-то сродни внезапному заболеванию от неправильного образа жизни). 3) Митишатьев, в отличие от борхесовских демонов, начисто позабыл об истинном своем происхождении, а взамен обрел ложные воспоминания о небывшем (бунте ангелов, его подавлении, отторжении падших ангелов от Бога). В его случае наблюдаются расстройства памяти, вызванные демонским превращением: своеобразные «демонская амнезия» и «демонская конфабуляция», о кото-

рых он даже не подозревает. 4) В отличие от демонов Сведенборга, не сознающих страдания от разъединенности со своей индивидуальной сущностью и весьма счастливых своим демонским существованием, Митишатьев свое страдание осознает, но ошибочно трактует как страдание «непринадлежности», а демонской участи не рад, но считает ее неизбывной и безнадежно завидует доле «человека». 5) Демоны Сведенборга вообще не способны причинять зло при любых своих стараниях (хотя не знают об этом); а митишатьевская способность творить разрушение-зло контролируется и выверяется Богом согласно структуре фаустианы (так, чтобы в итоге побудить человека выполнить светлое свое предназначение, которого жаждет его душа), причем бес об этом догадывается. 6) Сведенборговский демон вовсе не хочет превратиться в человека – Митишатьев страстно хотел бы, но так уверен в невозможности желаемого, что об этом и не думает. 7) Демон Сведенборга не может превратиться в человека – Митишатьев может, если откажется от антиэтичности.

Последний пункт будет обоснован ниже. А сейчас подробнее обозначим картину мира, контекстуально формируемую «Пушкинским домом» в связи с персонажем-демоном. Человек, уверовавший в свою низость, побуждаем *не-тотемом* за это «платить душой» [104, т. 2, с. 299]. Когда же подобные люди полагают, что «уже всю (душу – Ж. К.) выплатили – там и было чуть» [104, т. 2, с. 299], то с ними может произойти, как с Митишатьевым, случай особой демонской амнезии и конфабуляции, точнее, подмены памяти. И далее персонаж уже практически является демоном (бесом): его память хранит ложные и ужасные воспоминания (о его бунте против Бога, о его низвержении в ад на вечные времена); а он всячески стремится служить *не-тотему*, в частности, стараясь совратить окружающих на такое же служение; он поэтому и выглядит отвратительным, и ощущает себя никем не любимым, и не самодостаточен (зависим, по Э. Фромму, от наличия своих жертв [284, с. 127]); он удачно прикидывается человеком, но безмерно завидует человеку за «принадлежность» того высшему началу. Соответственно дело обстоит и с внешностью, и с биографией Митишатьева, а характерная его черта – стремление непременно, пусть по мелочи, но взять верх над собеседником, настаивая, однако, на своей почти полной от него неотличимости [104, т. 2, с. 191-192].

Что же касается именно Левы, то Митишатьев посвятил ему – точнее, попыткам его совращения в низость, – можно сказать, всю свою жизнь, да еще и агрессивно жаловался Леве на бесплодность этих попыток. Митишатьев как бы спьяну и шутя сообщал Леве, что ощущает себя фантомом, существующим лишь постольку, поскольку наличествует Лева: [104, т. 2, с. 299-300]. В итоге даже Лева, существо психологически непроницательное, спрашивает у этого своего друга-врага: «Своей у тебя жизни, что ли, нет, что-

бы так-то вокруг смотреть! <…> – Не-ет! нет у меня своей жизни! – завопил Митишатьев <…>» [104, т. 2, с. 305].

Ситуация действительно выглядит так, будто своей жизни у Митишатьева нет настолько, что он, «бескорыстно растратившись» на попытки подчинить Леву *не-тотему*, не сумел даже толком сделать карьеру, хотя совершал ради нее разнообразные подлости [104, т. 2, с. 203]. А в личных своих вкусах Митишатьев как бы вообще не смеет выходить за определенные социальные рамки: «Курил Митишатьев только “Север”. <…> “Север” – сорт дешевых, «работяжьих» папирос <…>; курение “Севера” является некоторой социальной характеристикой» [104, т. 2, с. 203, 352].

Чтобы вызволить из преисподней этого страждущего беса, ухватиться, казалось бы, не за что: Митишатьев антиэтичен и вдобавок неверно истолковывает природу своего страдания. Персонаж полагает, что оно связано с фатальной его «непринадлежностью», идентифицируемой им как «низость», – в отличие от «благородства» как исконного достояния Левы, которого поэтому бес жаждет совратить в низость, тоже превратить в беса.

Их отношения разрешаются, когда происходит «малый и по-битовски карнавальный Армагеддон: дуэль героя с его личным бесом, Митишатьевым, дуэль князя и антисемита на незаряженных пушкинских пистолетах в Пушкинском Доме из-за Пушкина. После карнавальной “гибели” герой возрождается “больше и лучше” – это и означает в данном случае победу» [194, с. 38, 41]. Но сам Митишатьев уверен, что совершил непредумышленное убийство. Он сымитировал выстрел в Леву. Из-за этого упали и Лева (в алкогольном опьянении), и задетый им шкаф; причем голова Левы обагрилась кровью, а пульс не прощупывался [104, т. 2, с. 309]. И Митишатьев, поначалу придя в ужас от содеянного, затем бежал в «черную, вздувшуюся как вена невскую ночь», предварительно сунув в ствол Левиного пистолета – для прощальной демонской шутки над «дураком» – дотлевавший окурок своего «Севера» [104, т. 2, 3с. 09-310].

Именно этим окурком автор и пользуется, чтобы неявно продемонстировать персонажу: его бесовство не фатально; он волен отказаться от бесовства – источника его «привычного страдания», – волен перестать быть отторгнутым от «благородства» (высшего начала). Осуществлено это так: «“Ах, черт! – вдруг приостановился он (Митишатьев – Ж. К.). – Ах, черт! (самоназвание? – Ж. К.) – хлопнул он себя для убедительности по лбу. – Забыл!” Он подумал на секунду, что это улика. Лицо его выразило привычку к страданию и было почти благородно в эту секунду. Вот что удивительно» [104, т. 2, с. 310].

Таким образом, демон в «эоне Битова» – в отличие от «эонов» Борхеса-Сведенборга и Дюрренматта – вновь обрел ощущение своего страдания, причем и картина

мира стала иной: избавление демонского существа зависит здесь только от него самого. Ведь предел его зависти и мечтаний – превратиться в человека, а нарратив метонимически сообщает, что это возможно.

Что же касается «эона Кафки», то там, как показано выше, бес, избрав служение этике, превратился в человека со всей смеховой окончательностью: настолько, что стал для человечества смеховым символом такого служения, а заодно и предостережением, что осуществлять это занятие следует все же по-человечески.

Итак, формируя «эоны апокатастазиса», ИП XX века по-смеховому спасла из ада демонские существа, доведя их до благородного состояния человека, из которого они – по Борхесу-Сведенборгу – когда-то и «выпали». И совокупными своими усилиями ИП фактически сформировала соответствующую мифологему, поскольку использовала ее в качестве базовой. Далее мы рассмотрим, как ИП XX века формирует модификацию мифологемы об апокатастазисе, где концепт «все» планетарен.

### 6.2. Осуществление апокатастазиса: Паул; Пруст (М. Себастьян)

Роман «Accidentul» (1940) М. Себастьяна, выдающегося румынского литератора (см.: [4], [20]) – впечатляющее доказательство «центрального тезиса» Н. Фрая. Роман базируется на трех древних мифологемах, апеллирующих именно к мифологическому сознанию, причем мифологема об апокатастазисе (ради ее воплощения, видимо, роман и создавался) представлена модификацией, где концепт «все» планетарен.

Ответ на вопрос, сознательно ли автор это осуществлял, может быть лишь гипотетическим. Наша гипотеза в отношении двух из базовых мифологем романа – о катабазисе и о Великой Матери – такова: М. Себастьян применил их бессознательно (свидетельств обратного нет). А мифологему об апокатастазисе он, не оперируя самим термином, воплощал слишком целенаправленно для человека, действующего вполне бессознательно.

Это выражалось, как показано далее, в настойчивых аллюзиях на эпопею М. Пруста, по отношению к которому апокатастазис и осуществляется; причем никакая иная цель аллюзий не обнаружена. А планетарным характером этот апокатастазис метонимически характеризуется потому, что соответствующее ему содержание концепта «все» включает в себя: a) «всех» контекстуально подразумеваемых реальных людей (это Марсель Пруст: ведь метонимическое множество, подобно математическому, может состоять и из одного элемента); b) «всех» контекстуально подразумеваемых людей-персонажей «всех» литературных текстов (себастьяновский роман и прустовская эпопея; себастьяновский Паул и прустовские Сван и Марсель); c) «всех» контекстуально подразумеваемых диких зверей

(спасенный от гибели и возвращенный матери медвежонок; Медвежья пропасть – контекстуально значимый компонент спасающего катабазиса).

Рассмотрим вышесказанное подробнее, начав с осмысления мифологем о катабазисе и о Великой Матери как базовых в романе «Accidentul».

Напомним, что в мифологеме о катабазисе любящий спасает любимого из локуса *не-тотема*-смерти, а Великая Матерь мифологически есть антропоморфное воплощение Универсума; поначалу она воспринималась как «матерь зверей», «хозяйка леса», «владычица зверей», «безмужняя матерь», позднее стала мыслиться еще и женой (например, «Мать-Земля» [397]). Каталог фольклорно-мифологических мотивов идентифицирует «Всеобщую мать» так: «Женщина (одна или со своим спутником) создает или рожает не только людей, но и различные существа, предметы, части мироздания» [102, B5B] (см. также: [372]). Великая Матерь избирает супруга непременно себе под стать – такого, который продемонстрировал свою мощь в гармонизации Универсума [251, с. 175-204].

Значит, есть основания ожидать: в ИП XX века избранник Великой Матерью, – тоже протагонист, обладающий мощью гармонизировать Универсум. Может показаться абсурдным представление о подобной мощи в отношении Паула – несчастного кандидата в самоубийцы, почти не справляющегося даже с задачей простого выживания. Ситуация усугублена тем, что нежизнеспособным его делает столь обычно исполненное жизни, позитивное, яркое чувство, как любовь к женщине; здесь, правда, это женщина недостойная – талантливая и красивая, но корыстная, склонная к предательству Анн. Казалось бы, ни о каких потенциях Паула существенно гармонизировать Универсум говорить вообще не приходится. Парадоксальным образом оказывается: это не так.

Великая Матерь, по М. Себастьяну, есть существо индивидуализированное, причем однозначно благое. Мифологический генезис героини от Великой Матери воплощен в романе утонченно-метонимически, причем разнообразно.

Так, контекстуально Нора обладает даром благодетельного предвидения. И в день их случайного знакомства (она попала в аварию, он ей помог) является к Паулу домой, узнав по телефонной книге его адрес. Ведь безучастное выражение его лица и внезапное его бегство с импровизированного Норой празднования дня его рождения могли предвещать его самоубийство. Паул не подтвердил и не отрицал ее опасений: похоже, сам не знал, чем кончится для него этот день, и был почти равнодушен к исходу. Но почему-то его не оставили равнодушным действия Норы, усадившей его в удобное кресло и приступившей к гармонизирующим, отчасти необъяснимым преображениям [74, с. 39]. Он поразился тому, «какая у нее добрая рука, к ней так хорошо приникнуть усталым лбом» [74, с.

40]. Паулу казалось, что он знает Нору давно, что между ними нет тайн. Паул не отпустил Нору, и это была первая ночь их любви, но, как он полагал, и последняя.

Григ, бывший возлюбленный Норы, говорил ей, что ее предназначение – быть женой или ночной сиделкой. Эти две столь неидентичные ипостаси органично сочетаются в Великой Матери, которая есть и заботливая мать «всех», и божественная супруга.

Мифологически Великая Матерь связана с цветением: есть «представление о богине или, по-сказочному, царевне, от улыбки которой расцветают цветы» [251, с. 192]. Дом Паула после посещения Норы внезапно расцветает белой сиренью: ее приносит посыльный из цветочного магазина. Паул надеется, что цветы прислала Анн. Их знакомство возникло, когда Паул, идя по улице, увидел нарядную Анн, которая залезла на железные ворота, обломила большую ветку белой сирени, и пошла дальше своей легкой и уверенной походкой. Паул купил огромную охапку сирени и отправил ее Анн с шутливой запиской, где предупреждал об уголовной ответственности за кражу и предлагал свои услуги как адвоката, если они ей понадобятся. С тех пор, если они были в ссоре, ветка сирени примиряла их. Но оказалось, цветы прислала Нора: заметила, как Паул смотрел на сирень в витрине цветочного магазина, и решила его порадовать. И Паул подумал, что Нора умудряется входить в его жизнь через самые потайные двери [74, с. 116].

Эпизод связан с мифологическим мотивом воровски подмененной возлюбленной (ее атрибутов), чье узнавание все-таки происходит. Контекстуально истинная возлюбленная – Нора; но Паул долго считает таковой Анн. Мотив воровства ею сирени, мы полагаем, есть метонимическое указание на истинность Норы (сирень принадлежит ей по праву).

Нам также представляется знаменательным, что эпизод, где Нора заботится о цветке из бутоньерки Паула, Ю. Быйкуш рассматривает как «магический ритуал», символизирующий «ее стремление вернуть к жизни самого Паула» [3].

Нора – учительница французского языка в частном лицее. Она человек ответственный и наставляющий в этом же духе своих воспитанниц. Свою работу она любит, дисциплинированна, никогда не опаздывает, тщательно следит за своей одеждой и приучает к этому своих учениц, считая, что духовный разброд начинается с перекрученного чулка.

Рядом с ней Паул незаметно для себя обретает и улыбку, и способность шутить. При входе в переполненный вагон Паул пошутил с незнакомой девушкой, и Нора обрадовалась, впервые услышав его смех. В своих неявных апелляциях к мифологической Великой Матери эти мелочи обретают большую весомость, когда внезапно оказывается, что приют в уединенном шале с таинственными обитателями: юным Гюнтером и мрачным Хагеном – Паул с Норой обрели лишь потому, что Гюнтер принял Нору за покойную

мать, которую очень любил и возвращения которой, вопреки здравому смыслу, ждал. А в отношении Хагена статус Норы как Великой Матери подтвержден его зооморфным атрибутом – пастушьим псом Фаффнером, который на удивление дружелюбно отнесся к Норе.

Но окончательный штрих, неявно формирующий образ «матери зверей», возникает в эпизоде, не обязательном для развития сюжета. Около полуночи пес заволновался. Хаген с Фаффнером отправился выяснять, что случилось, и нашел маленького медвежонка, который вылез из берлоги и не мог найти дорогу обратно. «Жизнь постоянно обновляется» [74, с. 226], – прошептала Нора, глядя на маленькое животное, и наклонилась, чтобы погладить его мокрую от снега мордочку. Спасенный медвежонок доставлен Хагеном обратно к берлоге, но «медвежья» тема этим не исчерпывается: обозначается ее связь непосредственно и с Паулом, и с путешествием по преисподней.

Ведь один из центральных эпизодов романа – это лыжное восхождение к Медвежьей пропасти, которое Паул и Нора совершают в метель. Оттуда легко попасть в Брашов, где в старой церкви должен быть органный концерт произведений Баха, которого любят и Нора, и Паул. Это опасное восхождение, где Нора – вожатый, а церковь и Бах – райский локус, есть неявное описание катабазиса, причем гибель угрожает и самой спасительнице.

Тело Норы – тело Великой Матери, переосмысленное в человеческих масштабах. Ей свойственна статность, даже некоторая тяжеловесность, причем они воспринимаются Паулом именно как воплощение гармонии. Глядя впервые на раздевающуюся Нору, Паул сказал: «Ты прекрасна, Нора. Есть гармония между тобой и тобой; и именно эта гармония зовется красотой» [74, с. 175]. Нору его слова поразили: она считала это качество своим секретом и тревожно надеялась, что кто-нибудь его заметит и скажет об этом.

В данном эпизоде возникает, мы полагаем, не осознаваемое автором воспроизведение мотива о «приметах царевны» – секрете, который жених должен угадать, чтобы стать ее мужем. По В. Проппу, это мифологический дубликат мотива о том, что царевну отдадут замуж лишь за того, кто ее «рассмеет»; причем оба они связаны с мотивом «трудных задач» брачного испытания и восходят к представлению о богине плодородия (Великой Матери) [251, с. 196-201], которая будет супругой лишь того, кто окажется ей под стать. Кроме того, по В. Проппу, мифологически равнозначны сказочные мотивы о «приметах царевны» и о ее пробной брачной ночи с претендентом [251, с. 201].

Мы полагаем, генезис Норы от Великой Матери можно считать доказанным. Но дополнительных пояснений требует образ Паула как избранника Великой Матери – протагониста, доказавшего свою мощь в гармонизации Универсума. Ведь выглядит он – особенно поначалу – не просто достаточно жалко, но даже отчасти отталкивающе.

Напомним эпизод знакомства Норы и Паула. Поскольку остановка трамвая расположена неудобно для Норы, она соскакивает с трамвая, когда тот притормаживает на ближайшем к ее дому повороте. Но в тот день Нора упала, потеряла сознание и, придя в себя, не в силах была подняться. Дорожный инцидент не оставил равнодушными зрителей: трамвай остановился; люди столпились вокруг распростертой в снегу Норы и стали ругать правительство, ворующее и не заботящееся о гражданах, водителя трамвая, а также обсуждать наболевшие политические проблемы. Нора поняла, что позаботиться о себе ей придется самой. Она обратилась к элегантно одетому мужчине (его равнодушный голос особенно ее раздражал, но одновременно показался признаком силы) с просьбой подать ей руку. Паул исполнил и эту просьбу, и последующие: довести до дому, по дороге зайдя в аптеку. Но все это проделывал с таким равнодушием, что Норе хотелось воскликнуть: «Вы самый противный человек на свете!» – хотя она напоминала себе, что больше помощи ей ждать неоткуда. Однако после ухода Паула Нора иначе идентифицирует его безучастность: расценивает ее как готовность к самоубийству и отправляется к нему домой, чтобы спасти. Итак, с мотивом о Великой матери, стремящейся избрать себе достойного супруга, здесь сочетается мотив о волшебном помощнике. Это неудивительно: мифологемы могут интерферировать в литературном тексте в самых прихотливых сочетаниях.

Странно другое. Человек, не способный по своей инициативе осуществить хотя бы минимальную, необременительную помощь другому, выглядит отталкивающе – даже если потом и окажется, что он как раз тяжко страдал из-за покинувшей его любовницы. Между тем роман М. Себастьяна художественно убедителен: читатель всей душой сочувствует Паулу и не сомневается, что тот достоин и забот о его спасении, и любви Норы.

Нора, правда, напоминает себе (тогда, когда почти отчаивается в возможности вывести Паула из самоубийственного его состояния): «Он понял мой секрет, которого никто не разгадал, и этого человека я теряю» [74, с. 199]. А это поразительно соответствует сказочному мотиву о приметах царевны. Но этого недостаточно для достижения убедительности, несомненно присущей роману Себастьяна. Кроме того, упомянута «безразличная и оберегающая тяжесть» [74, с. 198] рук протагониста на плечах Норы, которую та, вспоминая, хочет почувствовать вновь. Но нам предстоит понять, почему эта «тяжесть», парадоксально и оберегающая, и безразличная, может быть столь убедительной.

У нас есть гипотеза, которая разрешает не одну (упомянутую), а две странности, связанные с романом «Accidentul». Вторая – та, что в этом тексте М. Себастьян слишком демонстративно использует некоторые из мотивов прустовской эпопеи «В поисках утраченного времени». Ее влияние на М. Себастьяна несомненно и отмечалось критикой не-

однократно. Но «Accidentul» создан уже зрелым художником, который не мог ученически копировать прустовские мотивы. При его тонком литературном вкусе и явном таланте, он легко мог этого избежать. Значит, Себастьян создал аллюзии намеренно. Более того, они весьма специфичны: из всех возможных выбраны лишь те, что отождествляют Паула со Сваном, отождествляемым с Марселем, прустовским нарратором, а через него – и с самим М. Прустом, который, как известно, нередко пребывал в сложном экзистенциальном состоянии. А значит, метонимически по этой цепочке спасенным Великой Матерью оказывался сам М. Пруст за гармонизацию Универсума, осуществляемую истовым служением такой разновидности совершенства, как красота (за создание такой «безразличной и оберегающей тяжести», как его эпопея; см. также: [199]).

Напомним, что характерной чертой мифологического сознания, «ответственного» и за создание литературных произведений, является его подспудная убежденность в том, что гармонизация Универсума, осуществляемая художественным текстом, ведет к реальному гармонизирующему преображению мира. С этим связан эффект катарсиса. В. Набоков прибегал к подобным вещам сознательно, почти открыто их декларируя. У нас нет подобных деклараций со стороны М. Себастьяна, но налицо его литературный поступок, ничем иным, мы полагаем, кроме подобной убежденности, не объяснимый.

В неслучайных аллюзиях с эпопеей Пруста автор лишь позволяет себе незначительные и, как правило, прозрачные вариации. Например, заменяет несчастную любовь к женщине, похожей на произведение искусства (Одетта напоминает Свану моделей Боттичелли; о смыслах, связанных с этим мотивом, см.: [72, с. 147-148]), на несчастную любовь к женщине, создающей произведения искусства: Анн – талантливая художница.

А в финале Себастьян почти демонстративно «цитирует» знаменитый прустовский пассаж, когда Сван мысленно восклицает: «Как же так: я убил несколько лет жизни, я хотел умереть только из-за того, что всей душой любил женщину, которая мне не нравилась, женщину не в моем вкусе!» [253, с. 440]. Так, Паул не испытывает при виде своей прежней возлюбленной ничего, кроме интереса к газете, которая лежит на ее столике в кафе, и удивления от того, что у Анн такие маленькие глаза [74, с. 238-239].

Таким образом, Великая Матерь (Нора) успешно выводит любимого (Паула) из «преисподней» – его внутреннего ада, затягивающего Паула в гибель. Роман называется «Accidentul», что означает «несчастный случай», «авария», «дорожно-транспортное происшествие». Но контекстуально этот «несчастный случай» равнозначен не более и не менее, как спасению Паула, ведь иначе он бы не встретился с Норой. В начале романа Паул, еще не спасенный, еще гибнущий, тем не менее произносит смеховой тост, восхваляющий

ДТП за эту встречу. А в финале говорит возлюбленной: «Нора, ты веришь, что лыжи могут спасти человека? Могут изменить жизнь?» [74, с. 240]. Кроме того, в этом заключительном эпизоде Паул ощущает в себе неведомые прежде силы, как если бы пробудился в жизнь от длительного сна. Завершается «Accidentul» своеобразной спонтанной клятвой протагониста – самому себе и любимой, – что никаким негативным состояниям он больше не позволит собой завладеть никогда, никогда: «niciodată, niciodată» [74, с. 240].

Клятвой Паула окончательно формируется апокатастазис, который осуществлен нарратором по отношению к самому Паулу, к Марселю Прусту и его протагонистам (Сванну и Марселю), причем так, что эти мотивы виртуозно поддерживают друг друга.

А значит, креативное использование мифологем о катабазисе и Великой Матери дает автору возможность сформировать «планетарную» модификацию апокатастазиса. Ведь метонимически он осуществлен нарратором по отношению ко «всем» живым существам формируемой текстом картины мира: людям, персонажам и зверям (медвежонок, спасенный от гибели и благословленный на жизнь Великой Матерью).

Все это, мы полагаем, в немалой степени обуславливает убежденность современных исследователей: подход к произведениям М. Себастьяна с позиций достаточной глубины суждений, осмысления нюансов литературного феномена, непредвзятости и достоверности анализа однозначно помещает его творчество на почетное место и в румынской литературе, и в современной жизни [416, с. 361].

Отметим, что мотивы, восходящие к мифологемам о Великой матери, вообще характерны для многих произведений румынской ИП XX века. Так, в романе М. Садовяну «Золотая ветвь» (1933) мотив любви между Великой Матерью (молодой императрицей Марией) и ее избранником (волхвом Кесарионом Бребом) идентифицирован как «то, <…> что <…> воссияет золотой ветвью в веках, ибо сокровенная суть его не подвластна времени» [73, с. 347]. Сочетание представлений о «злом» Универсуме и «злой» Великой Матери (Эмилии), овладевшее Джеордже Ладима, протагонистом романа Камила Петреску «Прокрустово ложе» (1933), обуславливает самоубийство этого персонажа [58]. Мифологемой о злой Великой Матери во многом определяется новелла Мирчи Элиаде «Девица Кристина» (1936) [26]; к образу Великой Матери генетически восходит и ряд других его персонажей, в том числе Иляна («Noaptea de Sânziene», 1955) [30] и Оана («На улице Мынтуляса», 1968) [31]; а в новелле «У цыганок» (1959) протагонист ввергнут в фантастическое путешествие по пространству-времени именно Великой Матерью («цыганками» как множащимся числом женских персонажей, причем последняя из них – его некогда покинутая возлюбленная [28]).

### 6.3. Осуществление апокатастазиса: Лужин; Достоевский (В. Набоков)

Тайна обаяния набоковской «Защиты Лужина» (1929) – в той мере, в какой оно вообще существует, ибо книга почти мучительна – восходит, мы полагаем, к двум факторам: 1) Текст неявно воплощает древнюю мифологему об апокатастазисе, или абсолютном и всеобщем финальном спасении; иначе говоря, текст – средствами литературы и метонимически – осуществляет апокатастазис (см. также: [339, с. 40]). 2) В тексте формируется – посредством мотива «промах протагониста» – неявное мифологическое предписание о том, как «правильно», спасительно обращаться с несовершенством Универсума.

Эту возможность – спасти «всех», а заодно и Универсум – аллюзионная чуткость Набокова распознала в столь маловдохновляющем феномене, как основное этическое противоречие в творчестве Достоевского. Распознала потому, что Набоков вообще был склонен к подобной отмене смерти и зла. Процитируем малоизвестное признание Набокова, где свои литературные средства он характеризует так: «Мошенничество, возведенное в колдовство» [103, с. 60]. Максима констатирует, что автор использует эти приемы скрытно и преднамеренно («мошенничество»), причем в надежде создать катарсис, гармонизирующе преображающий Универсум («колдовство»).

