Одесский национальный университет им. И. И. Мечникова

На правах рукописи

Мусий Валентина Борисовна

УДК 821. 161. 1 – 343 (043. 5)

МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА В РУССКОЙ ПРЕДРОМАНТИЧЕСКОЙ И РОМАНТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ 20–40-х ГОДОВ XIX ВЕКА

10. 01. 02 – русская литература

Диссертация на соискание научной степени
доктора филологических наук

Научный консультант –
Михед Павел Владимирович,
доктор филологических наук, профессор

Одесса – 2009

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 7

Раздел I. Основные направления изучения мифопоэтической парадигмы в русской предромантической и романтической прозе 20

1.1. Разработка в науке категории «переходность». Переходные эпохи и переходные художественные системы 20

1.1.1. Основные точки зрения ученых на особенности русской литературы эпохи ее перехода к эстетическому типу словесности 23

1.1.2. Постановка в науке о литературе проблемы переходности художественных систем 26

1.1.3. Предромантизм и романтизм с точки зрения их переходности 29

1.2. Предромантизм и романтизм как ведущие художественные системы в русской литературе первых десятилетий XIX века 31

1.2.1. Предромантизм как объект литературоведческих штудий 31

1.2.2. Основные направления изучения русского романтизма 42

1.3. Связь между мифом и литературой, мифологическим и художественным типами мышления 45

1.3.1. Основные точки зрения на содержание понятия «миф» и хронологические рамки процесса мифотворчества 45

1.3.2. Исследование учеными связи между мифом и литературой 47

1.3.3. Общее и различие в мифологическом и художественном типах мышления 49

1.3.4. Взгляды литературоведов на место мифа в художественном мышлении предромантиков и романтиков 51

1.4. Основные пути литературоведческого анализа мифопоэтики художественного произведения 53

1.5. Выводы..... 56

Раздел II. Мифологическое в художественном познании национального характера..... 58

II. 1. Роль мифопоэтических парадигм в художественном воссоздании патриархальности..... 59

II. 1. 1. Патриархальная установка на единство судьбы всех членов рода и тотемические мифологические представления 59

II. 1. 2. Мифологическое в художественном воссоздании параболичности мышления патриархального человека 63

II. 1. 3. Элементы мифологической картины мира в художественном воссоздании авторитарности патриархального уклада 67

II. 2. Русская национальная мифология и формирование категории «народность»..... 72

II. 2. 1. Разработка категории «народность» в публицистике и эстетике начала XIX века..... 73

II. 2. 2. Воплощение в русской литературе начала XIX века национальной мифологии как результат развития народности 84

II. 2. 2. 1. Мифологический мотив метаморфоз в «Упыре» В. Даля и «Главе из исторического романа» Н. Гоголя 86

II. 2. 2. 2. Народная демонология в предромантических произведениях О. Сомова 92

II. 2. 2. 3. Художественная реализация романтиками принципа свободного мифологизирования (мистерия В. Кюхельбекера «Ижорский» и рассказ А. Вельтмана «Не дом, а игрушечка!»)..... 114

II. 4. Выводы..... 125

Раздел III. Мифологическое в художественном выражении миропонимания писателями-предромантиками..... 132

III. 1. Философские основы решения предромантиками вопроса о границах познания. 132

III. 2. Диалогичность художественного мышления писателей-предромантиков как результат соединения идей рационализма и агностицизма 135

III. 2. 1. Концепция таинственного в предромантических произведениях А. Бестужева-Марлинского 135

III. 2. 2. Диалог агностика Двойника и мифологически мыслящего повествователя в цикле Ант. Погорельского «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» 152

III. 2. 3. Разнообразие оценок таинственного в цикле М. Загоскина «Вечер на Хопре» 169

III. 3. Выводы 188

Раздел IV. Миф в художественном мышлении романтиков 193

IV. 1. Философско-эстетическая рефлексия мифа в русском романтизме 193

IV. 1. 1. Новое в принципах подхода романтиков к решению онтологических и гносеологических проблем 193

IV. 1. 2. Романтическое понимание постижения мира как процесса, соединяющего рациональное и бессознательное 196

IV. 1. 3. Место мифа в представлениях романтиков о творчестве 198

IV. 2. Миф в русской романтической прозе 205

IV. 2. 1. Миф о «золотом веке» и мотив уяснения героями К. Аксакова, И. Киреевского, Н. Полевого и В. Одоевского «предбытия» человечества как идеального состояния 205