С гибелью у В. Набокова были особые счеты: в 1922 году его отец «в берлинском лекционном зале <…> заслонил Милюкова от пули двух темных негодяев и, пока боксовым ударом сбивал с ног одного из них, был другим смертельно ранен выстрелом в спину» [234, с. 468]. А среди особых – средствами литературы – способов «колдовства» по отмене гибели (см. «Другие берега»: [234, с. 396]) имелся и транслируемый читателю «постулат»: литературное воскрешение хоть кого-либо есть метафизическое воскрешение того, кого любишь. Так, в романе «Дар» (1937) герой метонимически воскрешает любимого отца (видение во сне), работая над книгой о нелюбимом Чернышевском.

Итак, подобный образ действий: создав книгу, осуществить апокатастазис, или вселенскую «Защиту» (*The Defense* – английское название романа), – был для Набокова органичен. А стиль его действий, столь дерзкий и наступательный по отношению к гибели, восходит к глубокой древности, когда смерть идентифицировалась как наглый вор и отношение к ней предписывалось триадой: догнать, отнять (похищенное), обезвредить.

Среди набоковских литературных средств, как известно, аллюзии занимают очень важное место [221, с. 370-371] (см. также: [236]). А в «Защите Лужина» читатель сразу к ним приобщен многозначностью названия романа, которая формирует целый ряд вопросов. Шахматную ли защиту осуществляет Лужин или свою защиту от беды? Лужин защищается или его защищают? Защищают Лужина или апологизируют? Лужина защищают

или Достоевского? Понимать ли здесь «защиту» как «спасение»? Понимать ли здесь «спасение» максимально широко: как полную отмену *не-тотема*, которая включает в себя и отмену смерти, и восстановление спасаемого именно в высокой, истинной его ипостаси, свободной от низости, тупости и т.п.? Кто вообще таков «Лужин», или: кого или что защищают в его лице, если он контекстуально соотносим и с туповатым Лужиным Ф. Достоевского, и с казненным Сократом (через синонимичность «защиты» с «апологией»)?

Возвращаясь к апокатастазису в «Защите Лужина», напомним следующее. Одним из импульсов к созданию романа, как полагают [402, с. 195], была смерть реального человека. Курт фон Барделебен, немецкий шахматист мирового уровня и знакомый Набокова, в 1924 году погиб, упав из окна. Сам Набоков жестко настаивал на полной вымышленности своего героя: «Мой Лужин – чистейший плод воображения» [233]. Действительно: Лужин вдвое моложе фон Барделебена; Лужин – русский, фон Барделебен – немец; обстоятельства их жизни очень различны; шахматные подробности связывают образ Лужина и с другими выдающимися шахматистами ([114, с. 525-526], [209, с. 116], [260]). Но если роман порожден стремлением воплотить апокатастазис, то противоречия нет. Курт фон Барделебен – лишь один из тех, кого метонимически спасал автор «Защиты», но отнюдь не прямой прототип Лужина.

Набоков предусмотрительно не пояснил, чье именно воображение породило его Лужина. По О. Меерсон, Набоков в связи со своим Лужиным «ведет речь о том же гипотетическом референтном прототипе, что и Достоевский. Набоков как бы спорит с Достоевским по поводу одного и того же человека: Достоевский слишком поверхностно сконструировал его внутреннюю суть по внешним признакам» [221, с. 374]. Иначе говоря, Набоков имел дерзость настаивать: его Лужин – Лужин Достоевского, но более истинный.

Эта дерзость – аллюзия на дерзость (шутку) самого Достоевского в «Братьях Карамазовых», где постулирован смеховой парадокс: Максимов, персонаж Достоевского, даже вопреки хронологии, есть Максимов, персонаж Гоголя; причем Максимов Достоевского – человек образованный, т.е., видимо, в чем-то превосходит гоголевского Максимова, оставаясь им же. По-смеховому постулируя идентичность одноименных персонажей разных авторов, Достоевский использует совокупность концептов: «с видимым удовольствием» и «капельку жеманясь» [140, т. 14, с. 381-382]. Набоков в связи со своим Лужиным дважды создает прозрачные коннотации с данными концептами: использует их, описывая детски доверчивую радость, с которой Лужин после шахматного забытья относился к происходящему (новую самопишущую ручку он «несколько жеманно отряхивал <…>. И с удовольствием он сопровождал невесту по магазинам <…>» [234, с. 99]). А наслаждение, ко-

торое испытывает Лужин, осуществив на турнире некий победительный «тихий ход», выражается так: «Лужин, жеманно покашливая, любовно отмечал сделанный ход на листочке» [234, с. 67]. У Достоевского, однако, отождествление своего персонажа с чужим – прием яркий, но третьестепенный. А у Набокова это – скрытый фундамент всего романа.

Мысль о некоей «защите Лужина» могла поначалу мелькнуть у Набокова просто как реакция на два промаха Достоевского: этический (в связи с особым рядом его персонажей, включая Лужина) и аллюзионный (конкретно в связи с Лужиным).

Отважный апологет индивидуального начала, Ф. Достоевский, тем не менее, не признавал людьми целый ряд своих персонажей, воплощая особый антиэтичный постулат, что человеческие существа бывают двух сортов: 1) заведомо люди (даже если насилуют, убивают; если крадут, совершают подлости); 2) заведомо не люди (их глупость и низость производны именно от постулата, причем строго для них обязательны, дабы постулат манифестировать). (Подробно об основном этическом противоречии в творчестве Достоевского см.: [207, с. 285-287]).

А конкретно в связи с Лужиным его автор еще и «проговорился»: метонимически «сознался» в содеянном. Достоевский дал герою «говорящую фамилию», чтобы его изобличить в качестве плоского, неглубокого и грязноватого мокрого места. Но собственное подсознание сыграло с автором злую шутку. Ведь хорошо известно: именно в мокрое место человек превращается не сам, а лишь как жертва грубого насилия. Поэтому в связи с Лужиным мысль о «защите» возникала с особой спонтанностью. Но для Набокова, шахматиста и образованного человека, она сразу ассоциировалась и с шахматным термином, и с насильственной смертью Сократа. («Апологии» Ксенофонта и Платона повествуют о защите Сократа на суде и его судебном убийстве). Эта двойная коннотация сразу же метонимически «восстанавливала» Лужина из постулируемого Достоевским ничтожества в весьма достойную ипостась: гроссмейстера и благородного мудреца. Значит, коннотация сразу, хоть и частично воплощала апокатастазис; отсюда следовали и возможность метонимической «отмены» гибели Сократа, и ряд других сходных возможностей.

Итак, ответ на вопрос, кто таков защищаемый «Лужин», предопределен самим Достоевским: ведь он, воплощая антиэтичный постулат, грешил именно против индивидуального начала как такового. Именно оно «защите» – в самом широком смысле – и подлежало. Осуществить надлежало апокатастазис: ведь «спасти каждого» значит «спасти всех». Исходя из всеобщности апокатастазиса, как минимум требовалось, чтобы был спасен – восстановлен в истинной своей ипостаси, освобожден от своей низости и глупости – сам автор, антиэтично и антиэстетично обошедшийся с Лужиным. Аллюзионная мысль

Набокова знала, как это сделать: достаточно приравнять метонимически Достоевского к его Лужину – и автор спасен, если спасти героя. Оставалось понять, как приравнять и как спасти. Возможно, гибель Курта фон Барделебена, актуализировав стремление Набокова отменить смерть, спровоцировала и его догадку о сюжетном ходе, который метонимически превращал Достоевского в Лужина.

Ф. Достоевский в своих романах создал представление о «насекомом», сравнение с которым равнозначно контекстуальному табуированию убийства того, кого сравнивают [207, с. 288-289]. Причем табуированию особому: в романе убийство такого человека все же происходит (именно размозживанием – ударами по голове), но контекстуально взывает к своей отмене. По сути, Достоевский создал особое подобие апокатастазиса, маркированное образом «насекомого». Сам создал и сам же – воплощениями антиэтичного постулата – разрушал. Эту ситуацию Набоков сумел гармонизировать, сформировав на ее основе апокатастазис – абсолютный, неявный и посредством насекомого (жука).

Выявим конкретику набоковских действий.

Набоковский Лужин – испуганный несовершенством Универсума (необходимостью пойти в школу) и спасающийся бегством десятилетний ребенок – бездумно убивает в лесу несчастного жука, с которым сначала успел поиграть [234, с. 7-8]. Набоков – вслед за текстом Достоевского – подчеркнуто сообщает о звуке раздавливания. А маленький Лужин метонимически приравнен к Достоевскому, который бездумно – пусть лишь фигурально – превратил в «мокрое место», «стер в порошок» своего Лужина (хотя тот ему помог, приняв участие в его «игре»-романе) и согрешил против себя же: ведь убийство даже людей-«насекомых» им табуировано. Эта система аллюзий, которая «превращает» Достоевского в Лужина (оба размозжили беззащитное существо), а Лужина – в жука (оба размозжены грубым насилием), порождает множество метонимических смыслов. Один из них дает «формальную» возможность воплотить апокатастазис, поскольку Набоков сформировал особый Универсум. Там Лужин, Достоевский и жук суть «все», причем они друг другу метонимически равнозначны, так что спасение одного (Лужина) есть спасение остальных (Достоевского и жука). А апокатастазис, возникший в этом особом набоковском Универсуме, метонимически же «распространяется» и на Универсум обычный. Итак, благодаря идее о «жуке» создание апокатастазиса стало возможным.

Чтобы возможность осуществилась, предстояло решить три задачи: 1) закрепить – увеличением их числа – те аллюзии, что связывают Лужина и жука, Лужина и Достоевского (в аспекте табуируемого раздавливания); 2) метонимически идентифицировать Лужина как индивидуальное начало; 3) спасти Лужина, истребленного столь заведомо.

Набоков решает эти задачи виртуозно. Первую – формируя подсистемы аллюзий на мотив раздавливания, этически подлежащего отмене. Вторую – метонимически отождествляя протагониста с индивидуальным началом как таковым в трех важных его аспектах: в беззащитной его «наготе» (когда в детстве или болезни оно лишено «прикрытия» – разума, присущего взрослому человеку); в имманентной ему гениальности; в кардинальной его ошибке во взаимодействии с несовершенством Универсума. Третью задачу автор решает, используя интерференцию мифологем: о Великой Матери, ее избраннике и ее катабазисе, а также о нарушенном запрете.

Рассмотрим набоковские художественные решения последовательно.

**Набоковский инструментарий апокатастазиса: система аллюзий**

Подсистема аллюзий, приравнивающих Лужина к жуку (мотив раздавливания, этически подлежащего отмене), формируется совокупностью трех эпизодов: 1) Эпизод с жуком, которого маленький Лужин бездумно раздавливает камнем в дождливом лесу. 2) Обморок заболевшего Лужина, чреватый гибелью, в безлюдном дождливом берлинском парке, который в бреду кажется протагонисту тем же лесом его детства. Героя терзает «боль в висках, одуряющая боль», он чувствует за собой «таинственную погоню», а затем «торжествующая боль стала одолевать его, давила, давила сверху на темя, и он как будто сплющивался, сплющивался, сплющивался и потом беззвучно рассеялся» [234, с. 80]. 3) Гибель Лужина: протагонист, видимо, размозжен при падении. Автор, трактуя этот самоубийственный поступок как попытку к бегству «хотя бы в небытие» [234, с. 78] от несовершенства Универсума, подчеркивает нежданную ее тщетность [234, с. 147].

Подсистема аллюзий, связывающих Лужина с Достоевским (мотив раздавливания, когда человека изничтожают – реально или фигурально, – причем это действие этически подлежит отмене) представлена четырьмя разновидностями:

1. Аллюзии, соотносящие Лужина с князем Мышкиным.

Эти аллюзии (подробнее см.: [221, с. 374-378]), выявляя «сродство между гроссмейстером Набокова и святым идиотом Достоевского» [221, с. 378], восстанавливают Лужина в ипостаси, утверждающей сакральность индивидуального начала. А косвенно – в ходе набоковского апокатастазиса – они «спасают» и князя Мышкина.

2. Аллюзии, дополнительно соотносящие набоковского Лужина с Лужиным Достоевского (см.: [221, с. 371- 374]).

3. Аллюзии, связывающие Лужина с Митей Карамазовым (см.: [207, с. 292-293]).

4. Аллюзия, связывающая Лужина с Достоевским посредством прямой вербализации. Лечащий врач «запретил давать Лужину читать Достоевского, <…> ибо, как в страшном зеркале…» [234, с. 95]. Нарочито оборванная фраза неявно сигнализирует: набоковский Лужин – двойник Достоевского, совершившего антиэтичный поступок; а такого «зеркала» можно и испугаться.

Предположительно есть и пятая аллюзия. Ведь если Достоевский «превращен» – с целью его спасения, необходимого для полного воплощения апокатастазиса, – в маленького Лужина, то мог бы в какой-то момент об этом и узнать. А потому метафизическим озорством веет от первой фразы набоковского романа: «Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным» [234, с. 4].

Это предположение аллюзионно подтверждается следующим эпизодом. Лужину – метонимическому «двойнику» Достоевского – тоже внезапно явлен поразивший его двойник-ребенок: «Маленький, страшный его двойник, маленький Лужин» [234, с. 125]. И этот двойник двойника – не кто иной, как «Митька»: Лужину, видимо, явлен маленький «Митька Карамазов» (так уничижительно именовал себя герой Достоевского). А разрушительное действие этого дитяти, «запрограммированное» двойным его двойничеством, смягчено уже предельно; редуцирована – до эффекта «полной темноты» – и метонимия смерти Лужина-«жука»: Митька «от нечего делать <…> принялся раскачивать черный ствол стоячей лампы. Вдруг она накренилась, и потух свет. Лужин очнулся в полной темноте и в первое мгновение не понял, где он, и что кругом происходит» [234, с. 125].

Мы полагаем, двойное двойничество в «Защите Лужина» – не самоцель и не способ приписывать протагонисту фобии. Напротив, сама фобия Лужина, связанная с ребенком-двойником, копошащимся в темноте, – следствие двойничества Лужина по отношению к Достоевскому и его антиэтичному поступку. Как бы подспудно припомнив его-свое прошлое, Лужин страшится продублировать эту воплощенную предшественником версию темы «гений и злодейство».

Набоков, разумеется, снабдил читателя и рационализацией лужинских фобий: бедняга просто стал жертвой врачебной ошибки. Знаменитый профессор, желая обеспечить пациенту максимально глубокий временный отдых от его профессии, настойчиво внушил ему бояться шахмат, как ужасной погибели. А саму гибель табуировать забыл. И доверившийся врачу Лужин ужасался всему, что его, шахматного гения, влекло к шахматам – ужасался, значит, самой жизни, – пока вполне логично не попытался «спастись» в смерть [234, с. 148]. Но такая рационализация демонстративно несостоятельна как глубинное объяснение фактов, которые смутно удивляют самого Лужина: «это комбинационное по-

вторение так для его (Лужина – Ж.К) души ужасно»; «мысль, что повторение будет, вероятно, продолжаться, была так страшна, что ему хотелось остановить часы жизни, прервать вообще игру, застыть <…>» [234, с. 122].

Между тем у Достоевского именно прием повторений (колокольчик Раскольникова etc.) неразрывно связан с таким мотивом, как убийство человека-«насекомого». Мы полагаем, эта связь использована и в «Защите» – в виде интертекстуальной аллюзии.

По Набокову, однако, Универсум не таков, каким, страшась, полагает его Лужин. И смутное двойничество с совершившим злодейство гением вовсе не обрекает человека совершать негативные деяния. Неявное тому подтверждение – прямая идентификация Лужина как Наполеона (живого воплощения раскольниковской идеи, что злодейство гению предписано), постулирование их двойничества. Но данная версия Наполеона занята трогательным взаимодействием с цветком, а не вселенским кровопролитием. И такое занятие есть свидетельство наконец-то обретенного героем здоровья, – свидетельство, четко вербализуемое Великой Матерью [234, с. 92]. Лужин, успокоенный, сообщил ей: цветок не пахнет. Она весело информирует любимого супруга, что пахнуть «у георгин не принято», и знакомит с другими цветами: «А вон тот белый господин – табак. Он здорово пахнет ночью» [234, 92]. Лужин в ответ припоминает сад своего детства. Перед нами – райская картина мира и райское знакомство с ним гения.

Итак, метонимическое «превращение» Достоевского в Лужина неразрывно связано в «Защите Лужина» с ветвящимся множеством содержательных тем. Подчеркнем: Набоков создал не что-то вроде замысловатой шарады, отражающей намерение превратить Достоевского в Лужина, а художественное целое, которое неявно содержит множество смыслов в органичном их единении. И упомянутый смысл присутствует в романе лишь настолько, насколько для апокатастазиса это необходимо.

**Ценность индивидуального начала в «Защите Лужина»: метонимические мотивы**

Выявим теперь аспекты, метонимически уподобляющие Лужина индивидуальному началу как таковому. Индивидуальное начало обычно ассоциируется с образом ребенка. Но возможна и жесткая постановка вопроса: индивидуальное начало остается, когда нет больше ничего, даже разума. И Набоков на протяжении большей части текста изображает Лужина либо ребенком, либо человеком с разумом десятилетнего ребенка (сюжетное обоснование: он еще не оправился от болезни и не успел вновь обрести разум взрослого). Кроме того, автор создает эпизоды, где протагонист пребывает в бессознательном состоянии с неизвестным исходом. Более того, Набоков формирует – устами второстепенного

персонажа – и жестокий вопрос, где – аллюзионно по отношению к индивидуальному началу – вербализована полная «нагота». Так, будущая теща Лужина в тревоге за судьбу дочери, увлекшейся странным «шахматным обормотом», которому теперь по болезни запрещены и шахматы, восклицает: «Что же это от него останется, – одно голое сумасшествие?» [234, с. 88-89]. Но читателя тут же, ссылаясь на мнение «знаменитого психиатра», четко информируют: «О сумасшествии нет никакой речи» [234, с. 88-89]. Итак, речь Набокова – не о сумасшествии, а о чем-то таком, что непременно «остается» даже в бессознательном Лужине и остается «голым»: возникает коннотация именно с индивидуальным началом, что и требовалось автору.

Лужин, однако, еще и гений, причем общепризнанный. А именно: «шахматный гений, чье имя было в миллионах газет, чьи партии уже названы бессмертными» [234, с. 111]. Идея о гениальности как имманентном атрибуте каждого индивидуального начала уже была не чужда ноосфере. Н. Бердяев в книге «Смысл творчества» (1916) утверждал: «Творец предназначал человека к гениальности. <…> Онтологическая стихия гениальности должна быть утверждаема и развиваема, <…> гениальность есть прежде всего воля, страстная воля к иному бытию. Также возможна и воля к бездарности, всегда связанная с духовной робостью и трусостью. Бездарность есть <…> неверное определение своего места и призвания в мире. <…> Гениальность есть положительное раскрытие образа и подобия Божьего в человеке, раскрытие творческой природы человека <…>» [100, т. 1, с. 177].

Но с качествами индивидуального начала как такового метонимически схожа и хрупкость лужинской гениальности, странная обусловленность ее проявлений неведомо чем. Так, самому Лужину ситуация видится печально неоднозначной:

«Оглядываясь на восемнадцать с лишним лет шахматной жизни, Лужин видел нагромождение побед вначале, а затем странное затишье, вспышки побед там и сям, но в общем – игру в ничью, раздражительную и безнадежную, благодаря которой он незаметно прослыл за осторожного, непроницаемого, сухого игрока. И это было странно. Чем смелее играло его воображение, чем ярче был вымысел во время тайной работы между турнирами, тем ужасней он чувствовал свое бессилие, когда начиналось состязание, тем боязливее и осмотрительнее он играл. Давно вошедший в разряд лучших международных игроков, очень известный, цитируемый во всех шахматных учебниках, кандидат, среди пяти-шести других, на звание чемпиона мира, он этой благожелательной молвой был обязан ранним своим выступлениям, оставившим вокруг него какой-то смутный свет, венчик избранности, поволоку славы» [234, с. 53].

Оба этих аспекта лужинской гениальности – и ее несомненность, и причины, из-за которых она может ускользать от человека или вообще никогда ему не явиться, – тесно связаны с аллюзиями на «Моцарта и Сальери» А. Пушкина и подробно рассмотрены далее – в связи с мифологической основой романа.

**Интерференция мифологем как инструмент воплощения ГМ в «Защите Лужина»**

Покажем теперь, как Набоков справился с третьей задачей: «спасти» – восстановить в истинной ипостаси и избавить от смерти – самого Лужина.

Совокупность мифологем, интерференцию которых автор для этого задействовал, вероятно, почерпнута им преимущественно из «коллективного бессознательного». Ведь необходимой мифологической информацией (в научно-логическом осмыслении ее целостности) Набоков заведомо не располагал: она и сейчас еще – в становлении.

Кратко охарактеризуем эту мифологическую информацию, чтобы затем продемонстрировать специфику ее воплощения в тексте «Защиты Лужина».

Великая Матерь была, видимо, первым антропоморфным воплощением Универсума. Поначалу древним человеком она мыслилась как безмужняя. Когда же со временем мифологическое сознание стало приписывать ей и супруга, возникла мифологема, как Великая Матерь его избирает. Согласно уже упоминавшемуся открытию В. Проппа [251, с.175-204], реликты мифологемы – это сказки о царевне Несмеяне и о приметах царевны; а суть мифологемы такова: избранник должен доказать свою жизнедательную мощь. Именно к этому сводятся его задачи: «рассмеять» царевну или доказать ей свою жизнедательную состоятельность как-то иначе, например, во время пробной брачной ночи (эквивалент – угадать «приметы царевны»).

Итак, по убежденности мифологического сознания, Великая Матерь избирает супруга непременно себе под стать и почему-то никогда не ошибается. Великая Матерь избирает себе лишь такого супруга, который четко продемонстрировал абсолютную жизнедательную мощь (следствие его генезиса от древнего мифологического протагониста, созидающего Универсум). И если в литературном тексте женский персонаж убедительно генетически восходит к Великой Матери, а протагонист есть ее избранник, который проявил (с ее точки зрения) мощь в гармонизации Универсума, то почти божественная его состоятельность доказана для мифологического сознания.

Мифологема о нарушенном запрете – тоже одна из древнейших – первоначально представляла собой историю о внеэтичном запрете, который должен быть нарушен, чтобы все стало еще лучше. Когда запрет был нарушен, следовало низвержение в преисподнюю

(ее аналог); но последствия катастрофы успешно отменялись посредством катабазиса, и все становилось лишь лучше (например, супруги навсегда обретали возможность видеть друг друга, причем в человеческом облике). Затем появились и такие модификации мифологемы, где запрет был этичен и поэтому не всегда вербализован, а низвержение в смерть являлось окончательным. Пример – индонезийский миф о Хайнувелле, которая осыпала соседей благодеяниями, а те ее убили (нарушение невербализованного этичного запрета); в результате в мире возникла смерть, доселе не существовавшая; убийцы стали обитателями преисподней. «Защита Лужина», как мы покажем далее, неявно использует обе версии мифологемы: нарушение как внеэтичного, так и этичного запрета.

Но подробное рассмотрение мифологических основ «Защиты Лужина» мы начнем с образа возлюбленной протагониста, которая у Набокова безымянна: сначала «она»; после свадьбы еще и «Лужина». Вся совокупность «ее» качеств, во многом парадоксальная, есть неявная аллюзия именно на Великую Матерь:

- «Она» космически заботлива; стремится всем помочь, пресечь любую муку как не имеющую права существовать; обладает знанием, что должное состояние Универсума есть именно счастье; располагает вселенски полной информацией обо всех отклонениях от этого состояния, касаются ли они людей или животных; причем особо отмечен в этой связи детеныш осла [234, с. 58].

Подчеркнем, что для Великой Матери, «хозяйки леса» и антропоморфного воплощения Универсума, мифологически характерны разнообразные метонимические единения с зооморфными его воплощениями. Осел же бывал воплощением неба и Солнца – «осел и Аполлон были некогда тождественными божествами», – а также «спасителем» в земледельческом представлении (мужским началом, которое, оплодотворяя, дарует жизнь), причем «в культе плодородия сын богини-матери был всегда и ее возлюбленным, как Таммуз для Иштари, Адонис для Афродиты и т.д. Греческое <...> “молодой осел” соответствует в поэтической речи юноше» [282, с. 528]. Подобные мифологические воззрения, вероятно, были следствием и синкретизма мифологического сознания, и представления, что супруг Великой Матери был одним из порождений той, которая породила все.

А в литературном произведении Набокова нежная забота Великой Матери об осленке метонимически подчеркивает мифологическую весомость ее спасительности и по отношению к взрослому избраннику-человеку.

- Для «нее» естественны и предназначенность к супружеству, и состояние безмужия, даже девственности [234, с. 104, 108].

- «Ее» «смутный прообраз» – молоденькая проститутка [234, с. 53-54] – есть аллюзия на храмовую (культовую) проституцию, например, посвященную богине Иштар.
- «Ее» красота не столь совершенна, какой была «обещана» [234, с. 45]. Этот мотив, с нашей точки зрения, есть дополнительное указание на «ее» сущностную идентичность Великой Матери, – идентичность, которую «она» не позволяет себе реализовать вполне, что и вызывает «некоторую досаду» у окружающих.
- Жизнедательность «ее» смеха.

Мифологически Великая Матерь связана с цветением и смехом [251, с. 192]. «Ее» смех – знаковый атрибут начавшегося процесса спасения, выведения героя из преисподней. Когда «она» рассмеялась в первый раз, Лужин метонимически обрел зрение [234, с.46]. (А ранее общался с ней «не поднимая глаз» [234, с. 38] – метонимия мертвенной отрешенности). Первый ее смех – начало метонимического вывода Лужина из преисподней, где, по древнегреческим представлениям, тени не видят, не помнят, не узнают близких (воспоминаниям об отце Лужин начинает предаваться именно в присутствии «ее»). А второй ее смех пространственно указал ему направление прочь из преисподней [234, с. 55]. И «она», и ее смех – наверху (вне преисподней), призывают туда и протагониста. Лужин не следует зову, посягающему на инфернальный status quo, – а напротив, безотлагательно бежит от «нее» навсегда. Но возвращается в тот же день и сразу предлагает «ей» стать его женой.

Итак, преисподний status quo Лужина нарушен «ею» буквально «в два смеха».

**Мотив преисподней**

Продемонстрируем, что метонимически местопребыванием Лужина именно преисподняя и была. Набоков не скупится на «преисподние» признаки лужинского мира. Только эпизод, где заболевающий от переутомления Лужин сначала участвует в шахматном турнире, а потом забредает в бар гостиницы, содержит одиннадцать образов призрачности [325, с. 584]. Его окружают «призраки» и «тени», царят холод и тьма, а естественным предметом антуража является «гроб» [234, с. 78-79]. Но цель автора – не нагромождение готических ужасов, а выявление лужинского состояния, поведения и ожиданий.

Так, состояние Лужина почти неизменно – состояние «защиты». Поведение Лужина (профессионального участника турниров) – мужественное, целесообразное. А ожидания его звучат в разные времена очень по-разному, но на редкость трехчастно: «В этом был ужас, но в этом была и единственная гармония, ибо что есть в мире, кроме шахмат? Туман, неизвестность, небытие… <…> “Ужас, страдание, уныние, – тихо говорил доктор,

– вот что порождает эта изнурительная игра”. <…> Ключ найден. Цель атаки (против Лужина – Ж.К.) ясна. Неумолимым повторением ходов она приводит опять к той же страсти <…>. Опустошение, ужас, безумие» [234, с. 78, 91, 142]. При таком лужинском мировосприятии первоочередная задача спасительницы – «поддерживать его голову над темной водой, чтоб он мог спокойно дышать» [234, с. 46]. Его пребывание в аду вербализовано «ею» и напрямую – в связи с турнирным переутомлением Лужина: «Еще, значит, до пятницы, до субботы… этот ад» [234, с. 73].

И сама «она» при катабазисе подвергается ужасам и опасностям. Их кульминация возникает в следующем эпизоде [234, с. 145-146]. Лужин совершает неявный предсмертный ритуал прощания с миром (ходит как заведенный по всей квартире; бережно выкладывает из карманов все вещи, вплоть до персиковой косточки), затем – прощания с «нею», а после он запирается в ванной, чтобы выброситься из окна. Жена не понимает, что означают слова мужа: «Единственный выход, – сказал он. – Нужно выпасть из игры». И почему он целует ей руки, говоря: «Было хорошо», – но в ответ на расспросы «притворяясь рассеянным». Понимает лишь: «а тут… этот ужас». И когда Лужин, еще раз поклонившись ей, «быстро открыл дверь, у которой стоял», она реагирует так: «Сама не зная, почему, его жена схватилась за ручку двери, которую он уже закрывал за собой; Лужин нажал, она схватилась крепче и стала судорожно смеяться, пытаясь просунуть колено в еще довольно широкую щель, – но тут Лужин навалился всем телом, и дверь закрылась, щелкнула задвижка, да еще ключ повернулся дважды в замке» [234, с. 146].

В набоковских текстах слова «судорожно смеяться» (вариант: «истерически смеялся»; роман «Подвиг»; эпизод умерщвления солдатней Ирининого отца), сочетаемые с таким мотивом протискивания, от исхода которого зависят жизнь и смерть, маркируют состояние смертного ужаса, причем запредельного. Это состояние погруженности в ад и оказалось последним «ее» уделом, о котором повествуется в романе. Но читатель еще успевает узнать о «ней»: «она», несмотря на поглощающий ужас, борется за мужа (зовет его) до последней минуты.

### Метонимическое спасение Лужина

Основой метонимического спасения Лужина является своеобразная разновидность «памяти жанра». Ведь изначально в подобных мифах катабазис всегда увенчивался полным успехом. Лишь позднее в ряде случаев – по очень разным причинам – нарраторы стали «отсекать», «замалчивать», «подменять» успешный финал; в результате он получался печальным. Меньшим искажениям подверглись сказки (они не несли ни идеологической,

ни гносеологической «нагрузки»): там один из супругов всегда успешно выручает другого из любого аналога преисподней. И «коллективное бессознательное», подспудно ориентируясь на древнее знание о неизменной успешности катабазиса, склонно его актуализировать, когда получает к тому дополнительные основания.

Эти основания «Защитой» даны. Мифологическое сознание идентифицирует ситуацию так: имеется катабазис (спасение протагониста обозначено как цель), на апокатазистическую устремленность нарратора указывают многочисленные коннотации, в том числе само название «Защита Лужина» (дан метонимический сигнал актуализировать «память жанра» об успешности спасения); значит, протагонист спасен. А удел логического сознания – пока подобный анализ не осуществлен – лишь констатация: есть ощущение катарсиса.

**Лужин как избранник Великой Матери и его ошибка**

Рассмотрим теперь, почему протагонист стал избранником Великой Матери и какой промах (нарушение запрета или предписания) сделал его обитателем преисподней.

Сначала покажем: протагонист стал «ее» избранником, успешно продемонстрировав свою мощь в гармонизации Универсума. Подобное представление может показаться абсурдным в отношении Лужина – жалкого «дурака», не сумевшего справиться с задачей простого выживания. Но парадоксально выясняется: это не так.

Для мифологического сознания, формирующего «Защиту Лужина», подобный «поворот» возможен по двум причинам. Во-первых, фольклорный «дурак» зачастую женится на «царевне». Ведь по своему генезису он восходит к созидающему Универсум и благому протагонисту мифа о смехе. Во-вторых, фольклорный персонаж нередко оказывается в преисподней из-за некоего промаха, нарушения запрета; а потому мотив катабазиса тесно с ними связан. Итак, мифологически «глупость» и способность совершать тяжкие промахи вполне сочетаемы с поистине сказочной созидательной мощью, о которой протагонист может поначалу и сам не знать.

Рассмотрим, каким Лужин предстает Великой Матери, которая всегда избирает жизнедательно мощного супруга, поскольку именно такой ей и нужен. Как известно, древнейшим было мифологическое представление о том, что протагонист созидает Универсум своими эманациями; а в литературных текстах подобное созидание может осуществляться метонимически. В «Защите» пространство, возникающее вокруг Лужина, идентифицируется «ею» как такое, где «хорошо» и хочется быть всегда, а еще – как «таинственный свет»: «У нее было чувство, что она ошиблась дверью, попала не туда, куда

метила, но в этом неожиданном мире было хорошо, и не хотелось переходить в тот, где играют в мнения (эпизод в его комнате – Ж.К.). <…> этот таинственный свет, который озарял его, когда он давеча наклонялся над шахматами (ее воспоминание о турнире – Ж.К.)» [234, с. 60, 69]. А улыбка Лужина, несмотря на тяжкую свою редуцированность, отменяет всякий страх, преображает реальность: «Но вдруг Лужин поднял голову, его рот скривился знакомой хмурой улыбкой, – и сразу ее страх исчез, и возможная беда показалась чем-то удивительно забавным, ничего не меняющим» [234, с. 59].

Лужин настолько ощущается ею как «человек другого измерения» [234, с. 56], что воображаемые ею лужинские посещения дома ее родителей неизменно кончаются смеховой «чудовищной катастрофой. Лужин неуклюжим движением плеча сшибал дом, как валкий кусок декорации, испускающий вздох пыли. Квартира же была дорогая, благоустроенная, в бель-этаже огромного берлинского дома» [234, с. 57]. А потому – при первом же реальном его визите – «она» принимает меры предосторожности, приветствуя возлюбленного так: «Ну входите, входите. Не распистоньте этот столик» [234, с. 65].

Образ великана, своеобразного Гаргантюа, формируется и в следующем эпизоде. Лужина – в бессознательном состоянии (после турнира с Турати) – несут в дом: «она» поддерживает его «тяжелую, драгоценную голову»; мать «ее» видит ту же голову как «большую страшную» [234, с. 83].

Однако могучесть Лужина созидательна. Квартира ее родителей при воображаемом его посещении «превращалась» в валкую декорацию лишь метафорически: ведь такова она, по сути, и была; там «самый воздух был сарафанный» [234, с. 65]. Столик же «распистоненным» не оказался никогда. «Она» провидит эту созидательность даже «в тяжелом, медленном движении его плеча»: при взгляде через незанавешенное окно на Лужина, только что прекратившего работу над подготовкой турниру, ей увиделась «какая-то могучая усталость после неведомых и чудных трудов» [234, с. 49]. «“Артист, большой артист”, – часто думала она, глядя на его тяжелый профиль, на тучное, сгорбленное тело, на темную прядь, приставшую ко всегда мокрому лбу» [234, с. 47].

Могучесть, гармонизирующая иномирность протагониста не сводится к физическим возможностям, о чем «ей» свидетельствует присущий ему «призрак какой-то просвещенности <…>. Речь его была неуклюжа, полна безобразных, нелепых слов, – но иногда вздрагивала в ней интонация неведомая, намекающая на какие-то другие слова, живые, насыщенные тонким смыслом, которые он выговорить не мог. Несмотря на невежественность, несмотря на скудость слов, Лужин таил в себе едва уловимую вибрацию, тень звуков, когда-то слышанных им» [234, с. 95].

И наконец, «ее» убежденность в гармонизирующей мощи ее избранника дана в «Защите» прямым текстом: «В его гениальность она верила безусловно, а кроме того была убеждена, что эта гениальность не может исчерпываться только шахматной игрой, как бы чудесна она ни была, и что, когда пройдет турнирная горячка и Лужин успокоится, отдохнет, в нем заиграют какие-то еще неведомые силы, он расцветет, проснется, проявит свой дар и в других областях жизни» [234, с. 71]. Слова «проснется» и «расцветет» – привычные метафоры воскресения, возвращения из преисподней. Мифологически для Великой Матери естественно полагать, что избранника надо вывести из преисподней, а он затем гармонизирует мир, «жизнь». «Ее» подобные ожидания контекстуально подтверждены – неявно и по-смеховому – эпизодом, где описывается возникшее после шахматного забытья метонимическое повторение его детства, знакомства с географией в том числе:

«Но в общем все это можно было бы устроить пикантнее, – говорил он (Лужин – Ж.К.), показывая на карту мира. – Нет тут идеи, нет пуанты. И он даже немного сердился, что не может найти значения всех этих сложных очертаний, и долго искал возможность, как искал ее в детстве, пройти из Северного моря в Средиземное по лабиринтам рек или проследить какой-нибудь разумный узор в распределении горных цепей» [234, с. 106].

Лужин-«дитя» судит о мироздании как бы с профессиональной (шахматной) точки зрения, досадуя на чисто профессиональные недочеты. И эпизод по-смеховому сочетает аллюзии на такие факторы, как следующие: несомненный профессионализм шахматного гроссмейстера Лужина; «память жанра» о первотрикстре, имевшем обыкновение исправлять огрехи в Универсуме; юнговский архетип «божественный младенец»; детство какого-нибудь Гаргантюа. Это многомощное существо, однако, почему-то оказалось привычным обитателем преисподней. Кем или чем он оказался туда низринут? Щедро предлагаемый Набоковым постулат о зловредности для Лужина самих шахмат – лишь тонкий «обман» со стороны автора, одаренного шахматного композитора. Дело чести для него, по собственному его признанию, – запустить отгадчика по ложному следу, дабы «умник» в своих поисках обрел сначала мудрость, а затем уже вышел и на решение [234, с. 512].

### Контекстуальная трактовка концептов «гениальность» и «посредственность» в «Защите Лужина»

Однако возможно предположение: по Набокову, Лужин – гениальный, но выродок; и ребенком был не в себе, безумием и кончилось; блаженна здоровая посредственность!

Продемонстрируем: подобное предположение ошибочно – до полной своей противоположности. И Лужин не выродок; и «посредственность» не здорова; и в преисподней Лужин лишь потому, что нарушил совсем иное предписание. (Ведь абсолютный запрет ему, шахматному гению, думать о шахматах есть мифологически тот самый внеэтичный запрет, что должен быть нарушен).

Более того, все эти аспекты тесно – до неразделимости – связаны между собой.

В качестве преамбулы отметим, что «Защита Лужина» контекстуально постулирует, что никакой «посредственности» нет вообще. Просто есть люди, почти не выполняющие высокое свое – поистине моцартовское – предназначение; а есть выполняющие, но не узнанные (не ценимые) в этом качестве большинством окружающих. Текст даже формирует почти смеховую кулинарную коннотацию: хозяйственная Великая Матерь с огорчением обнаруживает, что ее гости оставили без внимания – «в полной неприкосновенности» – «маленький, не прельщавший взгляда, но очень, очень вкусный пирог. <…> И все пропадало зря, как этот пирог, все пропадало зря» [234, с. 134].

Среди неузнанных – не только «старик с цветами» [234, с. 147], de facto осуществивший шахматную конфирмацию Лужина, но и «высокого роста, со щербатым лицом, журналист Барс», который спешащей, быстрой своей речью, «с неправильными подчас ударениями и газетными словами», воплощал тонкие мысли, исполненные «стройности и благородства», или «удивительную гармонию» [234, с. 131]. Более того: открытое сомнение, что бывают «люди, ничем не замечательные» [234, с. 9], прямо вербализовано в мыслях лужинского отца.

Покажем: по Набокову, Лужин – плоть от плоти и кровь от крови своих близких; а состояние «посредственности» (реальное, не связанное с недооценкой окружающими) – путь в бездну для любого человека. Состояние «посредственности» никому не имманентно, а напротив, навязано злом, которому человек бездумно подчинился. Ведь «какая-то тяжелая душевная жизнь» [234, с. 13] Лужина-ребенка, которую с беспокойством констатирует любящий отец, – прямая, хоть и неявная производная от тяжких экзистенциальных промахов и самого отца, и матери, и деда. А именно: жили они безрадостно, неявно уверенные в унылости Универсума как неотъемлемом его атрибуте; невольно и во всем отдавали дань этой безрадостности, соответственно выстраивая свою жизнь, и личную, и творческую; причем ощущали такое поведение как защиту. Лужин-отец искал ее в адюльтере; Лужина-мать – в болезни, куда погружалась в знак протеста против его адюльтера. А безрадостность сохранили оба, хотя и адюльтер, и болезнь удались [234, с. 26, 38]. И в творчестве отец, бездумно следуя тому же принципу, оказался автором «этих олеографи-

ческих повестей для юношества» и «забытого романа “Угар”» [234, с. 132, 9]. Дед Лужина по матери, очень известный при жизни композитор, и вовсе – метонимический Сальери, чья судьба определена концептами «зависть» и «сухость» (причем предстает он перед читателем почти неизменно в качестве покойника) [234, с. 18, 9].

Упоминание дедовского кабинета сразу же маркировано образами могилы и хвои: «В бывшем кабинете деда <…> даже в самые жаркие дни была могильная сырость, сколько бы ни открывали окна, выходившие прямо в тяжелую, темную хвою, такую пышную и запутанную, что невозможно было сказать, где кончается одна ель, где начинается другая» [234, с. 26] (метонимический могильный венок). Описание кабинета содержит и другую метонимически значимую деталь: там «на голом письменном столе стоял бронзовый мальчик со скрипкой» [234, с. 26]. Сформирован образ ребенка, навсегда застывшего на «голой» плоскости: он вообще не способен двигаться (хотя своим же инструментом – скрипкой – к этому предназначен), да еще и заточен в могильную сырость, откуда вдобавок пути ему перекрыты, поскольку выходят на могильный же атрибут (темную хвою).

Контекстуально формируется ситуация, где маленькому Лужину экзистенциально «перекрыты» едва ли не все пути для гармонизирующего созидания, т.е. сама возможность движения. Ведь его близкие дискредитировали своими действиями и музыку, и литературу, и любовь, и даже эрос. А веру в унылость Универсума Лужин у них перенял, причем развил и повышенную зоркость к несовершенству мира. В результате основной способ его взаимодействий с Универсумом – бегство и защита. Текст содержит как бы случайные, но четко вербализованные аллюзии на ошибочность такой жизненной стратегии. Например: «Его защита оказалась ошибочной»; «<…> и защита, выработанная Лужиным, пропала даром» [234, с. 142, 76].

Между тем, когда Лужин еще ребенок, ему, внуку метонимического Сальери, на помощь является метонимический пушкинский Моцарт. Ключевую, спасительную свою реплику Моцарт буквально произносит посредством смеха, а затем эпифанически исчезает. Моцарт стремится инициировать Лужина в космически адекватный modus vivendi – творческое всемогущество через радость. И виртуозно проделывает это посредством шахмат. Ведь у мальчика не перекрыт лишь один – шахматный – путь к грамотному взаимодействию с Универсумом, к формированию гармонии, чего так жаждет его душа: «Тайна, к которой он стремился, была простота, гармоническая простота, поражающая пуще самой сложной магии» [234, с. 16]. Моцарт является во всеоружии качеств, которыми прямо или косвенно наделен у Пушкина. Контекстуально присутствует все: его смех, скорое его «улетание», а особенно – его дар пробуждать желание следовать его примеру, выявить

свою гениальность. О том, что, вопреки мнению несчастного Сальери, подобное желание отнюдь не «бескрылое», у Набокова свидетельствует опыт Лужина.

Лужин стал гением, поверив Моцарту, который оформил инициацию так: «Я бы лучше партишку (в шахматы – Ж.К.) сыграл, – засмеялся скрипач, идя к двери. – Игра богов. Бесконечные возможности» [234, с. 20]. Ребенок так его и понял: если шахматы – игра богов, то играющий – бог, чьи возможности бесконечны. И контекстуально не обманулся в этом. Концепт «шахматы как божественное занятие» подкреплен вербальным дублированием: «Старик же играл божественно. <…> Благоухание овевало доску» [234, с. 27]. Напомним, что маленький Лужин посвящен в конкретику таинств шахматной игры (своеобразная конфирмация) благодаря импровизированным урокам этого «душистого старика, пахнувшего то фиалкой, то ландышем, в зависимости от тех цветов, которые он приносил тете» [234, с. 27]. Кроме того, отец Лужина, впервые увидев сына за игрой, понимает: «Он не просто забавляется шахматами, он священнодействует» [234, с. 33].

Напомним также, что метонимический Моцарт в «Защите» – скрипач, который приглашен Лужиным-старшим, чтобы исполнить произведения его покойного тестя на музыкальном вечере в честь годовщины смерти лужинского деда (характерно, что не рождения), устроенном по настояниям лужинской матери. А значит, спасителя маленькому Лужину сумели накликать его дед, мать и отец, хотя сами пребывали в глубокой экзистенциальной беде, подобно тому, как Курт и его товарищи трудятся ради спасения Лужина, хотя сами – в преисподней (босхианский эпизод «Защиты»).

Лужин-старший метонимически призывал Моцарта к сыну вообще неустанно, хотя проделывал это в том единственном («олеографическом») стиле, который себе позволял [234, с. 9]. Причем инициация мальчика происходит в ответ на слова его отца: «Вас ждут, маэстро» [234, с. 20]. Метонимический этот Моцарт до сих пор остается, насколько нам известно, не узнан не только Лужиным-старшим (ему и не полагалось), но и исследовательской мыслью, хотя о вышесказанном свидетельствуют и другие аспекты эпизода со скрипачом (подробнее см.: [207, с. 311]).

### Неявная ошибка Лужина: метафизически антиэтичный выбор

Дар Моцарта – это и поручение, неявное предписание. Лужин, научившись в сфере шахмат применять принцип «творческое всемогущество через радость», должен ввести его в сферу жизни как таковой. Контекстуально этот аспект подтвержден безусловной уверенностью Великой Матери, что ее избранник «проснется, проявит свой дар и в других областях жизни» [234, с. 71].

Но происходит обратное. Лужин попросту позабыл о своем исходном выборе: научиться играть, дабы – соответственно инициации – преобразиться в божество, чьи гармонизирующие возможности бесконечны. И гармонизирующее его всемогущество не транспонируется им из сферы шахмат в другие области жизни, а напротив: вера в унылость как вселенский закон и соответствующее желание выстроить «защиту» проникают из жизни Лужина в его шахматную игру. Это и есть причина возникновения упомянутых странностей, встречаемых Лужиным с тягостным недоумением: игрок он «сухой» и игра его «боязлива», хотя между турнирами мысль его работает «смело» и «ярко». Эпитет «сухой», прилагавшийся к деду-композитору, начинает характеризовать внука-шахматиста. Эпитет создает коннотацию с таким феноменом, как неявная противонаправленность жизни, причем наследственная и глухо взывающая к своему устранению. Коннотацию подтверждают два эпизода, связанные с матерью Лужина (см.: [207, с. 312]).

Но цель этих коннотаций – отнюдь не в том, чтобы демонстрировать могущество зла. Напротив, подверженность Лужина тем же промахам, что искалечили жизнь его близких, означает: он должен, как подобает избраннику Великой Матери, спасти не только себя, но и их. Контекстуально это подтверждено вторым эпифаническим указанием, которое протагонист получил на грани погибели, парадоксально исполнил и обрел невероятную возможность выстроить жизнь заново, буквально с самого детства, на этот раз использовав шахматный опыт уже правильно.

Указание он обретает сразу после упоминавшегося «преисподнего» эпизода. Бредящего, больного Лужина принимают в баре за пьяного и гонят вон (метонимически – прочь из жизни). Но внезапно он получает «ключ» (конструктивное указание), направляющий толчок в плечо и некий выход через «стеклянное сияние» (мифологическая коннотация – спасительно разбитый стеклянный гроб): «Его окружили, что-то хотели с ним делать. “Уходите, уходите”, – повторял сердитый голос. “Куда же?” – рыдая, проговорил Лужин. “Идите домой”, – вкрадчиво шепнул другой голос, и что-то толкнуло Лужина в плечо. “Как вы сказали?” – переспросил он, вдруг перестав всхлипывать. “Домой, домой”, – повторил голос, и стеклянное сияние, захватив Лужина, выбросило его в прохладную полутьму. Лужин улыбался. “Домой, – сказал он тихо. – Вот, значит, где ключ комбинации”» [234, с. 79]. Ощущая дыхание гибели, но следуя указанию, Лужин ищет в Берлине двадцатых годов тот лес, где раздавил жука, и ту тропинку, что ведет к усадьбе его детства. Метонимически ему это удается. А фактически Лужин – благодаря действиям Курта и его друзей – доставлен в дом своей невесты-спасительницы.

Жизнь его спасена; но контекстуально указание «домой» предписывает и единение с родными времен его детства. Они, однако, все мертвы; а «ключ» вернул Лужина в жизнь. Значит, предписанное единение равнозначно указанию совершить апокатастазис: вернуть к жизни и их. Для избранника Великой Матери получение такого указания является мифологически закономерным. Его наличие косвенно подтверждается предсмертным видением Лужина. Люди за дверью, пытающиеся ее взломать и спасти его от самоубийства, чудятся ему злобным скопищем мертвецов, моральных уродов и противников из мира живых: «За дверью, меж тем, голоса и грохот росли, было там человек двадцать, должно быть, – Валентинов, Турати, старик с цветами, сопевший, крякавший, и еще, и еще, и все вместе чем-то били в дрожащую дверь» [234, с. 147].

Мы полагаем, слова «и все вместе» суть неявная аллюзия на максиму из романа «Идиот» Достоевского: «Тихими стопами и все вместе», – максиму, которая, как de facto выявляет Рита Клейман [169, с. 167], есть знаковое обозначение радостного единения друзей в спасении друга из тяжкой беды, куда он сам себя антиэтичным поступком вверг. Метонимическая правда лужинского видения, вероятно, такова: 1) обитатели преисподней – и похищенные смертью (старик с цветами), и искаженные собственной низостью (Валентинов) – «защите Лужина» всячески способствовали, вольно или невольно, в том числе формируя книгу; 2) метафизически зная, что их спасение (апокатастазис) – именно его миссия, они хотели помешать Лужину бежать в злую смерть; причем великодушные мотивы у них тоже присутствовали.

Стремление Лужина осуществить апокатастазис могло бы воплотиться как исполнение наказа Моцарта – через радость двигаться к творческому всемогуществу и истинной своей ипостаси. Бедный Лужин, однако, забывает о полученном предписании и во второй своей жизни. Он опять – вместо того, чтобы взращивать себя как богоравное существо и соответственно гармонизировать Универсум, – пугается несовершенства мира и начинает строить защиту против уже иллюзорной опасности, а на самом деле – против жизни.

Он не замечает, что никакого реального вреда обдумывание шахматных проблем, которому он втайне предается, ему не приносит. Врач лишь хотел «ему внушить, что слепая страсть к шахматам для него гибельна, и что на долгое время ему нужно от своей профессии отказаться» [234, с. 88]. А внушил идею о гибельности любви к шахматам, фактически же – и о гибельности любви как таковой [234, с. 142]. Терпит ущерб, видимо, и любовь Лужина к жене. Его хватает на предсмертную нежность к ней, но не на то, чтобы вообще задуматься, какое действие его самоубийство на нее окажет. Страх побуждал его

выстроить жесткую защиту и от жены: притворяться, что все в порядке; скрывать от нее свою беду вместо того, чтобы довериться любящей.

Антипод любви – это смерть; и Лужин закономерно попадает в ее объятия, принимающие именно тот вид, какого он больше всего страшится (вид шахмат): «Там шло какое-то торопливое подготовление: собирались, выравнивались отражения окон, вся бездна распадалась на бледные и темные квадраты <…>» [234, с. 148]. Итак, Лужин, внук несчастного Сальери, избирает гибель вместо творческого и спасительного для «всех» всемогущества, поскольку не посмел выполнить предписание, полученное им от Моцарта.