IV. 2. 2. Мифологическое в выражении романтической идеи тождества искусства и жизни в повестях К. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» и Е. Кологривовой «Хозяйка» 216

IV. 2. 3. Мифологизация предопределения в произведениях Н. Греча, Е. Ростопчиной, М. Лермонтова, А. Пушкина и Н. Гоголя 228
IV. 2. 4. Миф об Ангеле и Демоне в романтическом произведении..... 244
IV. 2. 5. Миф в художественном решении проблемы двойственности мира и природы человека («Косморама» В. Одоевского)..... 248
IV. 3. Выводы 259
Раздел V. Роль мифологического компонента в художественном воссоздании процессов внутренней жизни 263
V. 1. Теоретическое обоснование процессов психической жизни в начале XIX века и их художественное воплощение..... 263
V. 2. Художественное познание бессознательного предромантиками и романтиками 266
V. 2. 1. Оценка мифологических образов как архетипических структур в психике в «Игоше» В. Одоевского 267
V. 2. 2. Мифологизация предромантиками и романтиками онирического ... 273
V. 2. 2. 1. Сон как путь к нравственному преображению в рассказах О. Сомова «Страшный гость» и А. Бестужева-Марлинского «Страшное гаданье» 274
V. 2. 2. 2. Сон как временная («теплая») смерть души в рассказе О. Сенковского «Записки домового» 285
V. 2. 2. 3. Сон как путешествие души и исполнение желаний в «Майской ночи, или Утопленнице» и «Страшной мести» Н. Гоголя 287
V. 2. 3. Мифологический компонент в художественном познании ясновидения (роман Н. Греча «Черная женщина») 290
V. 2. 4. «Рациональное» и «инстинктуальное» в человеке («Психологические заметки» и «Орлахская крестьянка» В. Одоевского).... 297
V. 2. 5. Мифологические образы и ситуации в художественном познании предромантиками и романтиками безумия 306
V. 3. Выводы 316

Раздел VI. Пути сближения художественного и мифологического (парадигмы жанров) 321

VI. 1. Мифологизация как результат ориентации писателей на жанровые модели фольклора («Недобрый глаз» О. Сомова) 321

VI. 2. Место и роль мифопоэтического в произведениях, сохраняющих признаки индивидуального авторства 326

VI. 2. 1. Точки зрения литературоведов на пути разграничения мифопоэтических произведений и авторских мифов 326

VI. 2. 2. Моделирование истории в мифопоэтическом произведении и авторском мифе 332

VI. 2. 2. 1. «Светославич, вражий питомец» А. Вельтмана как авторский космогонический миф 332

VI. 2. 2. 2. Мифопоэтическое «Сказание об Ольге» З. Волконской 340

VI. 2. 3. Цикл Н. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» как авторский миф 347

VI. 2. 4. Смысловое ядро произведения, основанного на мифе, как показатель его жанра («Саламандра» В. Одоевского) 371

VI. 3. Выводы 382

Выводы 386

Список использованной литературы 395

В В Е Д Е Н И Е

Начало XIX века – исключительно сложный, противоречивый и одновременно знаменательный этап в развитии русской литературы. Изучение мифопоэтической парадигмы в предромантической и романтической прозе является тем перспективным направлением литературоведческих исследований, которое открывает перед учеными новые возможности в понимании главных закономерностей этого этапа литературного процесса: функционирования и смены художественных систем, тенденций развития творческого мышления писателей, обусловленности авторских стратегий усвоением мифа как универсалии культуры. Такой подход к явлениям литературы основан на признании того, что, как отметил С. Аверинцев, «архаические коды мифомышления активно работают в заново творимой образной структуре на выявление простейших элементов человеческого существования и придают целому глубину и перспективу [4, с. 117]». Данное суждение представляется особенно актуальным в свете направленности современной филологии на выход за пределы непосредственно литературоведческих методик исследования и интеграцию разных наук. Приоритетность на нынешнем этапе развития науки мифопоэтики как «постоянной культурно-исторической актуализации мифа и мифологии [229, с. 21]» обусловлена тем, что к осмыслению явлений литературы привлекаются данные мифологии, культурологии, истории, этнологии, философии. При этом ни в коем случае не может быть допущено игнорирование специфики литературы как результата творческой деятельности, поскольку задача литературоведа – в первую очередь, раскрытие закономерностей проявления эстетического на каждом этапе ее развития. И здесь на первый план выходит еще один аспект, позволяющий размышлять об актуальности мифопоэтики. Учет динамического характера отношений между литературой и мифом помогает ответить на вопросы, имеющие для ученых принципиальный характер: возможны ли история литературы, а также ее периодизация вообще, и если да, то каковы основные пути структуризации историко-литературного материала [395].