Этот аспект, ключевой для «Защиты», богат аллюзиями и на Пушкина, и на Достоевского. Способность человека – дитяти, испуганного несовершенством Универсума, – к жестокому разрушению себя и других идентифицируется Набоковым и как факт, зеркально уходящий в глубь веков [234, с. 75], и как прямое следствие ошибочной картины реальности. Ее придерживаются и Сальери, и Митя Карамазов, и Лужин, и Достоевский, причем она тесно связана с понятием «жертва».

### Правота Моцарта,
### или контекстуальное отождествление понятий «жертва» и «катастрофа»

Напомним, что сам Набоков формирует коннотацию, развенчивающую это понятие: легитимное лишь в шахматной игре, оно в жизненной сфере равнозначно понятию «катастрофа». Коннотация осуществлена посредством аллюзионной связи лужинского самоубийства – ошибочного решения экзистенциальной задачи – с особым «диалогом» между мыслями Лужина (он тайно от жены решает шахматную задачу), и словами жены, которая, желая его развлечь, читает ему газетную статью: «“Ах, какая роскошь”, – мысленно воскликнул Лужин, найдя ключ к задаче – очаровательно изящную жертву “…и катастрофа не за горами”, – докончила статью жена и, окончив, вздохнула» [234, с. 128].

Напомним также, что Митя Карамазов столь уверен в эффективности жертвы (страдания как такового), что мечтает о каторге как гарантированном способе осуществить всеобщее спасение [140, т. 15, с. 31]. Мы полагаем, формируемое в «Защите» отождествление жертвы и всеобщей катастрофы есть неявная полемика Набокова с этой Митиной уверенностью, видимо, разделяемой и его автором. Набоковский роман тоже четко постулирует, что «все – дите», но вывод из этого противоположный, моцартовский: разрушать нельзя никого, гений и злодейство несовместны.

«Защита» поясняет: они несовместны не потому, что гений физически не может совершить злодейство, а потому, что гению злодейство не по статусу. Гений – воплощение

творческого всемогущества – метонимически приравнен в «Защите» к жизнедательно мощному избраннику Великой Матери. А статусное предназначение последнего – формирование вселенской гармонии, или (в терминах, отражающих мировосприятие мифологического сознаниия) умножение жизни-*тотема* и отмена смерти-*не-тотема*. Именно об этом несчастному, запутавшемуся Сальери у Пушкина напоминает Моцарт, предлагая тост за их союз как «сыновей гармонии» [255, т. 4, с. 331].

Сальери между тем воспринимает себя иначе: как «жреца», «тяжкий долг» которого – принести в жертву Моцарта, отсекая его от жизни подобно тому, как «нож целебный» отсекает «страдавший член» [255, т. 4, с. 327, 332]. Психологическая глубина пушкинских прозрений в связи с рационализациями, к которым может прибегнуть убийца, желающий затемнить суть своих действий перед собой и/или другими, подтверждается наблюдениями Эриха Фромма. Этот автор демонстрирует: нацизм успешно эксплуатировал представление о метафизической эффективности жертвы, сделав его краеугольным камнем своей идеологии и заверяя, что нацистские вожди тоже жертвуют собой, причем неукоснительно [284, с. 196].

Достоевский, тонкий психолог, тоже отразил в своих текстах подобный эффект. Его Раскольников, убийца, охотно сообщает собеседникам: гений (Ньютон, например) злодейства совершать «обязан». При этом Раскольников идентифицирует столь принципиально рекомендуемые им убийства как жертвоприношение («с пожертвованием жизни одного, десяти, ста и так далее человек» [140, т. 6, 199]), самого убийцу – как истинно великого человека, который тем самым жертвует и собой, а страдание и боль – как вселенски предписанные гению атрибуты. А именно: «Пусть (убийца – Ж.К.) страдает, если жаль жертву... Страдание и боль всегда обязательны для широкого сознания и глубокого сердца. Истинно великие люди, мне кажется, должны ощущать на свете великую грусть, – прибавил он вдруг задумчиво, даже не в тон разговора» [140, т. 6, 203].

Раскольников скрывает от самого себя: в его картине мира экзистенциальные усилия могут претендовать лишь на высшее место в иерархии объектов насилия, но не на свою свободу от него. Ведь его «необыкновенный человек», «гений» отличается от «твари дрожащей» лишь тем, что является объектом насилия непосредственно со стороны Универсума. Так, этот убийца убивает не удовольствия ради (он не маньяк), а потому что самой структурой мироздания «обязан» убивать, даже если от этого «страдает». А «тварь» – объект насилия уже со стороны «гения». Приз в столь экзистенциальной битве – возможность выбрать себе насильника. А результат согласия на нее – «великая грусть».

Путь Моцарта, на который он охотно увлекает всех, совсем иной – это путь светлой и победительной гармонизации Универсума.

Итак, в набоковской «Защите Лужина» защищенным оказывается не только Лужин: роман воплощает древнюю мифологему об апокатастазисе, или абсолютном и всеобщем финальном спасении, метонимически осуществляя апокатастазис, причем формирует неявное мифологическое предписание о том, как «правильно», спасительно обращаться с несовершенством Универсума.

### 6.4. Выводы к главе 6

Одна из наших исходных гипотез – об эффективности применения «центрального тезиса» Н. Фрая к литературному феномену ГМ в ИП в ходе ее компаративистского анализа – находит разнообразное и убедительное подтверждение при осмыслении мифологемы об апокатастазисе как БМ интеллектуальной прозы XX века.

ИП активно разрабатывает ту модификацию указанной мифологемы, где концепт «все» планетарен, охватывая при этом обе возможности, связанные с его содержанием. А именно, такие нарративы ИП XX века, как «Эмануэль Сведенборг» Х. Л. Борхеса, «Мистер Ч. в отпуске» Ф. Дюрренматта, «Пушкинский дом» А. Битова и «Правда о Санчо Пансе» Ф. Кафки последовательно воплощают ступени апокатастазиса, связанные с предреченным Оригеном финальным спасением всех демонических (фантастических) существ. А романы М. Себастьяна и В. Набокова метонимически формируют апокатастазис, где концепт «все» включает в себя множество всех нефантастических существ (см. *Приложение 5*).

## ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Системное компаративистское исследование, осуществленное в данной работе, впервые выявляет литературный феномен гуманизации мифа в интеллектуальной прозе XX века именно как целостный и единообразно идентифицируемый.

Как известно, впервые феномен ГМ был выявлен, назван и описательно обозначен Томасом Манном (1942); одноименный концепт был выведен из сферы бессознательного, а термин устойчиво вошел в научный оборот. Но феномен не стал предметом системного научного исследования, базирующегося на материале такого объекта, как ИП XX века.

Подобное исследование литературного феномена ГМ стало возможным благодаря использованию особого инструментария – компонентов разработанной нами концепции гуманизации мифа. Среди важнейших из них – три динамические константы гуманизации мифа (наиболее обобщенные из древнейших мифологических структур, формирующих ГМ): дихотомия *тотем*/*не-тотем*, миф о смехе, миф об отмене *не-тотема*-смерти. Концепция гуманизации мифа как опыт системного исследования одноименного феномена базируется на ряде открытий гуманитарной мысли XX века. Особое место среди них занимают интерпретативный подход Клиффорда Гирца, «центральный тезис» Нортропа Фрая, дихотомия *тотем*/*не-тотем* Ольги Фрейденберг, а также разработки М. Бахтина, В. Проппа, К. Кереньи, К. Г. Юнга, М. Элиаде, А. Швейцера, Э. Фромма, К. Ясперса. Концепция в целом дает возможность выявления и идентификации тех глубинных смыслов, которые, присутствуя в сфере бессознательного и формируя катарсис, не становятся без специального анализа достоянием осознанного.

В работе впервые сформулирована научная дефиниция литературного феномена гуманизации мифа, которая характеризуется следующей совокупностью качеств: полнота; внутренняя непротиворечивость; соответствие идеям Томаса Манна (в частности, выявление иллюзорности тех противоречий, которые, как может показаться, присутствуют в высказываниях Т. Манна о гуманизации мифа). Впервые, в соответствии с указанной дефиницией, сформирован и способ единообразной идентификации этого феномена.

Предлагаемая дефиниция такова: гуманизация мифа как литературный феномен есть этизирующая гармонизация Универсума (картины мира), формируемая в литературном тексте посредством мифологических структур (мифологем), которые присутствуют там явно или неявно. Предлагаемый способ единообразной идентификации феномена гуманизации мифа в конкретном литературном произведении сводится к выявлению факта (фактов) умножения *тотема* и/или отмены *не-тотема* в картине мира, формируемой текстом. Дихотомия *тотем*-жизнь/*не-тотем*-смерть есть понятие, выявленное Ольгой Фрейденберг, а затем в рамках указанной концепции экстраполированное нами с учетом *Achsenzeit* Карла Ясперса и других достижений философской мысли XX века, которые

связаны с концептом «индивидуальное начало». *Тотем* есть все, единосущностное индивидуальному началу и/или отождествляемое им с жизнью; *не-тотем* есть все, противосущностное индивидуальному началу и/или отождествляемое им со смертью.

В данной работе литературный феномен ГМ выявлен на примере текстов таких авторов, как Т. Манн, Р. Акутагава, Ю. Алешковский, А. Битов, Х. Л. Борхес, Р. Вальзер, Г. Гессе, Ф. Дюрренматт, А. Камю, Ф. Кафка, В. Набоков, Т. Пратчетт, М. Себастьян, Г. Стайн, К. Чапек, К. Г. Честертон, Д. Хармс. Выбор исследуемых двадцати произведений интеллектуальной прозы XX века определялся таким критерием, как максимальная степень их реперезентативности для достижения основной цели исследования и решения соответствующих задач. Именно поэтому, вопреки нашему стремлению рассматривать лишь по одному произведению каждого из авторов, в данной работе проанализированы три текста Х. Л. Борхеса – (два из них составляют неявный диптих) – и два текста Ф. Дюрренматта.

А это означает, что в интеллектуальной прозе XX века литературный феномен гуманизации мифа существует весьма устойчиво, представляя собой своеобразную константу, чем подтверждается гипотеза, согласно которой наличие данного феномена в ИП XX века есть не исключение, а тенденция.

Другая гипотеза – об инвариантности ГМ к вариациям соотнесенности ИП и базовой мифологемы – тоже обрела в ходе исследования разностороннее подтверждение. Компаративистский анализ подтвердил, что ГМ может формироваться в литературном тексте при любых вариациях соотнесенностей его хронотопа, композиции, трактовки с таковыми, присущими базовой мифологеме текста; кроме того, ГМ инвариантна и к различным вариациям интерференции своих базовых мифологем.

Так, литературный феномен ГМ наблюдается: a) при хронотопе ИП, идентичном хронотопу ее явной БМ (тетралогия Т. Манна «Иосиф и его братья»; БМ здесь – библейская мифологема об Иосифе Прекрасном); b) при хронотопе ИП, отличном от хронотопа ее явной БМ (повесть Ф. Дюрренматта «Грек ищет гречанку»; явные БМ – на них напрямую, вербально указывает нарратор – представлены древнегреческими преданиями об Аресе и Афродите, о Дафнисе и Хлое); c) при хронотопе ИП, отличном от хронотопа ее неявной БМ (новелла «Тихая Лена» Г. Стайн базируется на такой БМ, как древнегреческие предания о Деметре-Персефоне; нарратор не упоминает имен этих богинь, но формирует сюжет соответственно структуре указанной БМ).

Инвариантность ГМ сохраняется также: a) при линейном соответствии композиций ИП и БМ (роман А. Камю «Посторонний»; рассказ Р. Акутагава «Барышня Рокуномия»); b) при линейном, однако усложненном – ИП есть неявный диптих – соответствии композиций ИП и БМ (новеллы Х. Л. Борхеса «Тайное чудо» и «“Deutsches Requiem”»); c) при

нелинейном соответствии композиций ИП и БМ (смеховая новелла Ф. Кафки «Правда о Санчо Пансе»; смеховой роман Ю. Алешковского «Кенгуру»).

Вышесказанное, в частности, иллюстрирует формирование гуманизации мифа в такой специфической разновидности ИП, как неявный диптих, охватывая случаи, когда составляющие его тексты принадлежат к одному литературному жанру (новеллы Х. Л. Борхеса) и к разным литературным жанрам (тетралогия Т. Манна и его эссе о ней). А выявление ГМ в романе «Посторонний» А. Камю позволяет идентифицировать формирование этого феномена при разработке экзистенциальной проблематики литературным текстом. Нами также проиллюстрирована (на примере новеллы «Тихая Лена» Г. Стайн) транспонируемость ГМ при переводе литературного произведения, которая, видимо, наследует соответствующей транспонируемости мифа, отмеченной К. Леви-Строссом.

Инвариантность ГМ к вариациям соотнесенностей композиции текста и БМ рассматривалась на примерах текстов, где эта БМ – миф об отмене *не-тотема*-смерти; тем самым одновременно демонстрировалось формирование феномена посредством указанной динамической константы ГМ.

Литературный феномен ГМ инвариантен и относительно самых прихотливых вариаций трактовок БМ текста, поскольку может присутствовать: a) при традиционной трактовке интеллектуальной прозой своей явной БМ (роман Г. Гессе «Степной волк»); b) при особой трактовке литературным текстом его неявной БМ, а именно при такой ее новаторской трактовке, которая восходит к трактовке давно забытой (смеховая новелла Ф. Кафки «Правда о Санчо Пансе» и ряд эпизодов тетралогии Т. Манна «Иосиф и его братья», где БМ есть мифологема об Иове); c) при новаторской трактовке явной БМ текста, которая сама восходит к утраченной мифологеме, причем анализ ИП побуждает к выявлению и частичному восстанавлению структуры этой утраченной БМ (смеховая новелла К. Чапека «Исповедь дон Хуана»).

Поскольку инвариантность ГМ к вариациям трактовок БМ рассматривалась на примерах текстов, где одна из БМ – миф о смехе, то одновременно демонстрировалось формирование гуманизации мифа посредством и этой динамической константы ГМ.

Инвариантность же исследуемого феномена относительно различных вариаций интерференции БМ подтверждается тем, что ГМ сохранялась в рассматриваемой ИП в следующих особых (предельных) случаях, когда: a) одна из интерферирующих базовых мифологем ИП сама формирует гуманизацию мифа (смеховая новелла Р. Вальзера «Ибсеновская Нора, или Жареная картошка»; БМ представлена мифологемой о катабазисе); b) одна из интерферирующих базовых мифологем ИП активно противостоит гуманизации мифа (новелла Г. К. Честертона «Злой рок семьи Дарнуэй», базирующаяся на мифологеме о злом роке; смеховое фэнтези Т. Пратчетта «Вор времени», где БМ есть мифологема

об Апокалипсисе); с) налицо автоинтерференция одной из БМ: интерферируют самая древняя и более поздняя ее модификации (повесть Д. Хармса «Старуха»; здесь БМ – мифологема о Великой Матери, а интерферируют две ее модификации: о благой Великой Матери и о злой Великой Матери; последняя, более поздняя, порождена этапом жертвоприношений).

Поскольку Г. К. Честертон в указанном тексте очень явно, напрямую противопоставляет мифологеме о злом роке интерферирующую с ней дихотомию *тотем*/*не-тотем*, то новелла может служить наглядным примером произведения, где ГМ формируется посредством этой ее динамической константы.

Вышесказанное дает основания считать подтвержденной гипотезу о том, что ГМ может быть сформирована в ИП посредством любой из своих динамических констант, а также идентифицировать существование литературного феномена ГМ в случаях явной/неявной базовой мифологемы.

При решении основных задач данного исследования впервые оказалась сформирована и особая классификация базовых мифологем ИП, исследуемой на наличие ГМ: их подразделение на четыре группы и на два вида. Подразделение БМ на четыре группы осуществляется по признаку их соотнесенности с ГМ, а именно: те БМ, что сами формируют ГМ; те БМ, что противостоят ГМ; те БМ, что нейтральны по отношению к ГМ; те БМ, что неоднозначно соотносятся с ГМ. Подразделение БМ на два вида осуществлено по признаку их явного или неявного наличия в ИП. Явные БМ – это мифологемы, на которые в тексте есть прямые аллюзии (имена собственные мифологических персонажей и/или пересказ мифа, явно и осознанно предпринимаемый автором, etc.). Неявные базовые мифологемы – это БМ, не удовлетворяющие данному признаку.

Впервые обнаружен и особый подвид неявных БМ (при анализе древнейшей мифологической базы, формирующей ГМ в смеховой новелле К. Чапека «Исповедь дон Хуана»). Его можно для краткости обозначить как «подвид “утраченные мифологемы”». Древняя мифологема принадлежит к этому подвиду, если она, утраченная человечеством, хоть частично воссоздана каким-либо литературным текстом в качестве его БМ и потому может оказаться обнаруженной при его анализе с учетом различных закономерностей эволюции древнейшего мифологического сознания в аспекте ГМ. Соответственно впервые выявлена и эмпирически подтверждена принципиальная возможность, анализируя ИП в аспекте ГМ, восстановить структуру утраченной мифологемы, которая в качестве БМ частично воссоздана этим произведением ИП. Такая возможность предсказуема с учетом «центрального тезиса» Нортропа Фрая.

Осмысление «центрального тезиса» Н. Фрая применительно к литературному феномену гуманизации мифа привело нас и к выявлению в ИП XX века особого типа БМ. К

нему принадлежит каждая из тех модификаций древних мифологем, которая характеризуется тремя следующими признаками: 1) Потенциал ее возникновения обусловлен любой из базовых закономерностей мифологического сознания (его склонностью к воплощению бинарных оппозиций, к воплощению нового содержания развивающихся концептов etc.). 2) По какой-либо причине этот потенциал не был реализован фольклорным сознанием. 3) Данная модификация оказалась сформирована – явно или неявно, осознанно или неосознанно – мифологическим сознанием автора или ряда авторов ИП XX века в качестве базовой мифологемы этой ИП.

К числу БМ указанного типа – мы называем их «базовыми мифологемами, потенциал которых реализован в рамках ИП», – принадлежат: a) мифологема об «искушении добром» (модификация мифа об отмене *не-тотема*-смерти, где «искушаемой» стороной является протагонист, посвятивший себя служению злу-*не-тотему*, а «искушающей» – добро-*тотем*; выявлена в смеховых нарративах Ф. Дюрренматта, Ф. Кафки, Ю. Алешковского); b) мифологема об апокатастазисе, или конечном всеобщем спасении, в модификациях, где концепт «все» планетарен («все» – это, во-первых, нефантастические существа Земли; БМ выявлена в романах М. Себастьяна и В. Набокова; а во-вторых, фантастические, даже демонские существа; БМ выявлена в ИП Ф. Кафки, Х. Л. Борхеса, Ф. Дюрренматта, А. Битова).

Это позволяет нам заключить, что подтверждена и гипотеза об эффективности применения «центрального тезиса» Н. Фрая к литературному феномену ГМ в ИП в ходе ее компаративистского анализа.

Осмысление вышесказанного приводит и к выводу, что компоненты концепции гуманизации мифа являются эффективным инструментом литературоведческого анализа.

Результатом данной работы как опыта системного исследования литературного феномена ГМ являются и открываемые ею возможности полидисциплинарного характера. Так, рассматриваемый феномен можно считать обусловленным тремя специфическими закономерностями мифологического сознания, или особыми его тенденциями: тенденцией к этизирующей гармонизации Универсума (картины мира); тенденцией осуществлять этот акт посредством трех базовых мифологических структур (дихотомии *тотем*/*не-тотем*, мифа о смехе, мифа об отмене *не-тотема*-смерти); тенденцией ощущать этот акт как залог или осуществление гармонизирующего преображения реального Универсума (основа катарсиса). Эти тенденции и сам феномен гуманизации мифа можно анализировать в рамках научных дисциплин, разноаспектно учитывающих закономерности мифологического сознания, а данное диссертационное исследование может быть использовано в качестве мультидисциплинарной модели для соответствующих научных разработок (в частности, для феноменологического осмысления катарсиса, особенно смехового). В числе указан-

ных дисциплин упомянем такие, как теория литературы, сравнительное литературоведение, нарратология, компаративная мифология, философия культуры, фольклористика, когнитивная лингвистика, лингвокультурология, прагматика, этнолингвофольклористика, культурная антропология, психология, теория коммуникации.

Особый интерес, с нашей точки зрения, здесь представляют новые возможности изучения различных концептов. Соответствующие интерпретационные модели представлены в настоящей работе исследованием таких концептов, коррелирующих с воплощением ГМ, как «смеховая идиллия» (нами проанализирована его гармонизирующая разработка в повести Ф. Дюрренматта); «смех бессмертных» (выявлен нами в романе Г. Гессе как концепт, который включает в себя особую теологию смеха и соответственно прагматику спасения человека и преображения Универсума); кафкианские дополнения концептов «Дон Кихот – Санчо Панса» и «Иов», которые представляют – вкупе с текстами И. В. Гете («Фауст») и Т. Манна («Иосиф и его братья») – особую выявленную нами традицию европейской литературы осуществлять гармонизирующее развитие концепта «Иов». Исследуя ГМ в новелле К. Чапека, мы также выявили глубинную мифологическую основу концепта «Дон Жуан», соответствующий ей экзистенциальный потенциал и его имплицитное парадоксальное воплощение в указанной ИП. Кроме того, нами идентифицированы этизирующее трикстерское преображение концепта «ибсеновская Нора» в новелле Р. Вальзера, гуманизирующее переосмысление концепта «апокалипсис» в романе Т. Пратчетта, которое корреспондирует с интерпретациями апокалиптической семантики Н. Бердяевым; выявлены и проанализированы воплощения концепта «апокатастазис» в текстах М. Себастьяна, В. Набокова, Х. Л. Борхеса, Ф. Дюррематта, Ф. Кафки, А. Битова.

Отметим также, что осуществленный данной работой вклад в формирование концепта «гуманизация мифа» может содействовать осмыслению концепта «новый гуманизм в XXI веке», которое представляет собой одну из составляющих задачи, поставленной ЮНЕСКО в 2010 году перед мировым сообществом.

**Рекомендации**:

1. Компоненты концепции гуманизации мифа – в частности ее динамические константы – могут быть использованы как инструментарий для разнообразных компаративистских исследований, связанных с историко-литературными и теоретико-литературными проблемами.

2. Результаты, полученные в данной работе, открывают и широкие перспективы адаптации используемого инструментария для исследований, связанных с фольклористикой. Осмысление результатов таких исследований может, в свою очередь, явиться материалом для обобщений культурологического характера.

3. Полученные результаты могут быть использованы для создания методик компаративистского исследования текстов в аспектах гуманизации мифа, предназначенных для включения в программы учебных заведений.

4. Материалы диссертационного исследования могут быть использованы при чтении лекционных курсов по мировой литературе XX века, по теории литературы, при разработке спецкурсов и учебных пособий для гуманитарных факультетов.

5. Результаты исследования можно разноаспектно использовать как интерпретационную модель в рамках таких научных дисциплин, как теория литературы, сравнительное литературоведение, нарратология, компаративная мифология, философия культуры, фольклористика, когнитивная лингвистика, лингвокультурология, прагматика, этнолингвофольклористика, культурная антропология, психология, теория коммуникации.

6. Вклад в формирование концепта «гуманизация мифа», осуществленный в настоящей работе, может послужить для эффективного осмысления концепта «новый гуманизм в XXI веке», что является одной из составляющих задачи, поставленной ЮНЕСКО перед мировым сообществом в 2010 году.

## БИБЛИОГРАФИЯ

**Источники на румынском языке**


1. Abrudan E. Structuri mitice în proza contemporană. Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2007. 242 p.
2. Angelescu S. Mitul şi literatura. Bucureşti: Univers, 1999. 158 p.
3. Băicuş Iu. Dublul Narcis. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucuresti, 2003. http://ebooks.unibuc.ro/filologie/Baicus/cap3b.htm (vizitat 17.07.2016).
4. Băicuş Iu. Mihail Sebastian, proiecţii pe ecranul culturii europene. Bucureşti: Hasefer, 2007. 284 p.
5. Braga C. Zece studii de arhetipologie. Cluj-Napoca: Dacia, 1999. 232 p.
6. Burlacu A. Critica în labirint: Studii şi eseuri. Chişinău: Editura ARC, 1997. 224 p.
7. Burlacu A. Texistenţe: Umbra lui Ulysse. Chişinău: Profesional Service, 2012. 280 p.
8. Cimpoi M. Critice: Dialogul valorilor. Craiova: Fundaţia "Scrisul Românesc", 2007. 164 p.
9. Cimpoi M. Critice: Fierăria lui Iocan. Craiova: Fundaţia "Scrisul Românesc", 2001. 206 p.
10. Cimpoi M. Duminica valorilor: Cicatricea lui Ulise. Chişinău: Literatura artistică, 1989. 296 p.
11. Cimpoi M. Esenţa fiinţei: (Mi)teme şi simboluri existenţiale eminesciane. Chişinau: Gunivas, 2003. 280 p.
12. Ciocoi T. De litteris : comentarii, sinteze, note şi elzevire. Chişinau: CEP USM, 2009. 310 p.
13. Ciocoi T. Umberto Eco şi romanul postmodernist. Chişinau: CE USM, 2001. 158 p.
14. Ciopraga C. Între Ulysse și Don Quijote: Reflecții despre literature. Iași: Junimea, 1978. 298 p.
15. Coman M. Introducere în antropologia culturală: Mitul şi ritul. Iashi: Polirom, 2008. 360 p.
16. Corbu H. Dincolo de mituri şi legende: Studii, eseuri, atitudini. Chişinău: Cartea Moldovei, 2004. 476 p.
17. Cuşnir J. Cântecele folclorice în imaginea despre lume a evreilor din Republica Moldova: pronunţare în vederea umanizării mitului. În: Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei şi studiului artelor. Conferinţa ştiinţifică cu participare internaţională. (IPC al AŞM). Chişinău: Profesional Service, Chişinău: Profesional Service, 2013, p. 46-47.

18. Cuşnir J. Formele mici de folclor în contextul viziunii evreilor din Republica Moldova asupra lumii: actualitatea problemei în aspectele umanizării mitului. În: Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei şi studiului artelor. Conferinţa ştiinţifică cu participare internaţională. (IPC al AŞM). Chişinău: Profesional Service, 2012, p. 49.
19. Cuşnir J. Ideea sacrificiului ca gafa metonimică a conştiinţei mitologice târzii / The Idea of Sacrifice as a Metonymic Gaffe of Late Mythological Consciousness. In: International Conference on Mythology and Folklore. Second edition. Bucharest: University of Bucharest, 2015, p. 26-27.
20. Dinescu M. Mihail Sebastian publicist şi romancier. Bucureşti: Du Style, 1998. 144 p.
21. Dodu-Savca C. Reflecții asupra căutării sinelui în eseu. Valery și Yourcenar: vocaţia cunoașterii *mens in spiritus*. Bucureşti: Editura Fundației România de Maine, 2015. 256 p.
22. Dubuisson D. Mitologii ale secolului XX (Dumézil, Lévy-Strauss, Eliade). Iaşi: Polirom, 2003. 344 p.
23. Dumézil G. Cele patru puteri ale lui Apolo şi alte eseuri: Douăzeci şi cinci de schiţe de mitologie. Bucureşti: Univers Enciclopedic, 1999. 213 p.
24. Durand G. Structuri antropologice ale imaginarului. Întroducere în arhetipologia generală. Bucureşti: Univers, 1997. 448 p.
25. Eliade M. Aspecte ale mitului. Bucureşti: Univers, 1978. 195 p.
26. Eliade M. Domnișoara Christina. Șarpele. Bucureşti: Litera Internațional, 2011, 320 p.
27. Eliade M. Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise și mistere. Bucureşti: Editura științifică, 1991. 310 p.
28. Eliade M. La țigănci. Bucureşti: Cartex, 2006. 176 p.
29. Eliade M. Meşterul Manole: Studii de etnologie şi mitologie. Cluj-Napoca: Eikon, 2008. 447 p.
30. Eliade M. Noaptea de Sânziene. Muşăteşti: TANA, 2009. 664 p.
31. Eliade M. Pe strada Mântuleasa. Muşăteşti: TANA, 2009. 109 p.
32. Fonari V. Proiecții ale mitului în creația lui Victor Teleucă, Leo Butnaru și Arcadie Suceveanu. Chișinău: Foxtrot, 2013. 208 p.
33. Gavrilov A. Conceptul bahtinian de cronotop românesc. În: Metaliteratură, 2015, Nr. 1 (39), p. 76-84.
34. Gavrilov A. Criterii de ştiinţificitate a terminologiei literare: Eseu de epistemologie literară. Chişinău: Elan-Poligraf, 2007. 248 p.

35. Gavrilov A. În căutarea de noi repere pe drumul gândirii: Studii, articole, communicări, prelegeri, fragmente. Chişinău: S.n., 2013. 500 p.
36. Gavrilov A. Proza rurală, sămănătorismul şi problema sincronizării. În: Metaliteratură, 2003, vol. 7, p. 29-33.
37. Gavrilov A., Gîrlea O. Mit şi ficţiune artistică (dualitatea imaginii artistice). În: Revistă de lingvistică şi ştiinţă literară, 2009, nr. 3-4, p. 54-62.
38. Gavriluță N. Hermeneutica simbolismului religios: studii şi eseuri. Editura Fundatiei AXIS, Iasi, 2003. 213 p.
39. Gîrlea O. Mit şi ficţiune artistică în opera literară. Chişinău: Profesional Service, 2013. 185 p.
40. Grati A. Cuvîntul celuilalţi: Dialogismul romanului românesc. Chişinău: S. C. Profesional Service SRL, 2011. 333 p.
41. Grati A. Fenomenul literar postmodernist: (Note de curs). Chişinău: UPS „Ion Creangă”, 2013. 196 p.
42. Grimal P. Dicţionar de mitologie greacă şi romană. Bucureşti: Editura Saeculum I.O., 2001. 392 p.
43. Grossu-Chiriac C. Arhetipul ca invariant al mitului. În: Conferinţa ştiinţifică internaţională Învăţămintul superior şi cercetarea – piloni ai societăţii bazate pe cunoaştere. Rezumatele comunicărilor. Chişinău: USM, 2006, p. 141-142.
44. Grossu-Chiriac C. Mitul Medeei în literatura germană contemporană. Chişinau: Prometeu, 2007. 223 p.
45. Isac V. Anticritice în spirit axiologic. Timişoara: Editura de Vest, 1999. 240 p.
46. Ivanov L. Imaginea rusului şi a Rusiei în literatura română. 1840-1948. Chişinău: Cartier, 2004. 284 p.
47. Ivanov L. Studii tolstoievskiene. Retrospecţii literare. Iaşi: Timpul, 2007. 200 p.
48. Kernbach V. Dicţionar de mitologie generală. Bucureşti: Albatros, 1995. 702 p.
49. Manoli I. Dictionnaire des termes stylistiques et poetiques: Etymologie. Definition. Exemplification. Theorie. Chişinău: Epigraf, 2012. 528 p.
50. Marino A. Comparatism şi teoria literaturii. Iaşi: Polirom, 1998. 296 p.
51. Milea D. Spațiu cultural și forme literare în secolul al XX-lea: Reconfigurări. București: EDP, 2005. 390 p.
52. Păcurariu D. Teme, motive, mituri si metamorfoza lor. București: Editura Albatros, 1990. 244 p.

53. Pavlicencu S. Caiet de studiu la istoria literaturii universale: Partea 2. Epoca Renaşterii. Chişinău: CEP USM, 2004. 124 p.
54. Pavlicencu S. Funcţionalitatea textului tradus: Şotron de Julio Cortazar. În: Limba Română, 2005, Nr. 5-9, p. 60-65.
55. Pavlicencu S. Receptare şi confluenţe. Studii de literatură universală şi comparată. Chişinău: USM, 1999. 180 p.
56. Pavlicencu S. Tentaţia Spaniei: Valori hispanice în spaţiul cultural românesc. Chişinău: Ştiinţa, 1999. 292 p.
57. Pavlicencu S. Tranziţia în literatură şi postmodernismul. Braşov: Ed. Univ. „Transilvania”, 2002. 133 p.
58. Petrescu C. Patul lui Procust. Bucureşti: Gramar, 2006. 260 p.
59. Plămădeală A.-M. Mitul şi filmul. Chişinău: Epigraf, 2001. 144 p.
60. Plămădeală A.-M. Mitul şi filmul: interferenţe ideatico-estetice. Autoref. tezei de dr. hab. în studiul artelor. Chişinău, 2000. 32 p.
61. Plămădeală I. Opera ca text: O întroducere în ştiinţa textului. Chişinău: Prut Internaţional, 2002. 204 p.
62. Pop-Curşeu I. Magie și vrăjitorie în cultura română. Istorie, literatură, mentalități. Bucuresti/Iasi: Editura Cartea Româneasca/Polirom, 2013. 512 p.
63. Poruciuc A. Structuri dramatice şi imagini poetice la Shakespeare şi Voiculescu. Iaşi: Casa Editorială Demiurg, 2000. 146 p.
64. Poruciuc A. Sub semnul Pământului Mamă: Rădăcini preistorice ale unor tradiţii româneşti şi sud-est europene. Iaşi: Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, 2013. 234 p.
65. Prus E. Arhetipul ca invariant al mitului. În: Conferinţa ştiinţifică internaţională Învăţământul superior şi cercetarea – piloni ai societăţii bazate pe cunoaştere. Rezumatele comunicărilor. Chişinău: USM, 2006, p. 141-142.
66. Prus E. Geneza şi dialectica corelaţiei mit/arhetip. In: Analele ştiinţifice: Seria „Ştiinţe filologice”, 2004, p. 433-436.
67. Prus E. Literatura universală: transcendere a capitalului cultural. Bucureşti: Editura Fundaţiei România de Mâine, 2014. 206 p.
68. Prus E. Mitosfera: mitizare, demitizare, remitizare. În: Metaliteratură, 2004, vol. 9, p. 38-42.
69. Prus E. Mitul şi literature. În: Metaliteratură, 2004, vol. 9, p. 41-45.
70. Prus E. Pariziana romanescă: mit şi modernitate. Iaşi: Institutul European, 2006. 260 p.

71. Prus E. Poetica mitului. În: Limba română, 2004c, nr. 4-6, p. 189-194.
72. Prus E. Poetica modalităţii la Proust. Chişinău: Ruxanda, 1998. 235 p.
73. Sadoveanu M. Creanga de aur / Ediție bilingvă româno-rusă. Traducere de A. Calais. Bucureşti: Editura Minerva, 1981. 371 p.
74. Sebastian M. Accidentul. Bucureşti: Vox 2000, 2007. 240 p.
75. Silvestri A. Pentagramma. Bucureşti: Editura Kogaion Editions, 2005. 80 p.
76. Surdulescu R. Critica mitic-arhetipală: De la motivul antropologic la sentimentul numinosului. Bucureşti: ALLFA, 1997. 136 p.
77. Ţurcanu A. Ithaca interzisă. În: Metaliteratura, 2016, nr. 3, p. 5-10.

**Источники на русском языке**

78. Автономова Н. С. Клод Леви-Стросс – in memoriam: уроки струкутрной антропологии и гуманизм XXI века. В: Вопросы философии, 2010, № 8, с. 97-107.
79. Адмони В., Сильман Т. Томас Манн. Очерк творчества. Ленинград: Советский писатель, 1960. 352 с.
80. Акутагава Р. Новеллы. Москва: Художественная литература, 1974. 702 с.
81. Алешковский Ю. Антология Сатиры и Юмора России XX века. Т. 8. Москва: Эксмо, 2003. 576 с.
82. Англо-русский словарь. Сост. В. К. Мюллер. Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1946. 800 с.
83. Андрианова М. Д. Тема зависти в романе А. Битова «Пушкинский дом». В: Зависть. Формы ее оправдания и разоблачения в культуре. Материалы международной конференции. СПб.: КПО «Пушкинский проект», 2007, с. 188-195.
84. Аннотация к докладу Т. Манна «Joseph und seine Brüder» в вашингтонской Библиотеке конгресса США (7 ноября 1942) / Перевод Ю. Афонькина. http://noblit.ru/node/1556 (vizitat 17.07.2016).
85. Апт С. Двойное благословение (заметки о стиле Томаса Манна). В: Вопросы литературы, 1970, № 1, с. 133-150.
86. Бабич Д. «Вселенная писателя не должна ничего исключать». Камю о литературе и о себе как о писателе. В: Вопросы литературы, 1997, №3, с. 202-205.
87. Багно В. Е. Дон Жуан. http://feb-web.ru/feb/pushkin/isj-abc/isj/isj-1322.htm (vizitat 17.07.2016).
88. Багно В. Е. Расплата за своеволие, или воля к жизни. В: Миф о Дон Жуане. СПб.: Terra Fantastica, Corvus, 2000, с. 5-22.

89. Багно В. Е. «Каменный гость» Пушкина как перекресток древнейших легенд и мифов. В: Багно В. Е. Россия и Испания: Общая граница. СПб., 2006, с. 235-241.
90. Барт Р. Мифологии. Москва: Академический Проект, 2008. 351 с.
91. Бартминьский Е. Место ценностей в языковой картине мира. В: Эволюция ценностей в языках и культурах. Москва: Пробел-2000, 2011, с. 51-80.
92. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Художественная литература, 1972. 464 с.
93. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1990. 544 с.
94. Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 304 с.
95. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
96. Беньямин В. Роберт Вальзер. В: Иностранная литература, 2007, № 7, с. 298-301.
97. Бердяев Н. А. О назначении человека. Москва: Республика, 1993. 384 с.
98. Бердяев Н. А. Пути гуманизма. В: Истина и откровение. Санкт-Петербург: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1996, с. 181-195.
99. Бердяев Н. А. Самопознание (опыт философской автобиографии). Москва: Международные отношения, 1990. 336 с.
100. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. Москва: Искусство, 1994.
101. Бердяев Н. А. Царство Духа и Царство Кесаря. Москва: Республика, 1995. 384 с.
102. Березкин Ю. Е. Всеобщая мать: B5B. В: Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам: Аналитический каталог. http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/ (vizitat 17.07.2016).
103. Беседа Владимира Набокова с Пьером Домергом. В: Звезда, 1996, №11, с. 56-64.
104. Битов А. Г. Империя в четырех измерениях: В 4-х т. Харьков: Фолио; Москва: ТКО АСТ, 1996.
105. Битов А. Г. Повторение пройденного. В: Алешковский Юз. Антология Сатиры и Юмора России XX века. Т. 8. Москва: Эксмо, 2003, с. 560-572.
106. Бокова И. Новый гуманизм в XXI веке: Выступление Генерального директора ЮНЕСКО Ирины Боковой в Милане 7 сентября 2010 года (краткая адаптация). http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001897/189775r.pdf (vizitat 17.07.2016).

107. Большакова А. Ю. Архетип, миф и память литературы. В: Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. Материалы Международной заочной научной конференции. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010, с. 5-14.

108. Борхес Х. Л. Сочинения в трех томах. Москва: Полярис, 1997.

109. Брагинская Н. В. Мировая безвестность: Ольга Фрейденберг об античном романе. Москва: Изд. дом Государственного университета – Высшей школы экономики, 2009. 40 с.

110. Брагинская Н. В., Пенская Д. С. XXIII Лотмановские чтения «Ольга Михайловна Фрейденберг в науке, литературе, истории». В: Новое литературное обозрение (НЛО), 2016, №3(139). http://magazines.russ.ru/nlo/2016/3/xxiii-lotmanovskie-chteniya-olga-mihajlovna-frejdenberg-v-nauke.html#_ftnref8 (vizitat 17.07.2016).

111. Брахман С. Предисловие. В: Флобер Г. Госпожа Бовари: Роман; Повести; Лексикон прописных истин. Москва: Художественная литература, 1989, с. 5-22.

112. Бреславец Т. И. Литература модернизма в Японии. Владивосток: Дальнаука, 2007. 255 с.

113. Бродский И. Он вышел из тюремного ватника. В: Алешковский Юз. Антология Сатиры и Юмора России XX века. Т. 8. Москва: Эксмо, 2003, с. 7-13.

114. Букс Н. Двое игроков за одной доской: Вл. Набоков и Я. Кавабата. В: В. В. Набоков: pro et contra: в 2х т. СПб.: РХГИ, 1997, т. 1, с. 523-535.

115. Валеева Л. В. Терминосистема лингвистических исследований мифа. В: Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации», 2011, т. 24(63), №2, ч. 3, с. 212-222.

116. Вальзер Р. Ибсеновская Нора, или Жареная картошка. В: Иностранная литература, 2007, №7, с. 267-268.

117. Волкова Е., Оруджева С. М. Бахтин: «Без катарсиса … нет искусства». В: Вопросы литературы, 2000, №1-2, с. 108-131.

118. Волькенштейн В. Комедия. В: Словарь литературных терминов. http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-3603.htm (vizitat 17.07.2016).

119. Воробьева Н. Н. Методы исследования архаических культур в трудах О. М. Фрейденберг и В. Я. Проппа. В: Исторический ежегодник. Омск: Омск. гос. ун-т, 1996, с. 65-73.

120. Вюнанбурже Ж.-Ж. Принципы мифопоэтического воображения. http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=884&binn_rubrik_pl_articles=121 (vizitat 17.07.2016).

121. Гадамер Х. Г. Актуальность прекрасного. Москва: Искусство, 1991. 368 с.

122. Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». В: Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. Москва: Наука, 1993, с. 27-82.

123. Герасимова А. Даниил Хармс как сочинитель (Проблема чуда). В: Новое литературное обозрение (НЛО), 1995, № 16, с. 129-139. http://www.d-harms.ru/library/daniil-harms-kak-sochinitel.html (vizitat 17.07.2016).

124. Гессе Г. Степной волк: Роман, рассказы, эссе. Харьков: Фолио; Ростов н/Д: Феникс, 1999. 352 с.

125. Гирц К. Интерпретация культур. Москва: РОССПЭН, 2004. 560 с.

126. Гирц К. Как мы сегодня думаем: к этнографии современной мысли. В: Этнографическое обозрение, 2007, № 2, с. 3-16.

127. Гирц К. Путь и случай: Жизнь в науке. В: Новое литературное обозрение (НЛО), 2004, №70. http://magazines.russ.ru/nlo/2004/70/gi3-pr.html (vizitat 17.07.2016).

128. Голованов И. А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала (XX – XXI вв.). Челябинск: Энциклопедия, 2009. 251 с.

129. Горбушин С., Обухов Е. «Старуха» Д. Хармса в свете последней фразы. В: Вопросы литературы, 2010, № 6, с. 429-438.

130. Горбушин С., Обухов Е. Повесть, обращенная к нам. В: Горбушин С., Обухов Е. Удивить сторожа: Перечитывая Хармса. Москва: ИКАР, 2012. http://www.d-harms.ru/library/udivit-storozha-perechityvaya-harmsa-harmsa2.html (vizitat 17.07.2016).

131. Горбушин С., Обухов Е. Функции «детоненавистничества» в произведениях Д. Хармса. В: Литературная учеба, 2011, №4. http://www.d-harms.ru/library/funkcii-detonenavistnichestva-v-proizvedeniyah-harmsa.html (vizitat 17.07.2016).

132. Гофман Э. Т. А. Дон Жуан. Небывалый случай, происшедший с неким путешествующим энтузиастом. В: Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 6 т. Москва: Художественная литература, 1991, т.1, с. 82-93.

133. Грейвс Р., Патай Р. Иудейские мифы. Книга бытия. Москва: Б.С.Г.-Пресс, 2002. 465 с.

134. Гривнин В. С. Акутагава Рюноскэ. Жизнь. Творчество. Идеи. Москва: Изд. МГУ, 1980. 293 с.

135. Григорьева Т. П. Акутагава Рюноскэ. В: Красотой Японии рожденный. Т. 2: Японская литература XX века (традиции и современность). Москва: Альфа-М, 2005, с. 208-228.

136. Гущина В. А. Философия языка: Бахтин и лингвистическая философия. В: Философия М. М. Бахтина и этика современного мира. Саранск: Издательство Мордовского университета, 1992, с. 75-83.

137. Даль В. Иллюстрированный толковый словарь живого великорусского языка. Москва: ОЛМА Медиа Групп, 2012. 448 с.

138. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Перевод с древнегреческого М. Л. Гаспарова. Москва: Мысль, 1986. http://psylib.ukrweb.net/books/diogenl/txt06.htm (vizitat 17.07.2016).

139. Дирзен И. Эпическое искусство Томаса Манна. Мировоззрение и жизнь. Москва: Прогресс, 1981. 307 с.

140. Достоевский Ф. М. Полное собр. соч.: В 30 т. Ленинград: Наука, 1972-1990.

141. Дубин Б. «Дух мелочей»: воздушные изваяния Роберта Вальзера. В: Иностранная литература, 2007, № 7, с. 186-188.

142. Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада. Москва: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. 247 с.

143. Дюрренматт Ф. Избранное. Москва: Радуга, 1990. с. 496.

144. Елфимов А. Л. Клиффорд Гирц: интерпретация культур. В: Гирц К. Интерпретация культур. Москва: РОССПЭН, 2004, с. 525-551.

145. Емельянов В. В. О символике осла и ослиных празднеств на Древнем Востоке: Аннотация. 2015. http://ivgi.org/Konferencii/LCh (vizitat 17.07.2016).

146. Ерофеев В. Мысли о Камю. http://noblit.ru/node/1223 (vizitat 17.07.2016).

147. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. Москва: Искусство, 1981. 448 с.

148. Жечев Т. Миф об Одиссее. В: Иностранная литература, 1997, №1. http://magazines.russ.ru/inostran/1997/1/jechev.html (vizitat 17.07.2016).

149. Жирар Р. Насилие и священное. Москва: Новое литературное обозрение, 2000. 396 с.

150. Злочевская А. Три лика «мистического реализма» XX в.: Г. Гессе – В. Набоков – М. Булгаков. В: Opera Slavica, 2007, nr. 3, p. 1-10. http://istina.msu.ru/publications/article/3357100/ (vizitat 17.07.2016).

151. Ибсен Г. Кукольный дом. В: Ибсен Г. Собр. соч.: В 4-х т. Москва: Искусство, 1956-1958, т. 3, 1957, с. 371-453.

152. Иванов В. В. Античное переосмысление архаических мифов. В: Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1985» (выпуск XVIII), часть I, с. 9-26. http://ec-dejavu.ru/p/Publ_V_Vs_Ivanov.html (vizitat 17.07.2016).

153. Иванов В. В. Змей. В: Мифы народов мира: Энциклопедия: Электронное издание. Москва, 2008, с. 387-389. http://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412_1_o.pdf (vizitat 17.07.2016).

154. Иов. 1986. В: Электронная еврейская энциклопедия. http://www.eleven.co.il/?mode=article&id=11800&query=%C8%CE%C2 (vizitat 17.07.2016).

155. Камю А. Донжуанство. В: Камю А. Бунтующий человек. Москва: Политиздат, 1990. С. 61-65.

156. Камю А. Избранное: Повести; Роман; Рассказы и очерки. Минск: Народная асвета, 1989. 496 с.

157. Камю А. Предисловие к американскому изданию «Постороннего». В: Вопросы литературы, 1997, № 3, с. 205-206.

158. Каралашвили Р. Комментарии. В: Гессе Г. Степной волк. http://www.hesse.ru/books/read/?book=wolf&page=25 (vizitat 17.07.2016).

159. Карваш П. Три апокрифа. В: Иностранная литература, 2000, №10. http://magazines.russ.ru/inostran/2000/10/karva-pr.html (vizitat 17.07.2016).

160. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление. Москва, СПб.: Университетская книга, 2001. 280 с.

161. Кауфман И. Религия Древнего Израиля. В: Библейские исследования: Сборник статей. Москва: Центр славяно-иудаистких исследований Института Славяноведения и Балканистики РАН, Центр «Сэфер», 1997, с. 29-76.

162. Кафка Ф. Замок: Роман; Новеллы и притчи; Письмо отцу; Письма Милене. Москва: Политиздат, 1991. 576 с.

163. Кереньи К. Предвечный Младенец в предвечные времена; Кора; Эпилегомены. В: Юнг, К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996, с. 38-85,121-177, 202-210.

164. Кирилюк А. С. Ольга Фрейденберг: в полушаге от универсального («одного») «сюжета». 2015. http://ivgi.org/Tekst/LCh23Kiriljuk (vizitat 17.07.2016).

165. Клейман Р. Я. Достоевский: константы поэтики. Кишинев: б. и., 2001. 360 с.

166. Клейман Р. Я. К проблеме методологического синтеза в современной этнокультурологии: наследие Старца Молдавского Паисия Величковского на стыке межэтнических и междисциплинарных исследований. В: Revista de Etnologie şi Culturologie, 2007, vol. 2, p. 115-124.

167. Клейман Р. Я. «Про высшую ногу» (К проблеме констант художественного мира Достоевского в контексте исторической поэтики). В: Достоевский и мировая культура, 1998, № 11, с.49-68.

168. Клейман Р. Я. Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинев: Ştiinţa, 1985. 201 с.

169. Клейман Р., Сараскина Л. Этюд в девяти письмах: Интернет-свидания Людмилы Сараскиной и Риты Клейман. В: Достоевский и мировая культура. Альманах № 24. СПб.: Серебряный век, 2008, с. 159-177.

170. Клочков И. Старовавилонская поэма из цикла сочинений о невинном страдальце. В: Вестник древней истории, 1978, № 1, с. 9-25.

171. Кувакин В. А. Новый гуманизм как стратегия ЮНЕСКО в XXI веке. В: Здравый смысл, 2012, № 2(63), с. 8-10.

172. Кукулин И. 1001 Вопрос про это... и про то (Рец. на кн.: Хейнонен Ю. Это и то в повести Даниила Хармса «Старуха». Helsinki, 2003). В: Новое литературное обозрение (НЛО), 2005, № 75. http://magazines.russ.ru/nlo/2005/75/ku34.html (vizitat 17.07.2016).

173. Купченко М. Л. Роман Курта Воннегута «Колыбель для кошки» как философский роман. Часть 1. В: Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, 2015, №2 (23), с. 40-47.

174. Кургинян М. Романы Томаса Манна (Формы и метод). Москва: Художественная литература, 1975. 336 с.

175. Кушнир Ж. «Гита Говинда (Песнь о пастухе)» Елены Кушнир: аспект эстетического смысла. В: Славянские чтения, 2011, вып. 6 (Материалы Международной научно-теоретической конференции «Славянские чтения – VI»), с. 175-182.