Изучение взаимодействия литературы с мифом становится особенно важным в тех случаях, когда идет речь о переходных этапах ее развития, поскольку со сменой систем миропонимания происходит трансформация художественной картины мира, переосмысляется категория авторства, зарождается принципиально новый взгляд на природу и значимость художественного слова и произведения. В таком плане особый характер имело начало XIX века для русской литературы. Одной из ведущих особенностей ее интенсивного развития в этот период было усвоение опыта фольклора, который сохранил модели архаического ритуала и мифологической картины мира. В этом заключается ее принципиальное отличие от литературы XVIII века. Выявление причин такого всплеска интереса писателей начала XIX века к мифу, особенностей, направлений и закономерностей утверждения мифопоэтического в художественной картине мира – вот круг задач, которые предстоит решить современной науке о литературе. Необходимо изучить связь между мифотворческими стратегиями писателей и теми процессами, которые к началу XIX века определили развитие художественного мышления, обусловленность процесса усвоения писателями элементов архаического ритуала и мифологической модели мира переходом русской литературы и культуры к «парадигме креативизма» (В. Тюпа), формированием в ней элементов культуры «синтагматического» типа (Ю. Лотман) и свободного «я» (А. Михайлов).

Очевидно, что проблема диалога культурных эпох является одной из ведущих в современной науке. Разработана типология переходных эпох с точки зрения соотношения «хаографического» и «космографического» (Н. Лейдерман), циклического и эволюционистского дискурсов (Ю. Лотман), изменения концепции человека, модели мира, динамики стилевых тенденций (А. Мережинская). Связь между каузальными и имманентными факторами в художественном мышлении переходных эпох изучалась О. Кривцуном, философии рубежного мышления – В. Силантьевой. К решению проблемы переходности обращались М. Бахтин, Ю. Барабаш, А. Гуревич, И. Кондаков,

И. Смирнов и др. Одновременно учеными признается, что «пограничное состояние», «сосуществование, переплетение, конвергенция, диффузия старого и нового, вчерашнего и завтрашнего, определяющие переход … от одного качества к другому» – это понятия, которые «пока еще не вошли в методологический инструментарий истории литературы [29, с. 196]». Кроме того, внимание исследователей, как правило, сосредоточено на переломе, имевшем место в литературе конца XIX – начала XX вв., а также конца XX – начала XXI в. Литературный процесс начала XIX века в этом аспекте изучен недостаточно полно. Как отмечают сами исследователи, до сих пор не оценен по достоинству тот революционный переворот, который заключался в соединении на принципиально новом уровне всех разнообразных художественно-эстетических и этико-философских систем и определил особенности творчества художников начала XIX века [584, с. 5].

Главной особенностью русской литературы начала XIX века было обретение ею художественности. Литературоведами выявлены признаки, отличающие литературу эстетического типа от риторической. Высказаны точки зрения на хронологические рамки этого процесса в русской литературе. Но в заявленном в диссертации аспекте – с точки зрения перемен в понимании мифа – переход русской литературы к художественности до сих пор не рассматривался, хотя в науке постепенно утверждается мысль о том, что отношение писателей к универсальным моделям, в особенности – к мифу, это один из ведущих показателей переходной литературно-художественной эпохи. На это обратила внимание А. Мережинская, убедительно доказавшая в своем исследовании русской прозы 80-90-х годов XX ст., что мифоцентричность – это одно из наиболее характерных явлений переходных эпох [317]. Исходя из этого, следует признать актуальность решения вопроса о специфике и взаимосвязи таких категорий, как «мифологическое мышление» и «художественное мышление», разработки концепции, объясняющей основные закономерности мифотворчества русских писателей начала XIX века. Как подчеркивает О. А. Корниенко, мифоцентричность «русской литературы как