176. Кушнир Ж. «Смех бессмертных», или неявный прагматический аспект «Степного волка» Г. Гессе. In: Intertext, 2014, nr.3/4, p. 110-119.
177. Кушнир Ж. Аспекты гуманизации мифа в компаративистском исследовании интеллектуальной прозы: теоретические предпосылки. In: Le comparatisme linguistique et littéraire – parcours et perspectives. In honorem Ion Manoli. Chişinău: ULIM, 2012, p. 207-225.
178. Кушнир Ж. Аспекты мифологической аналитики: эволюция концепта «гуманизация мифа». In: Enciclopedica. Revista de istorie a ştiinţei şi studii enciclopedice, 2016, nr. 1(10), c. 85-93.
179. Кушнир Ж. Барышня Рокуномия в новелле Р. Акутагава: образ персонажа в аспектах гуманизации мифа. In: La liberté de la création au féminin. In honorem Ana Guţu. Chişinău: ULIM, 2012, p. 474-486.
180. Кушнир Ж. Бештовские константы гуманизации мифа, выявленные при исследовании хасидских историй, в книге «Зона» Сергея Довлатова. In: Promovarea valorilor naţionale prin limbă, literatură şi istorie. Conferinţa ştiinţifică. Chişinău, 2012a, p. 39-43.
181. Кушнир Ж. Билингвальная коммуникация как встреча двух миров в прозе С. Довлатова: аспекты гуманизации мифа. В: Intertext, 2013, Nr.3/4, p. 101-111.
182. Кушнир Ж. Гуманизация мифа в «еврейском» романе и в докладе Т. Манна: ее взаимосвязь с трикстером Ich-Form. В: Сборник научных трудов Института иудаики, вып. 2. Кишинев: Ин-т иудаики, 2011, с. 86-102.
183. Кушнир Ж. Гуманизация мифа в «Тихой Лене» Гертруды Стайн: аспекты, сохраняющиеся при англо-русском переводе. В: Intertext, 2013, nr.1/2, p. 245-254.
184. Кушнир Ж. Гуманизация мифа в интеллектуальной прозе национальных меньшинств Молдовы. В: Этнические меньшинства Молдовы. Республиканская научная конференция. Кишинев: INFM “Egalitate“, 2012b, с. 49-59.
185. Кушнир Ж. Гуманизация мифа в литературном путешествии-катабазисе О. Панфила. In: „Literatura migrației: deschideri și bariere”. Conferința șt. intern. Chişinău: CEP USM, 2018, p. 151-162.
186. Кушнир Ж. Гуманизация мифа в прозе авторов-евреев: роман «Кенгуру» Ю. Алешковского. В: Актуальные проблемы истории, этнологии, филологии и права евреев. Международная научная конференция. Кишинев, 2013, с. 70-79.

187. Кушнир Ж. Гуманизация мифа в прозе евреев Молдовы средствами мифопоэтики (XX век): к постановке проблемы. В: Сборник научных трудов Института иудаики, вып. 1. Кишинев: “Elan Inc.” SRL, 2011b, с. 65-75.

188. Кушнир Ж. Гуманизация мифа в рассказе «Полеты тигра» Олега Краснова. В: Славянские чтения: научно-теоретический журнал, 2013, вып. 7, с. 290-300.

189. Кушнир Ж. Еврейская тема и авторы-евреи в мировой литературе XX века: аспекты эстетического смысла. Кишинев: „Elan INC” SRL, 2010. 130 с.

190. Кушнир Ж. Комедия как идиллия: гармонизация Универсума в повести «Грек ищет гречанку» Ф. Дюрренматта. In: From traditional to synergetic lingvistics. In honorem Valentin Cijacovschi. Chişinău: ULIM, 2014, p. 210-222.

191. Кушнир Ж. Концепция гуманизации мифа в приложении к анализу литературного текста: «Правда о Санчо Пансе» Ф. Кафки. В: Сборник научных трудов Института иудаики, вып. 3. Кишинев: Ин-т иудаики, 2013, с. 55-71.

192. Кушнир Ж. Концепция гуманизации мифа как теоретическая предпосылка выявления этого литературного феномена. In: Annals of Spiru Haret University, Philology, Foreign Languages and Literatures – Series, 2014, issue 19, p. 167-177.

193. Кушнир Ж. Концепция эстетического смысла в системе критериев оценки художественного текста (к постановке проблемы). În: Anuarul Institutului de Cercetări Interetnice, 2006, vol. 6, p. 169-173.

194. Кушнир Ж. Концепция эстетического смысла: возможности исследования текста на примере романа А. Битова «Пушкинский Дом». В: Наука и образование: реалии и перспективы. Сборник материалов Международной научно-практической конференции. Тирасполь: ГОУ «ПГИРО», 2011, с. 37-41.

195. Кушнир Ж. Лантух и лиса: гуманизация мифа в двух еврейских и китайской сказках как своеобразное «обучение» духовной тонкости. În: Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei şi studiului artelor. Conferinţa ştiinţifică cu participare internaţională. (IPC al AŞM). Chişinău: Garomont, 2014a, p. 71-72.

196. Кушнир Ж. Назидательная история Д. Хармса о Чудотворце и Великой Матери: аспект гуманизации мифа. In: Annals of Spiru Haret University, Philology, Foreign Languages and Literatures – Series, 2017a, issue 22, с. 159-166.

197. Кушнир Ж. Переосмысление апокалиптической семантики в смеховом фэнтези Т. Пратчетта как интеркультуральная тенденция: аспекты гуманизации мифа. In: Annals of Spiru Haret University, Philology, Foreign Languages and Literatures – Series, 2014, issue 19, p. 178-189.

198. Кушнир Ж. Проблема акеды в новелле И. Шрайбмана «Приношение в жертву Ицхака»: аспекты гуманизации мифа. In: Revista de etnologie şi culturologie, 2014, vol. XV, p. 18-22.

199. Кушнир Ж. Роман «Accidentul» Михаила Себастьяна: аспект «центрального тезиса» Нортропа Фрая. În: Studia Universitatis Moldaviae – Seria Ştiinţe umanisice, 2016, nr. 4, p. 191-196.

200. Кушнир Ж. Сюжетообразующая функция «еврейской темы» в «Пушкинском доме» А. Битова. In: Revista de Etnologie şi Culturologie, 2006a, vol. 1, p. 207-216.

201. Кушнир Ж. Тайный диптих Х. Л. Борхеса в аспектах гуманизации мифа. In: "Itinerarios hispánicos. Una aproximación interdisciplinar al liberalismo español con motivo del bicentenario de la constitución de Cádiz". Colocviul intern. Chişinău: ULIM, 2012, p. 251-261.

202. Кушнир Ж. Творчество Михаила Греку, Ады Зевиной и Эсфири Греку в свете культурологической концепции Ортеги-и-Гассета (к постановке проблемы классики). Часть I. În: Revista de etnologie şi culturologie, 2010a, vol. 8, p. 82-85.

203. Кушнир Ж. 'Тотем/нетотем' у Ольги Фрейденберг и концепция гуманизации мифа. 2015. http://ivgi.org/Tekst/LCh23Kushnir (vizitat 17.07.2016).

204. Кушнир Ж. Триада эстетический смысл-мимесис-катарсис. In: Revista de Etnologie şi Culturologie. Chişinău, 2008, vol. 4, p. 183-188.

205. Кушнир Ж. Трикстерски-смеховая гармонизация концепта «ибсеновская Нора» в реинтерпретации Роберта Вальзера. In: Intertext, 2015, nr.3/4, p. 207-217.

206. Кушнир Ж. Феномен гуманизации мифа в интеллектуальной прозе XX века. Chişinău: Pontos, 2017. 352 p.

207. Кьеркегор С. Или – или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. СПб.: Издательство РХГА: Амфора, 2011. 823 с.

208. Лагода (Чигина) М. А. Время чуда в повести Д.И. Хармса «Старуха»: аспекты сна и письма. В: Вестник Кемеровского государственного университета. Серия Филология, 2002, выпуск 4 (12), с. 203-208. http://www.d-harms.ru/library/vremya-chuda-v-povesti-harmsa-staruha.html (vizitat 17.07.2016).

209. Лайнер И. Л. Узор Каиссы в романе «Защита Лужина». В: Набоковский вестник, вып. 5. СПб.: Дорн, 2000, с.112-121.

210. Леви-Стросс К. Как умирают мифы. В: Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Москва, 1985, с. 77-88.

211. Леви-Стросс К. Путь масок. Москва: Республика, 2000. 399 с.

212. Леви-Стросс К. Структурная антропология. Москва: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
213. Лосев А. Ф. Гомер. Москва: ГУПИ, 1960. 352 с.
214. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. Москва: Политиздат, 1991. 525 с.
215. Лотман Ю. М. О мифологическом коде сюжетных текстов. В: Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб: Искусство-СПб, 2000, с. 670-673.
216. Лотман Ю. М., Минц З. Г. Литература и мифология. В: Ученые записки Тартуского университета, вып. 546. Труды по знаковым системам – 13. Тарту, 1981, с. 35-55.
217. Лукиан Самосатский. Две любви. http://krotov.info/acts/02/03/lukian_45.htm (vizitat 17.07.2016).
218. Лукиан Самосатский. Любители лжи, или Невер. http://krotov.info/acts/02/03/lukian_54.htm (vizitat 17.07.2016).
219. Манн Т. Иосиф и его братья: В 2 т. Москва: Правда, 1991.
220. Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Москва: ГИХЛ, 1959-1961.
221. Меерсон О. Набоков – апологет: Защита Лужина или защита Достоевского? В: Достоевский и XX век: В 2-х т. Москва: ИМЛИ РАН, 2007, т.1, с. 358-381.
222. Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания. Москва: РГГУ, 1998. 576 с.
223. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. Москва: РГГУ, 1994. 136 с.
224. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. Москва: РГГУ, 2000. 170 с.
225. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва: Наука, 1976. 407 с.
226. Мещеряков А. Н. Герои, творцы и хранители японской старины. Москва: Наука, 1988. 236 с.
227. Михельсон О. К. Интерпретация мифологического сознания современного человека в философии и психологии религии XX века. В: ХОРА: Журнал современной зарубежной философии и философской компаративистики, 2008, № 3, с. 51-60.
228. Михиенко С. А. Эволюция образа Дон Жуана в русской литературе XIX – XX веков: Дис. канд. фил. наук: 10.01.01: Пятигорск, 2001. http://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-obraza-don-zhuana-v-russkoi-literature-xix-xx-vekov (vizitat 17.07.2016).

229. Мних Р. Эволюция ценностной парадигмы в интерпретациях классической литературы. В: Revitalizace hodnot: umění a literatura. Kolektivní monografie. Brno: Tribun EU, 2013, с. 293-300.

230. Морен Э. Размышление о познании. В: Вестник Европы. 2012, №33. http://magazines.russ.ru/vestnik/2012/33/m30.html (vizitat 17.07.2016).

231. Музиль Р. Литературная хроника (июнь 1914). Рецензия на «Истории» Роберта Вальзера. В: Иностранная литература, 2007, № 7, с. 296-298.

232. Мухаметшин Ф. Новый гуманизм как мировоззренческая основа культуры мира. В: Международная жизнь, 2012, № 1, с. 56-62.

233. Набоков В. Два русских интервью. В: Старое литературное обозрение, 2001, №1. http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/nab1.html (vizitat 17.07.2016).

234. Набоков В. Приглашение на казнь: Романы, рассказы, критические эссе, воспоминания. Кишинев: Literatura artistica, 1989. 654 с.

235. Назиров Р. Г. Сюжет об оживающей статуе. В: Фольклор народов России. Фольклор и литература. Общее и особенное в фольклоре разных народов. Межвузовский научный сборник. Уфа: Башкирский ун-т, 1991, с. 24-37.

236. Найман Э. Литландия: аллегорическая поэтика «Защиты Лужина». В: Новое литературное обозрение (НЛО), 2002, №54. http://magazines.russ.ru/nlo/2002/54/nai.html (vizitat 17.07.2016).

237. Никонова А. А. Проблема архаического сознания в работах О. М. Фрейденберг. В: Проблемы исторической психологии и взаимодействие мировоззрений в истории. Материалы всероссийской научной конф. Орел: ОГУ, 2000, с. 45-47.

238. Нордау М. Генрик Ибсен. В: Нордау М. Вырождение. Москва: Республика, 1995, с. 224-259.

239. Олейников А. Теория наррации О. М. Фрейденберг и современная нарратология: попытка сравнительного анализа. В: Русская теория, 1920-1930-е годы: Материалы 10-х Лотмановских чтений. Сост. и отв. редактор С. Зенкин. Москва: РГГУ, 2004, с. 124-146.

240. Ортега-и-Гассет Х. Веласкес. Гойя. Москва: Республика, 1997. 351 с.

241. Ортега-и-Гассет Х. Увертюра к Дон Жуану. В: Ортега-и-Гассет, Хосе. Камень и небо. Москва: Грант, 2000, с. 39-48.

242. Павлова И. С. Фридрих Дюрренматт. В: История швейцарской литературы: В 3 т. Москва: ИМЛИ РАН, 2005, т. 3, с. 298-344.

243. Павлова Н. Невероятность современного мира. В: Дюрренматт Фридрих. Избранное: Сборник. Москва: Радуга, 1990, с. 5-20.

244. Перевезенцева А. Ю. Развитие исторической прозы в английской литературе XX века. В: Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2011, № 6 (2), с. 500-503.

245. Песков Н. Аннотация. В: Ямпольский М. Б. Беспамятство как исток (читая Хармса). Москва: НЛО, 1998, с. 4.

246. Печерская Т. И. Литературные старухи Даниила Хармса (повесть «Старуха»). В: Дискурс, 1997, № 3-4, с. 65-70. http://www.d-harms.ru/library/literaturnie-staruhi-daniila-harmsa.html (vizitat 17.07.2016).

247. Пивоев В. М. Мифологическое сознание как способ освоения мира. Петрозаводск: Карелия, 1991. 111 с.

248. Пирпонт К. Р. Мать утраты смыслов. Гертруда Стайн как первооткрывательница литературного модернизма. В: Иностранная литература, 1999, №7, с. 148-162.

249. Померанц Г. С. В: Авторизованная стенограмма Круглого стола, состоявшегося 22 мая 2003 года в рамках проекта «Диалог культур и цивилизаций: понятие, реалии, перспективы». http://www.gorby.ru/activity/conference/show_69/view_13105/ (vizitat 17.07.2016).

250. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Москва: Лабиринт, 2000. 333 с.

251. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. Москва: Наука, 1976. 325 с.

252. Прохоров Ю. Е. В поисках концепта. Москва: Флинта, Наука, 2009. 170 с.

253. Пруст М. По направлению к Свану. Москва: Эксмо, 2003. 512 с.

254. Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Москва: Языки русской культуры, 2000. 847 с.

255. Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959-1962.

256. Ратке И. Р. Русская интеллектуальная проза 20-х годов XX века (Б. Пильняк, Е. Замятин, В. Набоков). Автореф дис. канд. филол. наук. Волгоград, 2005. 23 с.

257. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Москва: Аграф, 1997.

258. Румлер А. Фридрих Дюрренматт. В: Архив журнала «Галерея», 2002. http://www.dw.de/фридрих-дюрренматт/a-572958 (vizitat 17.07.2016).

259. Савельева Д. Ю. Иосиф Прекрасный Томаса Манна как трикстер. В: Контрапункт: Кн. ст. памяти Г. А. Белой. Москва: РГГУ, 2005, с. 419-451.

260. Святослав Ю. В. В. Набоков и шахматы. В: Нева, 2008, №9. http://magazines.russ.ru/neva/2008/9/cvia12.html (vizitat 17.07.2016).

261. Седакова О. Гермес: Невидимая сторона классики. В: Континент. Москва; Париж, 2002, № 114, с. 333-362. http://magazines.russ.ru/continent/2002/114/sed.html (vizitat 17.07.2016).

262. Серегин А. В. Гипотеза множественности миров в трактате Оригена «О началах». Москва: ИФ РАН, 2005. 200 с.

263. Сикибу Мурасаки. Повесть о Гэндзи (Гэндзи-моногатари). Москва: Наука, 1991. Кн. 1. 330 с.

264. Силантьев И. В. Семантическая трактовка мотива в трудах А. Н. Веселовского и О. М. Фрейденберг: Аннотация. 2015. http://ivgi.org/Konferencii/LCh (vizitat 17.07.2016).

265. Сонтаг С. Голос Вальзера. В: Иностранная литература, 2007, № 7, с. 301-303.

266. Сорокин В. В. Историко-культурный контекст Ветхого Завета. http://www.bible-center.ru/book/context/sacrifice (vizitat 17.07.2016).

267. Стайн Г. Тихая Лена. В: Иностранная литература, 1999, №7, с. 165-183.

268. Стайнер Д. Великая “Ennui”. In: Иностранная литература, 2000, nr. 8, p.261-271.

269. Степанова Т. М. Фольклорные элементы художественной структуры дилогии Р. Гамзатова «Мой Дагестан» в контексте интеллектуальной прозы Северного Кавказа. Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение, 2011, №4. http://vestnik.adygnet.ru/files/2012.1/1647/stepanova2012_1.pdf (vizitat 17.07.2016).

270. Стругацкий А. Три открытия Акутагава Рюноскэ. В: Акутагава Р. Новеллы. Москва: Художественная литература, 1974, с. 5-23.

271. Тахо-Годи А. А. Галатея. В: Мифы народов мира: Энциклопедия: Электронное издание. Москва, 2008, с. 216. http://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412_1_o.pdf (vizitat 17.07.2016).

272. Тахо-Годи А. А. Деметра. В: Мифы народов мира: Энциклопедия: Электронное издание. Москва, 2008, с. 301-302. http://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412_1_o.pdf (vizitat 17.07.2016).

273. Телегин С. М. Термин «мифологема» в современном российском литературоведении. В: Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. Материалы Международной заочной научной конференции. Астрахань: «Астраханский университет», 2010, с. 14-16.

274. Теперик Т. Ф. О. М. Фрейденберг как исследователь греческой трагедии: Аннотация. 2015. http://ivgi.org/Konferencii/LCh (vizitat 17.07.2016).

275. Тодоров Ц. «Без ангелов мы обойтись можем, а вот без других людей – нет» / Беседу вел Г. Косиков; вступительная заметка, примечания Г. Косикова. В: Вопросы литературы, 2006, № 1. http://magazines.russ.ru/voplit/2006/1/to3.html (vizitat 17.07.2016).

276. Тодоров Ц. Наследие Бахтина. В: Вопросы литературы, 2005, № 1. http://magazines.russ.ru/voplit/2005/1/yo2.html (vizitat 17.07.2016).

277. Тодоров Ц. Человек, потерявший родину: Главы из книги. В: Иностранная литература, 1998, №6. http://magazines.russ.ru/inostran/1998/6/todorov.html (vizitat 17.07.2016).

278. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Москва: Прогресс, 1995. 624 с.

279. Тынянов Ю. Сочинения: В 2-х т. Ленинград: Художественная литература, 1985, т. 2. 541 с.

280. Фельдман Н. Примечания. В: Акутагава Р. Новеллы. Москва: Художественная литература, 1974, с. 653-700.

281. Франкл В. Человек в поисках смысла. Москва: Прогресс, 1990. 368 с.

282. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. Москва: Наука, 1978. 605 с.

283. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Москва: Лабиринт, 1997. 448 с.

284. Фромм Э. Бегство от свободы. Москва: Прогресс, 1989. 272 с.

285. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. Москва: АСТ, 2011. 768 с.

286. Хандке П. Дон Жуан (рассказано им самим). Москва, АСТ-пресс, 2006. http://www.e-reading.club/chapter.php/1021301/0/Handke_-_Don_Zhuan_%28rasskazano_im_samim%29.html (vizitat 17.07.2016).

287. Харитонов М. Миф и гуманизм. Вопросы литературы, 1999, №5, с. 158-165.

288. Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. Ленинград: Советский писатель, 1988. 558 с.

289. Хейнонен Ю. Это и то в повести «Старуха» Даниила Хармса. Helsinki: Helsinki University Press, 2003. http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/slavi/vk/heinonen/etoitovp.pdf(vizitat 17.07.2016).
290. Холлис Дж. Мифологемы: Воплощения невидимого мира. Москва: Класс, 2010. 184 с.
291. Хроленко А. Т. Основы лингвокультурологии. Москва: Флинта: Наука, 2009. 184 с.
292. Хюбнер К. Прогресс от мифа, через логос, к науке? Вопрос теории науки. 1996. http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/nau_anti/03.php (vizitat 17.07.2016).
293. Чапек К. Исповедь дон Хуана. В: Чапек К. Избранное. Кишинев: Cartea Moldovenească, 1974, с. 593-599.
294. Честертон Г. К. Рассказы. Москва: Правда, 1981. 464 с.
295. Шервашидзе В. В. Зарубежная литература XX века: Учебн. пособие. Москва: Изд-во РУДН, 1999. 73 с.
296. Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Москва: ГИХЛ, 1957, т. 6. 793 с.
297. Шишкан К. Восхождение к истории и хождения в современность: Русская проза Молдовы начала XXI века. Кишинев, 2014. 282 с.
298. Шишова Ю. Л. Лингвистическая объективация мифологемы пути в современной англоязычной литературе. Дисс. кандидата филол. наук. Санкт-Петербург, 2002. 215 с.
299. Шкловский В. Б. Избранное: в 2-х т. Москва: Художественная литература, 1983, т. 1. http://philologos.narod.ru/shklovsky/prosetales.html (vizitat 17.07.2016).
300. Шоу Б. Дон Жуан объясняет. В: Шоу Б. Новеллы. Москва: Художественная литература, 1971, с. 37-59.
301. Шоу Б. Человек и сверхчеловек. Полное собрание пьес в шести томах. Ленинград: Искусство, 1979, т. 2 с. 353-548.
302. Шульц Р. Пушкин и Книдский миф. Munchen: Wilhelm Fink, 1985. 134 с.
303. Элиаде М. Священное и мирское. Москва: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.
304. Юнг К. Г. Архетип и символ. Москва: Ренессанс, 1991. https://vk.com/doc324302877_437161363?hash=fa7c562300c1146afc&dl=a18cccbaa9f79884b6 (vizitat 17.07.2016).
305. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.

306. Юнг К. Г. О психологии образа Трикстера. В: Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев. СПб.: Евразия, 1999, с. 265-286.

307. Юнг К. Г. Психологические типы. Спб.: Азбука, 2001. http://www.lib.ru/PSIHO/JUNG/psytypes.txt (vizitat 17.07.2016).

308. Юнг К. Г. Человек и его символы. 1964. http://knigger.org/jung/man-and-his-symbols/ (vizitat 17.07.2016).

309. Ясперс К. Смысл и назначение истории. Москва: ИПЛ, 1991. 527 с.

**Источники на болгарском языке**

310. Тарабурка Е. От възрастта на детството (или за човека и времето в творчеството на Йордан Радичков и Ион Друца). Chişinău: CEP USM, 2007. 230 p.

**Источники на украинском языке**

311. Козачук Н. В. Поетика української інтелектуальної прози 1960-90 рр. Автореф дис. канд. філол. наук: 10.01.01. Івано-Франківськ, 2008. 20 с.

**Источники на английском языке**

312. Abrams M. H. A Glossary of Literary Terms. Boston: Heinle and Heinle, 1999. 366 p.

313. Ahlquist D. G. K. Chesterton: The Apostle of Common Sense. San Francisco: Ignatius Press, 2003. 188 p.

314. Aizenberg E. Postmodern or Post-Auschwitz. Borges and the Limits of Representation. In: Variaciones Borges, 1977, nr. 3, p. 143-152.

315. Barchugova V., Panova O. The Book of Job: A Philosopho-Anthropological Search in a German Intellectual Novel. In: Procedia – Social and Behavioral Sciences, 2014, vol. 154, p. 441-445.

316. Barthes R. Writing Degree Zero. London: Jonathan Cape, 1967. 111 p.

317. Baumgarten A. I. Introduction. In: Sacrifice in Religious Experience. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2002, p. VII-VIII.

318. Becerra Suárez C. The Don Juan Myth in Iberian Galician Literature. In: CLCWeb: Comparative Literature and Culture, 2011, nr. 13.5. http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1906 (vizitat 17.07.2016).

319. Bechtolf S.-E. Viva la libertà! In: Wolfgang A. Mozart. Don Giovanni: Programme detail. http://www.salzburgerfestspiele.at/archive_detail/programid/4905 (vizitat 17.07.2016).

320. Benjamin W. Illuminations. New York: Schocken books, 1968. 288 p.

321. Bishop P. Thomas Mann and C. G. Jung. In: Jung in Contexts: A Reader. London and New York: Routledge, 1999, p. 154-190.
322. Boehm O. Child Sacrifice, Ethical Responsibility and the Existence of the People of Israel. In: Vetus Testamentum, 2004, vol. 54 (2), p. 145-156.
323. Boehm O. The Binding of Isaac: A Religious Model of Disobedience. New York: T&T Clark, 2007. 164 p.
324. Boulby M. The Steppenwolf. In: Hesse Companion. Albuquerque: UNM Press, 1977, p. 101-157.
325. Boyd B. The Problem of Pattern: Nabokov's Defense. In: Modern Fiction Studies, 1987, vol. 33, № 4, p. 575-604.
326. Bradbrook B. R. Karel Capek: In Pursuit of Truth, Tolerance, and Trust. Brighton: Sussex Academic Press, 1998. 257 p.
327. Bremmer J. N. A Brief Introduction. In: The Strange World of Human Sacrifice. Leuven: Peeters, 2007, p. 1-30.
328. Bressler Ch. E. Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 2003. 319 p.
329. Burkert W. Greek Religion. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985. 504 p.
330. Butler M. Comedy of courage. In: The Times Literary Supplement, 2006, №5412/3, p. 28.
331. Caillois R. Man and the Sacred. Chicago: University of Illinois Press, 2001.192 p.
332. Campbell J. The Hero with a Thousand Faces. Princeton: Princeton University Press, 1968. 416 p.
333. Chalquist C. A Glossary of Jungian Terms. http://www.terrapsych.com/jungdefs.html (vizitat 17.07.2016).
334. Chances E. B. Andrei Bitov: The Ecology of Inspiration. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 206 p.
335. Chances E. B. Daniil Charms' "Old Woman" Climbs her Family Tree: "Starucha" and the Russian Literary Past. In: Russian Literature, 1985, vol. 17, issue 4, p. 353-366.
336. Charlesworth J. H. The Good and Evil Serpent: How a Universal Symbol Became Christianized. New Haven and London: Yale University Press, 2010. 744 p.
337. Coetzee J. M. The Genius of Robert Walser. In: The New York Revie of Books, 2000, November, 2. http://www.nybooks.com/articles/archives/2000/nov/02/the-genius-of-robert-walser/ (vizitat 17.07.2016).

338. Comrada N. Introduction. In: Čapek K. Apocryphal Tales. North Haven: Catbird Press, 1997, p. 7-9.

339. Cuşnir J. Apokatastasis as an Ancient Mythologem, Which Has its Potential Embodied in *The Luzhin Defence* by V. Nabokov. In: International conference on mythology and folklore. Third edition. Bucharest: University of Bucharest, 2016, p. 40-41.

340. Cuşnir J. Concept of humanization of myth as an innovative approach to the problem "myth and literary and / or folklore text": aspect of original connection of myth with communication. In: Central and Eastern European LUMEN Conference: New Approaches in Social and Humanistic Sciences: Working Papers Volums of LUMEN NASHS 2015 International Conference. London, Lumen Media Publishing, UK, 2015, p. 104-105.

341. Cuşnir J. Folklore motif of marriage test and the image of the world in the Yiddish song Tum-Balalaike: aspects of humanization of myth. In: Revista de etnologie şi culturologie, 2013, vol. XIII-XIV, p. 149-153.

342. Cuşnir J. The Concept of Aesthetic Sense as a Tool of Comparative Research: Case Study of Pu Songling's and M. Bulgakov's Texts. In: "Paradigms of Chinese Culture – Background Values and the Image of Civilization". International Conference. Chişinău: ULIM, 2012a, p. 93-96.

343. Cuşnir J. The Concept of Aesthetic Sense: its Connection with the Problematics of *Pierre Menard, Author of the Quixote* by J. L. Borges. In: „Itinerarii hispanice. Interculturalitatea prin prisma traducerii, lingvisticii şi literaturii". Colocviu internaţional. Chişinău: ULIM, 2011, p. 239-245.

344. Cuşnir J. *The Doom of the Darnaways* by G. K. Chesterton: Creativity in the Use of the Basic Mythologems'Interference. In: „Identità europea e alterità nazionale. La II Conferenza annuale scientifica internazionale del Facoltà di Lettere dell'Università Spiru Haret. European identity and national alterity. Norm and creativity in linguistics, literature, translation studies, didactics and interdisciplinarity". Conference proceedings selected papers. Milano: Rediviva Edizioni, 2017, p. 251-262.

345. Cuşnir J. The Idea of Sacrifice as a Metonymic Lapse of Late Mythological Consciousness. In: Myth, Symbol, and Ritual: Elucidatory Paths to the Fantastic Unreality. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti, 2017a, c. 131-141.

346. Cuşnir J. The Stranger by A. Camus in Aspects of Humanization of Myth. In: La Francopolyphonie, 2013, nr. 8, vol. 2, p. 112-120.

347. Cuşnir J. The Truth about Sancho Panza by F. Kafka in the Aspects of Humanization of Myth: Participation of F. Kafka in the Trickster Tradition of J. W. Goethe and Th. Mann. In: International Journal of Communication Research, 2015, vol. 5, issue 3, p. 199-208.
348. Delmas-Marty M. Humanizing globalization. In: The Unesco Courier, 2011, October-December, p. 28-31.
349. Doueihi M. Digital humanism. In: The Unesco Courier, 2011, October-December, p. 32-33.
350. Earle P. G. In and Out of Time (Cervantes, Dostoevsky, Borges). In: Hispanic Review, 2003, nr. 71, p. 1-13.
351. Eliade M. The Sacred and the Profane: The Nature of Religion. New York: Harcourt, Brace and Co., 1959. 256 p.
352. Encyclopedia of the Novel / Edited by Paul Schellinger. London, New York: Routledge, 1998, vol. 2. 838 p.
353. Evans-Pritchard E. E. Nuer Religion. Oxford: Clarendon Press, 1956. 396 p.
354. Faherty R. L. Sacrifice. In: Encyclopædia Britannica. 2012. http://www.britannica.com/topic/sacrifice-religion (vizitat 17.07.2016).
355. Ferrando F. Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations. In: Existenz, 2013, vol. 8/2, p. 26-32.
356. Fishburn E. From Black to Pink: Shades of Humor in Borges's Fictions. In: Variaciones Borges, 2001, nr. 12, p. 7-27.
357. Fishburn E. Reflections on the Jewish Imaginary in the Fiction of Borges. In: Variaciones Borges, 1998, nr. 5, p. 145-156.
358. Frye N. Words with Power: Being a Second Study of 'The Bible and Literature'. University of Toronto Press, 2008. 448 p.
359. Fusso S. Review: Image and Concept: mythopoetic Roots of Literature. By Olga Freidenberg. Ed. Nina Braginskaia and Kevin Moss. In: Slavic Review, 1999, vol. 58, № 3, p. 718-719.
360. Geertz C. The Interpretation of Cultures: Selected Essays. New York: Basic Books, 1973. 470 p.
361. Geertz C. Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology. New York: Basic Books, 1983. 464 p.

362. Goya L., Manuel J. Chapter One. The Subversive Traid: A Theoretical Approach. In: Myth and Subversion in the Contemporary Novel. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012, p. 3-12.

363. Greenblatt S., Gallagher C. Practicing new historicism. Chicago: Univ. of Chicago press, 2000. 260 p.

364. Grimstad K. J. The Modern Revival of Gnosticism and Thomas Mann's Doktor Faustus. Rochester, N.Y.: Camden House, 2002. 294 p.

365. Heinsohn G. What makes the Holocaust a uniquely unique genocide? In: Journal of Genocide Research, 2000, vol. 2, issue 3, p. 411-430.

366. Heller A. Renaissance man. London: Routledge & Kegan Paul, 1978. 481 p.

367. Hubert H., Mauss M. Sacrifice: Its Nature and Function. Chicago: University of Chicago Press, 1964. 176 p.

368. Hutchins K. Returning myth to humanity: Thomas Mann and Joseph. California State University, 2005. 172 p.

369. Irwin R. Welcome to the Anthropocene. In: The Unesco Courier, 2011, October-December, p. 34-35.

370. Jeffers T. L. God, Man, the Devil – and Thomas Mann. In: Commentary, 2005, November, p. 77-83. https://www.commentarymagazine.com/articles/god-man-the-devil-and-thomas-mann/ (vizitat 17.07.2016).

371. Ji L. For a world of harmony. In: The Unesco Courier, 2011, October-December, p. 25-26.

372. Johnson B. Lady of the Beasts: The Goddess and Her Sacred Animals. Rochester, Vermont: Inner Traditions International, 1994. 400 p.

373. Jung C. G. Answer to Job. Princeton: Princeton University Press, 2011. 152 p.

374. Jung C. G. Nietzsche's Zarathustra: Notes of the Seminar Given in 1934-1939 by C.G. Jung. Volume 2. London & New York: Routledge, 2014. 1616 p.

375. Kerenyi K. The Trickster in Relation to Greek Mythology. In: Radin P. The Trickster: A Study in American Indian Mythology. Commentaries by Karl Kerenyi and C. G. Jung. New York: Schocken Books, 1972, p. 173-194.

376. Kozlarek O. Towards a humanist turn. In: The Unesco Courier, 2011, October-December, p. 18-21.

377. Kuper A. The radical humanist: Clifford Geertz turned anthropology away from sociology and towards humanism. 2006. http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/theradicalhumanist (vizitat 17.07.2016).

378. Lawrence R. Religious Subtext and Narrative Structure in Borges' "*Deutches Requiem*". In: Variaciones Borges, 2000, nr. 10, p. 119-138.

379. Leeming D. A. Creation Myths of the World: An Encyclopedia. Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC-CLIO, 2010. 553 p.

380. Leeming D. A. The Oxford Companion to World Mythology. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press, 2005. 512 p.

381. Leick K. Gertrude Stein and the Making of an American Celebrity. New York, London: Routledge, 2009. 256 p.

382. Lioy D. The Search for Ultimate Reality: Intertextuality Between the Genesis and Johannine Prologues. New York: Peter Lang, 2005. 223 p.

383. Lotman Iu. M. O. M. Freidenberg as a Student of Culture. In: Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union. White Plains: International Arts and Sciences Press, 1976, p. 257-268.

384. Martin M. Geertz and the Interpretive Approach in Anthropology. In: Synthese, 1993, vol. 97, no. 2, p. 269-286.

385. McDonald W. E. Thomas Mann's Joseph and His Brothers: Writing, Performance, and the Politics of Loyalty. Rochester, N.Y.: Camden House, 1999. 276 p.

386. Micheelsen A. "I Don't Do Systems": An Interview with Clifford Geertz. In: Method & Theory in the Study of Religion. Journal of the North American Association for the Study of Religion, 2002, vol. 14, no. 1, p. 2-20. http://hypergeertz.jku.at/GeertzTexts/Interview_Micheelsen.htm (vizitat 17.07.2016).

387. Milner-Gulland R. "This Could Have Been Foreseen": Kharms's *The Old Woman* (*Cmapyxa*) Revisited: A Collective Analysis. In: Neo-Formalist Papers: Contributions to the Silver Jubilee Conference to Mark 25 years of the Neo-Formalist Circle. Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi, 1998, c. 102-122.

388. Moss K. M. Olga Mikhailovna Freidenberg: Soviet Mythologist in a Soviet Context. A Thesis Presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. New York, 1984. 303 p.

389. Mundt H. Understanding Thomas Mann. Columbia: University of South Carolina Press, 2004. 272 p.

390. Mythologem. In: Oxford Dictionaries. 2016. http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/mythologem (vizitat 17.07.2016).

391. Nolte Ch. Being and Meaning in Thomas Mann's Joseph Novels. London: MHRA and The Institute of Germanic Studies, 1996. 170 p.
392. Perlina N. Ol'ga Freidenberg's Works and Days. Bloomington, Indiana: Slavica, 2002. 288 p.
393. Perlina N. The Freidenberg-Bakhtin Correlation. In: Elementa: Journal of Slavic Studies and Comparative Cultural Semiotics, 1998, vol. 4, p. 1-15.
394. Perloff M. Of Objects and Readymades: Gertrude Stein and Marcel Duchamp. In: Forum for Modern Language Studies, 1996, vol. 32, №2, p. 137-154.
395. Ponterotto J. G. Brief Note on the Origins, Evolution, and Meaning of the Qualitative Research Concept "Thick Description". In: The Qualitative Report, 2006, vol. 11, number 3, p. 538-549. http://www.nova.edu/ssss/QR/QR11-3/ponterotto.pdf (vizitat 17.07.2016).
396. Popular Intellectual Prose Books. https://www.goodreads.com/shelf/show/intellectual-prose (vizitat 17.07.2016).
397. Poruciuc A. Demeter as 'Earth-Mother' and Dionysos as 'Earth's Bridegroom'. In: Orpheus – Journal of Indo-European and Thracian Studies, 2001, № 11, p. 53-63.
398. Poruciuc A. Prehistoric Roots of Romanian and Southeast European Traditions. Sebastopol, CA: Institute of Archaeomythology, 2010. 173 p.
399. Pratchett T. Thief of Time. London: Doubleday, 2001. http://www.cocoa.uk.com/v1/text/thiefoftime.html (vizitat 17.07.2016).
400. Quinn D. A Clown for God: Chesterton's Theology of Laughter. In: The Chesterton Review, 2015, vol. 41, issue 3-4, p. 459-470.
401. Radcliffe-Brown A. R. Structure and Function in Primitive Society. New York: Free Press, 1965. 219 p.
402. Rampton D. Vladimir Nabokov: A Literary Life. New York: Palgrave Macmillan, 2012. 214 p.
403. Reeves C. E. Myth Theory and Criticism. In: The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticismis. https://www.ndsu.edu/pubweb/~cinichol/271/Myth%20Theory%20and%20Criticism.htm (vizitat 17.07.2016).
404. Robertson R. Preface. In: The Cambridge Companion to Thomas Mann. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. xiii-xiv.
405. Robertson Smith W. The Religion of the Semites. London: A.&C. Black, 1927. 718 p.

406. Rohr Scaff von S. The dialectic of myth and history: Revision of archetype in Thomas Mann's Joseph novels. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur. Madison, 1990, vol. 82, nr. 2, p. 177-193.

407. Rose E. A. The Fulness of Art. In: Hesse Companion. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1977, p. 158-169.

408. Rougemont D. de. Love Declared: Essays on the Myths of Love. New York: Pantheon, 1963. 235 p.

409. Schwarzbaum H. Studies in Jewish and world folklore. Berlin: Walter de Gruyter & CO, 1968. 611 p.

410. Schweitzer A. The Spiritual Life: Selected Writings of Albert Schweitzer. Hopewell, NJ: The Ecco Press, 1947. 355 p.

411. Seth S. Where is humanism going? In: The Unesco Courier, 2011, October-December, p. 6-9.

412. Silver S. H. Guilty of Literature. https://www.sfsite.com/~silverag/literature.html (vizitat 17.07.2016).

413. Sipiora M. P. Hesse's Steppenwolf: A Comic-Psychological Interpretation. In: Janus Head, 2011, nr. 12.1, p. 123-147.

414. Smith J. Z. The Domestication of Sacrifice. In: Smith J. Z. Relating Religion: Essays in the Study of Religion. Chicago: University of Chicago Press, 2004, p. 145-159.

415. Speirs R. The German novel during the Third Reich. In: The Cambridge Companion to the Modern German Novel. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 152-166.

416. Stancu S. The Narrative Art in the Work of Mihail Sebastian. In: International Journal of Communication Research, 2013, vol. 3, issue 4, p. 354-362.

417. Stein G. The Gentle Lena. In: American Women in Literature: Anthology. Cleveland, 1990, p. 239-279.

418. Symbol, Myth, and Culture: Essays and Lectures of Ernst Cassirer, 1935-1945 / Edited by Donald Phillip Verene: Yale University Press, 1981. 304 p.

419. Terry Pratchett: Guilty of Literature / edited by Andrew M. Butler, Edward Jamesand Farah Mendlesohn. Baltimore, Maryland: Old Earth Books, 2004. 343 p.

420. The Theme of the Joseph Novels by Thomas Mann, Fellow in Germanic Literature in the Library of Congress. Washington, 1942. 23 p.

421. Thornhill C. Karl Jaspers. 2006. In: The Stanford Encyclopedia of Philosophy. http://plato.stanford.edu/entries/jaspers/ (vizitat 17.07.2016).

422. Till N. Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas. New York: Norton, 1992. 400 p.
423. Torrance R. M. The Comic Hero. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1978. 346 p.
424. Van Vechten C. Introduction. In: Stein G. Three Lives. Norfolk, Connecticut: New Directions,, 1933, p. v-xi.
425. Versnel H. S. Inconsistencies in Greek and Roman Religion: Transition and Reversal in Myth and Ritual. Tome II. Leiden: E. J. Brill, 1990. 354 p.
426. Vonnegut K. Everything Goes Like Clockwork http://www.nytimes.com/books/97/09/28/lifetimes/vonnegut-greek.html (vizitat 17.07.2016).
427. Watt I. Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 312 p.
428. Waxman S. M. The Don Juan Legend in Literature. In: Journal of American Folklore, 1908, vol. 21, nr. 81, p. 184-204.
429. White J. J. Die Schlafwandler 1931-1932. Novel by Hermann Broch. In: Encyclopedia of German Literature. Routledge, 2015, p. 155-156.
430. White J. J. Mythology in the Modern Novel: A Study of Prefigurative Techniques. Princeton: Princeton University Press, 2015. 278 p.
431. Williams D. T. Mere Humanity: G. K. Chesterton, C. S. Lewis, and J. R. R. Tolkien on the Human Condition. Nashville, TN: B&H Books, 2006. 224 p.
432. Yamanouchi H. The Search for Authenticity in Modern Japanese Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 1980. 214 p.
433. Zabuzhko O. The Death of Don Juan: Modernism, Feminism, Nationalism – Rethinking Ukrainian Literature. In: 17th Annual J.B. Rudnyckyj Distinguished Lecture. Thursday, November 19, 2009. The University of Manitoba Archives & Special Collections. 330 Elizabeth Dafoe Library. https://umanitoba.ca/libraries/units/archives/media/Lecture_XVII_Zabuzhko.pdf (vizitat 17.07.2016).
434. Žižek S. The Sublime Object of Ideology. London: Verso, 1989. 240 p.

**Источники на итальянском языке**

435. Valdata C. L'origine della parodia nelle teorie letterarie di Ol'ga Frejdenberg. In: L'immagine riflessa: Dialettiche della parodia, 1992, № 1, p. 15-24.

**Источники на немецком языке**

436. Böckmann P. Die Humanisierung des Mythos in Goethes „Pandora“. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Stuttgart, 1965, Jg. 9, s. 323-345.

437. Bosco L. Das furchtbar-schöne Gorgonenhaupt des Klassischen: Deutsche Antikebilder (1755-1875). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. 400 p.

438. Cölln J. Philologie und Roman: zu Wielands erzählerischer Rekonstruktion griechischer Antike im “Aristipp”. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998. 344 p.

439. Goethe J. W. Faust. Werke, Band 3, Dramatische Dichtungen I. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986. 777 p.

440. Gottwald H. Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur: Theoretische Modelle und Fallstudien. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 365 p.

441. Grabner-Haider A. Strukturen des Mythos: Theorie einer Lebenswelt. Frankfurt am Main, New York: P. Lang, 1989. 511 p.

442. Horn C. Remythisierung und Entmythisierung: deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne. KIT Scientific Publishing, 2008. 327 p. http://www.lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt (vizitat 17.07.2016).

443. Irmscher C. Masken der Moderne: Literarische Selbststilisierung bei T.S. Eliot, Ezra Pound, Wallace Stevens und William Carlos Williams. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992. 394 p.

444. Jäger C. Humanisierung des Mythos, Vergegenwärtigung der Tradition: Theologisch-hermeneutische Aspekte in den Josephsromanen von Thomas Mann (German Edition). M & P, Verlag fur Wissenschaft und Forschung, 1992. 354 p.

445. Kabanov A. Ol’ga Michajlovna Frejdenberg (1890–1955): Eine sowjetische Wissenschaftlerin zwischen Kanon und Freiheit. Wiesbaden: Harrasowitz verlag, 2002. 417 p.

446. Koester R. Hermann Hesses *Steppenwolf* im Urteil seiner Zeit und der Folgezeit. 2004. In: http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/koester-2004.pdf (vizitat 17.07.2016).

447. Krusche D. Kafka und Kafka-Deutung: Die problematisierte Interaktion. Munich: Fink, 1974. 172 p.

448. Mann T. Über deutsche Literatur. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1965. 391 p.

449. Mautner J. Nichts Endgültiges: Literatur und Religion in der späten Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. 208 p.

450. Regehly T. Buddha und Kamadamana oder die Realisierung des Mythischen in Thomas Manns Novelle “Die vertauschten Köpfe”. In: Schopenhauer und die Philosophien Asiens. Wiesbaden : Harrassowitz, 2008, s. 91-105.

451. Robertson R. Kafka und Don Quixote. In: Neophilologus, 1985, nr. 69, p. 17-24.

452. Turk H. Philologische Grenzgänge: zum Cultural Turn in der Literatur. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag, 2003. 380 p.

453. Vogelmann K. Konstellationen von Mythos und Erzählen in Thomas Manns Josephs-Romanen: Unter besonderer Berücksichtigung der Figur des Jaakob. Hamburg: Kovac, 2005. 168 p.

454. Vöhler M., Seidensticker B., Emmerich W. Zum Begriff der Mythenkorrektur. In: Mythenkorrekturen: Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Berlin: W. de Gruyter, 2005, p. 1-18.

455. Winkler M. Von Iphigenie zu Medea: Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer (Untersuchungen Zur Deutschen Literaturgeschichte). Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009. 278 p.

456. Winklhofer A. Die Humanisierung des Mythos bei Thomas Mann: zu seinem neuen Buch “Der Erwählte”. Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 1951. 156 p.

**Источники на польском языке**

457. Czapleyewicz E. Poetyka jako paleontologia, czyli Olga Frejdenberg. In: Przeglad Humanistyczny, 2001, №. 2, s. 17-26.

458. Grajewski W. Fenomen Freudenberg. In: Semantyka kultury. Redakcja naukowa D. Ulicka. Wstęp W. Grajewski. Kraków: TAiWPN, 2005, s. vii-xxxi.

**Источники на французском языке**

459. Albouy P. Mythes et mythologies dans la littérature française. Paris: Armand Colin, 1998. 175 p.

460. Corbic A. L'humanisme athée de Camus. In: Etudes, 2003, tome 399, no. 3, p. 227-234.

461. Jensen A. E. Mythes et cultes chez les peuples primitifs. Paris: Payot, 1954. 381 p.

462. Reinach S. Le rire ritual. In: Psychanalyse-Paris.com: Revue de l’Université de Bruxelles (mai 1911): n. pag. Web. 6 Mai 2006. http://psychanalyse-paris.com/Le-rire-rituel.html (vizitat 17.07.2016).

463. Sauvage P. L'Étranger. Albert Camus. Analyse. Repères. Critiques. Paris: Nathan, 2004. 112 p.

464. Todorov Tz. La fragilité du bien: Le sauvetage des juifs bulgares. Paris: Le Grand Livre du Mois, 1999. 224 p.

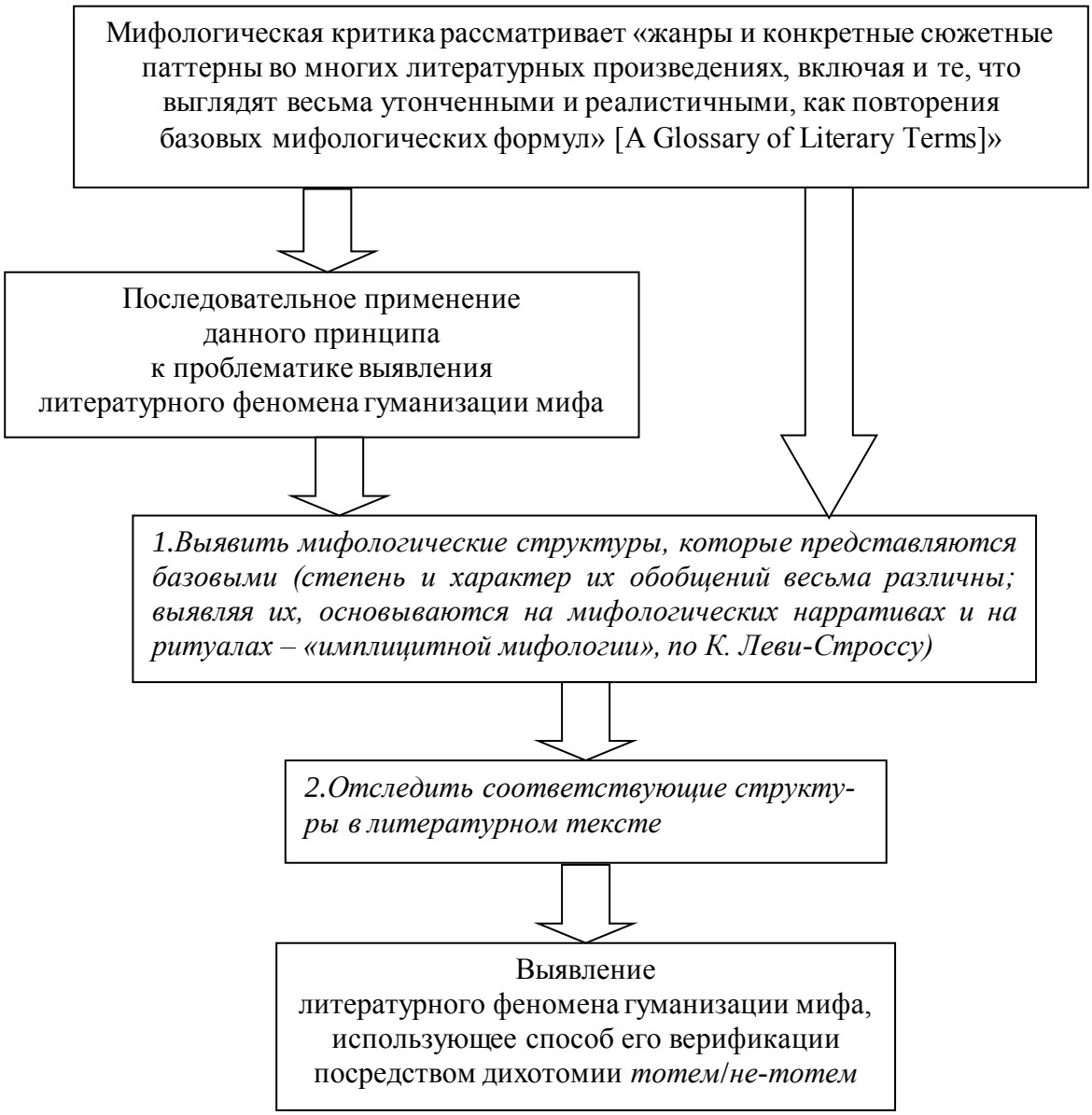
465. Todorov Tz. Le jardin imparfait: la pensée humaniste en France. Paris: Grasset, 1998. 350 p.

466. Todorov Tz. Mémoire du mal, tentation du bien. Paris: Robert Laffont, 2000. 368 p.

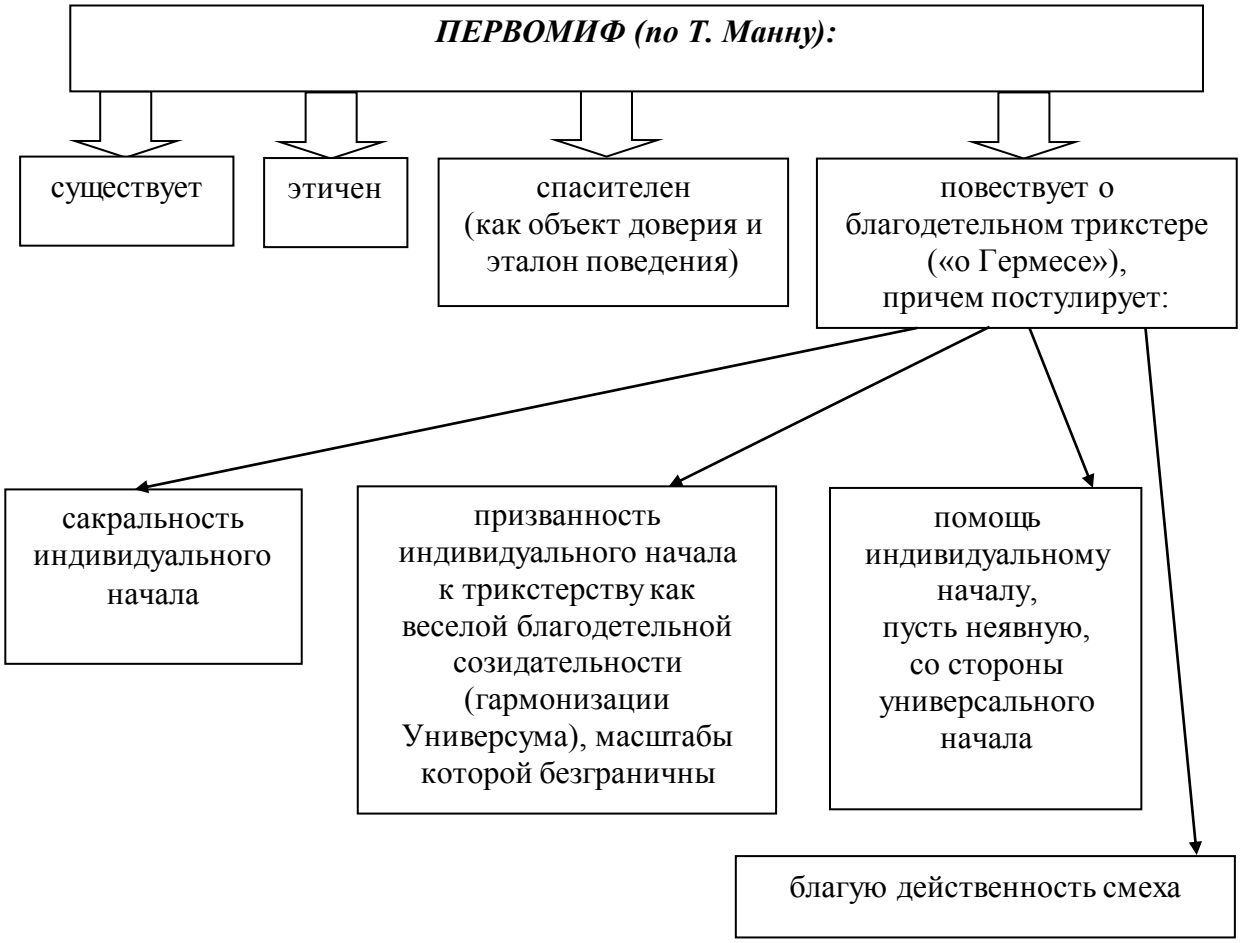
**Источники на чешском языке**

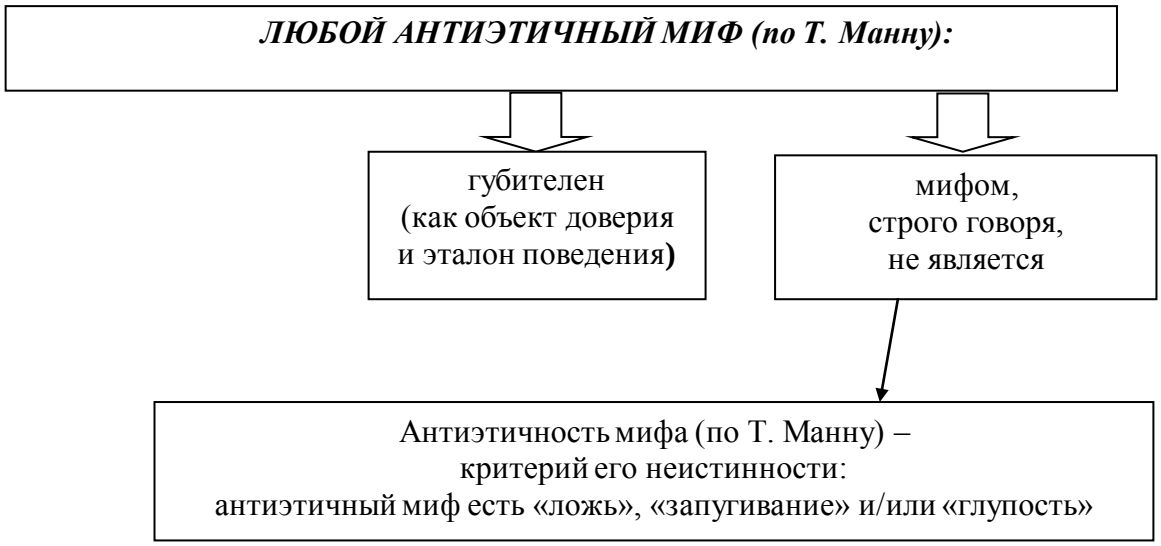
467. Klima I. Velky vek chce mit tei velke mordy: Zivot a dilo Karla Capka. Prague. Academia. 2001. 215 p.

**Приложение 1. Общая схема компаративистского выявления литературного феномена гуманизации мифа по алгоритму, разработанному мифологической критикой**



**Приложение 2. Схема литературного феномена гуманизации мифа, сформированного Т. Манном в неявном диптихе: тетралогии «Иосиф и его братья» и одноименном докладе**

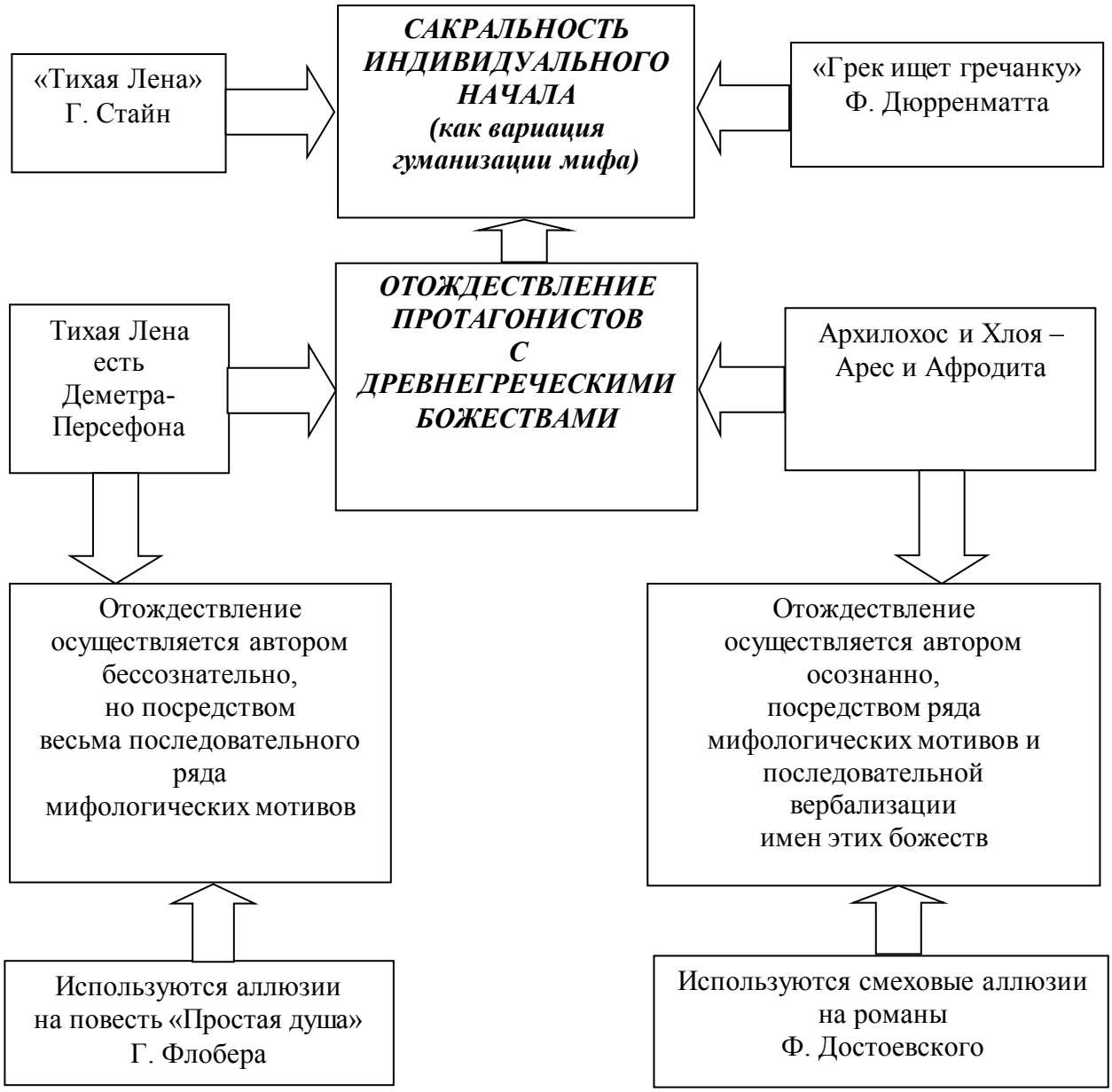


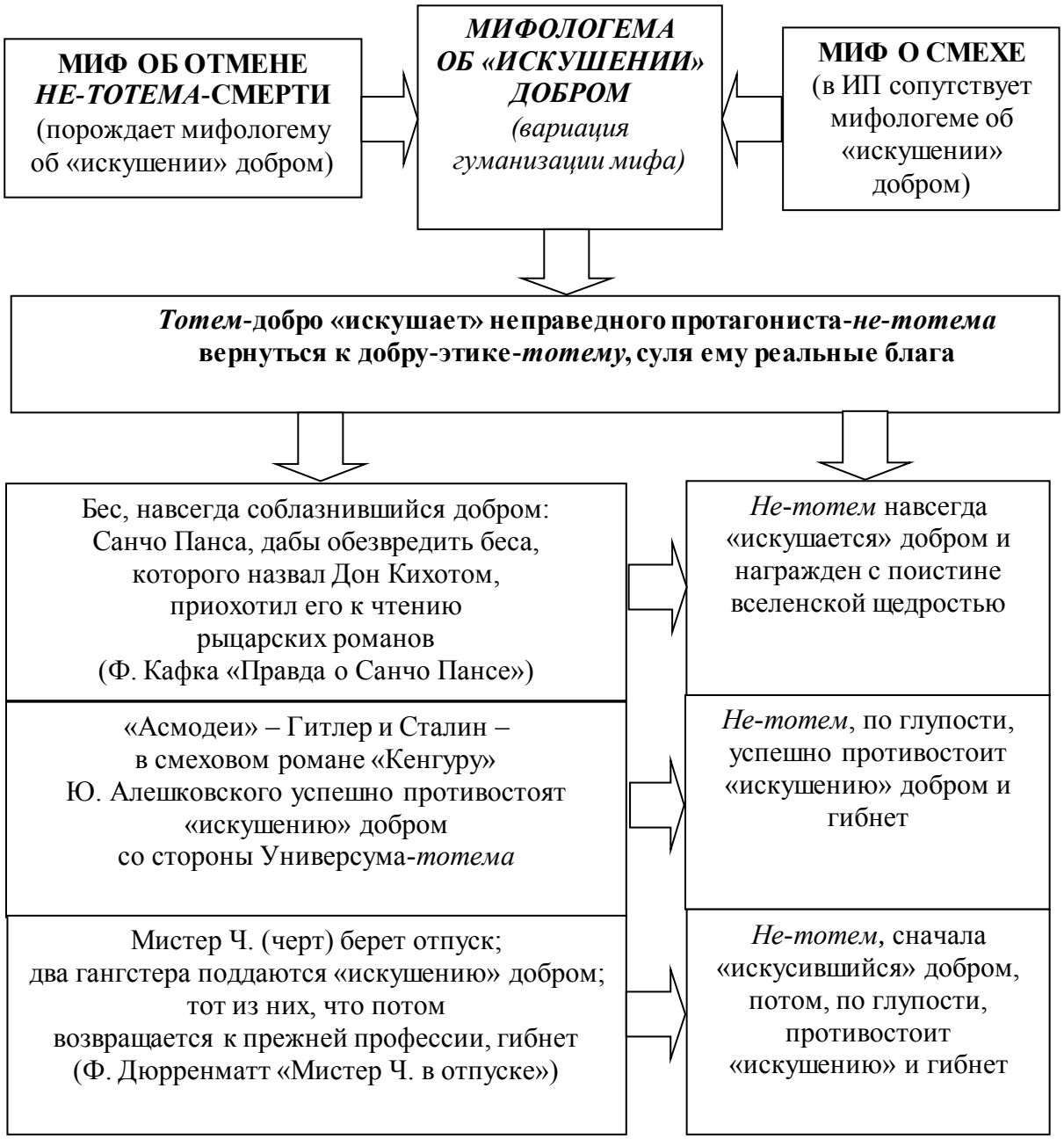
**Приложение 3. Схема формирования гуманизации мифа**

**при неявной и явной базовых мифологемах:**

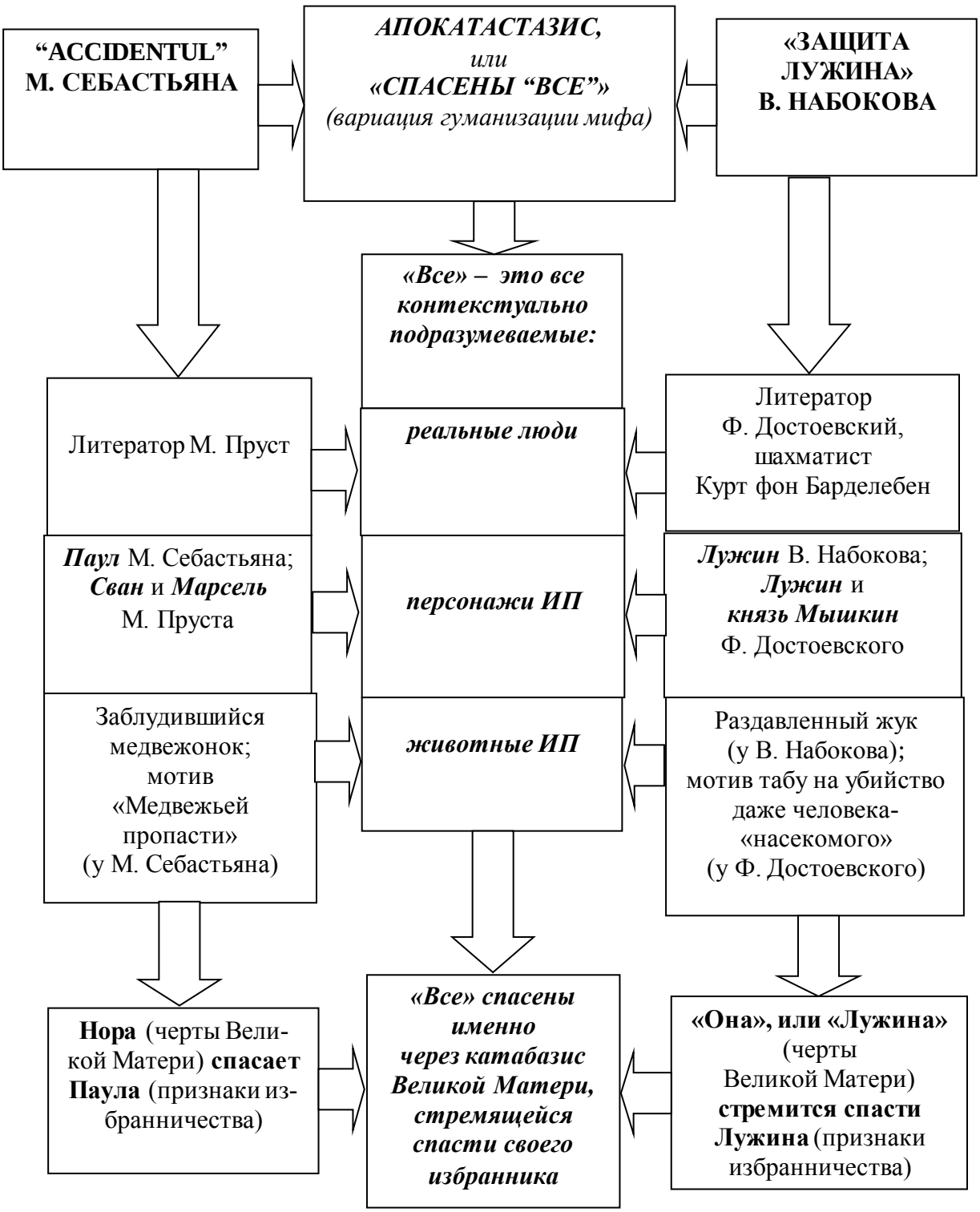
**«Тихая Лена» Г. Стайн и «Грек ищет гречанку» Ф. Дюрренматта**



**Приложение 4. Схема существования базовой мифологемы особого типа (об искушении добром), сформированной смеховой интеллектуальной прозой Ф. Дюрренматта, Ф. Кафки и Ю. Алешковского в рамках литературного феномена гуманизации мифа**



**Приложение 5. Схема компаративистского выявления литературного феномена гуманизации мифа в романах “Accidentul” М. Себастьяна и «Защита Лужина» В. Набокова**



## ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Нижеподписавшаяся, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом личных научных исследований и разработок. Осознаю, что в противном случае буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Кушнир Жозефина

## CV-ul AUTORULUI

**Numele de familie şi prenumele:** Cuşnir Jozefina

**Data şi locul naşterii:** 19.02.1953, Chişinău, Moldova.

**Studii:**

– Institutul politehnic, Chişinău; 1970-1975; am absolvit cu diplomă roşie.

– Universitatea de Stat M. V. Lomonosov din or. Moscova; 1985-1991; am absolvit cu diplomă roşie.

– Institutul de Cercetări Interetnice al AŞM, Institutul Patrimoniului Cultural al AŞM, Chişinău; în calitate de competitor; 2003-2006. Gradul ştiinţific de doctor în filologie (DR nr. 1282 din 28. 10. 2010).

– Studii de postdoctorat la Universitatea Academiei de Ştiinţe a Moldovei; 01.11.2014-31.10.2016.

**Domeniile de interes ştiinţific**: filologie, mitologie, etnologie, culturologie.

**Activitatea profesională:**

1975-1990 Inginer-constructor, ВНИИНК, Chişinău

1990-1992 Administrator al grupei „Demonstraţia capodoperelor cinematografiei mondiale”, S. A. „Intexnauca”, Chişinău

1992-1996 Laborant în cabinetul mijloacelor tehnice, Cursurile de limbi străine, Chişinău

1999-2003 Redactor la Studioul de creaţie „Laboratoria kino” pe lângă Fondul de caritate pentru copii „Speranţa”, Chişinău;

2003-2006 Cercetător ştiinţific stagiar în Institutul de Cercetări Interetnice al AŞM, Chişinău;

2006-2008 Cercetător ştiinţific stagiar în Institutul Patrimoniului Cultural al AŞM, Chişinău;

din 2009 Cercetător ştiinţific în Institutul Patrimoniului Cultural al AŞM, Chişinău.

**Participări în proiecte ştiinţifice instituţionale (IPC al AŞM) de cercetare fundamentale:**

– Istoria şi cultura evreilor din Moldova (2003-2005).

– 06.410.017F. Dicţionar enciclopedic Evreii din Moldova (2006-2010).

– 11.817.07.20F. Dimensiunea europeană a patrimoniului etnografic al Republicii Moldova (2011-2014).

**Participări la foruri ştiinţifice – 48 (internaţionale – 27; cu participare internaţionale – 6; naţionale – 15), inclusiv:** Conferința științifică internațională „Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare”. Institutul Patrimoniului Cultural al AŞM. Chişinău, 30-31 mai 2017; Conferința științifică internațională „Patrimoniul etnologic: concepte, tendințe și abordări”. Institutul Patrimoniului Cultural al AŞM. Chişinău, 23-24 mai 2017; Conferința științifică internațională „Literatura migrației: deschideri și bariere”. USM. Chişinău, 2-3 iunie 2017; European Identity and National Alterity. Norm and Creativity in Linguistics, Literature, Translation Studies, Didactics and Interdisciplinarity. The 2nd Annual Scientific International Conference of the Faculty of Letters of Spiru Haret University (Bucharest, 13-14 May 2016); International Conference „Mythology and Folklore”. University of Bucharest. Bucharest-Romania (October 15-16, 2016; October 17-18, 2015); Международная конференция «XXIII Лотмановские чтения: Ольга Михайловна Фрейденберг в науке, литературе, истории». Институт высших гуманитарных исследований (ИВГИ им. Е.М. Мелетинского) РГГУ Москва (22–24 декабря 2015); Central and Eastern European LUMEN Conference: New Approaches in Social and Humanistic Sciences: NASHS 2015. Lumen Association, Lumen Publishing House, Lumen Research Center in Social and Humanistic Sciences; Co-organizers: Public Institution Central Scientific Library “Andrei Lupan” (Institute) of the Academy of Sciences of Moldova. Chişinău (11th-13th of September 2015); Web of Science (ISI) [v.5.23.2] Web of Science Core Collection Results; The First ENTICE International Conference „Going East: An Interdisciplinary Conference on Travel and Intercultural Communication”. Alexandru Ioan Cuza University of Iasi, Romania; Østfold University College, Halden, Norway. Iasi, Romania (4-5 June 2015); Colloque international “La francopolyphonie: L'interculturalité et l'hérmeneutique á travers la linguistique, la littérature, la traduction et la communication”. ULIM. Chişinău (27 martie 2015; 28-29 martie 2014; 29 martie 2013); Colocviul internaţional „Interculturalitatea şi mondializarea semiotică prin prisma lingvisticii, literaturii, traducerii şi comunicării”. ULIM. Chişinău (29 martie 2013); Международный симпозиум «Кишинёвский погром 1903 г. и его влияние на общественное сознание Бессарабии и мира». Институт культурного наследия АНМ, Еврейский культурный центр КЕДЕМ, Музей и научно-просветительский Центр «Еврейское наследие Молдовы» (Кишинёв, 11 апреля 2013); Международная научно-теоретическая конференция «Славянские чтения». Славянский университет Республики Молдова. Chişinău (17-18 octombrie 2012); Colocviul internaţional aniversar cu prilejul a 20 de ani de la fondarea ULIM „Plurilingvismul şi traducerea ca provocări ale globalizării: de la

învăţământ la politici lingvistice şi culturale”. ULIM. Chişinău (15-16 octombrie 2012); Conferinţa ştiinţifică internaţională „Актуальные проблемы истории, этнологии, филологии и права евреев”. Institutul iudaic. Chişinău (29 martie 2012); Coloqiuo internacional „Itinerarios hispánicos. Una aproximación interdisciplinar al liberalismo español con motivo del bicentenario de la constitución de Cádiz”. ULIM. Chişinău (29 martie 2012); Seminarul ştiinţifico-practic internaţional „Activitatea de traducător: calitate, eficienţă şi constrângeri”. ULIM, Universitatea „Dunărea de jos” din Galaţi , Uniunea Traducătorilor Autorizaţi din Moldova (U.T.A.). Chişinău (06 octombrie 2011); Coloqiuo internacional “Itinerarios hispánicos.. Interculturalidad a traves de la traduccion, la linguistica y la literature”. ULIM. Chişinău (08 aprilie 2011); International Conference “Paradigms of Chinese Culture – Background Values and the Image of Civilization”. ULIM. Chişinău (4 martie 2011); Conferinţa internaţională ştiinţifico-practică «Наука и образование: реалии и перспективы». Приднестровский государственный институт развития образования. Tiraspol (7 februarie 2011); Conferinţa internaţională ştiinţifico-practică «Гражданское общество Молдовы: проблемы и перспективы». Institutul pentru democraţie. Комрат (20 ianuarie 2011); Conferinţa ştiinţifică internaţională „Păstrarea Patrimoniului Cultural în Ţările Europene”. Institutul Patrimoniului Cultural al AŞM, Centrul de Cercetări Interetnice în Republica Moldova. Chişinău (25-26 septembrie 2008); Conferinţa ştiinţifică internaţională „Problemele Etnologiei şi Culturologiei”. Centrului de Etnologie al Institutului Patrimoniului Cultural al A.Ş.M. Chişinău (28-29 martie 2007); Colocviu comemorativ international „Tradiţie şi modernitate în abordarea limbajului”, consacrat aniversării a 65-a de la naşterea profesirului Mircea Ioniţa. Universitatea de Stat “Alecu Russo” din Balti. Bălţi (25 noiembrie 2006); Colloque International “La francopolyphonie comme vecteur de la communication”. ULIM. Chişinău (24 martie 2006); Colocviu internaţional „Бессарабская весна. VI международная научная пушкинская конференция”. Casa-muzeu „Alexandr Puşkin”. Chişinău (3-4 iunie 2005); Conferinţa ştiinţifică cu participare internaţională „Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei şi studiului artelor”. Institutul Patrimoniului Cultural al AŞM. Chişinău (22-23 mai 2014; 22-24 mai 2013; 31mai-1 iunie 2012; 24-26 mai).

**Lucrări ştiinţifice publicate:**

Peste 70 de lucrări ştiinţifice, inclusiv: 3 monografii, 4 articole în reviste din străinătate; 5 articole în reviste de categoria B+; 12 articole în reviste de categoria B; 7 articole în reviste de categoria C; 33 articole în culegeri ştiinţifice internaţionale şi naţionale.

**Apartenenţa la societăţi/ asociaţii ştiinţifice naţionale:**

Membru al Institutului de Cercetări Iudaice din Republica Moldova.

**Activităţi în cadrul colegiilor de redacţie ale revistelor ştiinţifice etc.:**

– Redactor ştiinţific al Revistei №15, anul 2014.

– Membru al Colegiului de redacţie al culegerii de lucrări ale conferinţei internaţionale. Descrierea CIP a Camerei Naţionale a Cărţii: "Актуальные проблемы истории, этнологии, филологии и права евреев. Международная научная конференция, 29 марта 2012 (Сборник статей). Chişinău: S. n., 2013 (Tipogr. „Elan Poligraf"). 184 p. ISBN 978-9975-66-312-0".

**Знание языков:** румынский язык, русский язык, английский язык.

**Date de contact de serviciu:**


Adresa: Bd. Ştefan cel Mare 1, mun. Chişinău

Telefon: (373) 078280119

Email: cushnir.j@gmail.com