перспективная проблема изучения предполагает анализ не только мифопоэтических парадигм в художественных текстах того или иного писателя, но, что наиболее важно, – осмысление характерных тенденций мифологизирования, обнаруживаемых в конкретных культурно-исторических эпохах и периодах развития литературы (которые, в свою очередь, актуализируют те или иные глобальные модели мира, типы культур и т. п.). Данный подход нацелен на обогащение знаний по истории и теории литературы [242, с. 7]». Исследования И. Зварича, А. Киченко, Е. Корниловой, А Мережинской, Е. Милюгиной, М. Новиковой, Л. Скупейко, ряда других авторов монографий и статей приблизили литературоведение к решению этой важной проблемы, но не завершили ее. До сегодняшнего времени нет опыта выстраивания модели перехода русской литературы к эстетическому типу на основе изучения в ней мифопоэтической парадигмы.

Исследование обусловленности перемен в понимании и художественной интерпретации мифа процессом смены художественных парадигм предусматривает решение ряда других, не менее актуальных для современной науки, проблем. В первую очередь, необходимо выработать методику анализа закономерностей функционирования мифопоэтических структур через призму категорий «тип литературы» и «тип литературно-художественного сознания», изучить особенности сосуществования мифологического и художественного типов мышления в русской литературе, наметить пути установления связи между авторской концепцией действительности и местом мифопоэтического в художественном мышлении писателя.

Необходимо выявить взаимодействие классицизма, сентиментализма, предромантизма, барокко и романтизма с ключевыми нравственно-философскими и эстетическими учениями в процессе обретения русской литературой художественности. В таком плане О. М. Пашкуровым [394] рассмотрена только начальная стадия преодоления русской литературой риторичности, направленной на то, чтобы «убедить, избегая доказательств, повлиять, завоевать на свою сторону, используя экспрессивно-образные

средства языка на основе традиционного символического смысла ключевых слов культуры [237, с. 9]». В комплексном подходе нуждается и завершающий этап (20-40-е гг. XIX ст.) перехода русской литературой к эстетическому типу, когда А. Пушкин, как ее основоположник, другие писатели сформулировали и творчески воплотили идею о том, что «цель художества есть *идеал*, а не *нравоучение»*[428, VI, с. 124]. Решение данных вопросов затрудняется противоречивостью в понимании ведущих литературных направлений начала XIX века. В первую очередь – предромантизма. Среди ученых, которые обращались к его изучению, – Г. Гуковский, Н. Измайлов, В. Касаткина, Ю. Манн, А. Архипова, Н. Соловьева и др. Но до сих пор не установлено, чем же он был в русской литературе: переходной подсистемой [291], переходным периодом между классицизмом и романтизмом [75, с. 197-198] или же выделившейся «из сложного литературного процесса переходной эпохи» художественной парадигмой [542, с. 38]. Подобная противоречивость затрудняет решение вопроса о наличии в предромантизме определенной концепции человека, системы художественных принципов, а также определение круга произведений, которые могут быть отнесены к нему. Главным образом изучается поэзия предромантиков [75; 211; 394]. Исключение, пожалуй, представляет лишь проза Н. М. Карамзина («Остров Борнгольм», «Сиерра-Морена») [287]. Не решен вопрос о хронологических рамках предромантизма в русской литературе. Чаще всего они ограничиваются последними десятилетиями XVIII – первым десятилетием XIX века. В результате сохраняется противоречивость в оценке прозы А. Бестужева, В. Даля, А. Перовского (Ант. Погорельского), О. Сомова, других авторов. Это подтверждает необходимость специальной и систематической разработки проблемы специфики художественного мышления, принципов художественного отображения, поэтики предромантического произведения. Сопоставление мифопоэтики предромантической и романтической прозы позволит выявить как специфику каждого из этих литературных направлений, так и закономерности процесса формирования в русской литературе

художественности: от совмещающего в себе признаки риторического и эстетического типов предромантизма – к романтизму, одному из направлений в литературе эстетического типа.

Не может удовлетворить и современное состояние изучения романтизма. Существенный вклад в разработку понимания романтизма в последние годы внесли И. В. Карташова, Ю. В. Манн, Д. С. Наливайко, О. Вайнштейн. В их работах содержатся ценные идеи. Но продолжает оставаться актуальной задача, которая была выдвинута на ведущее место Е. Г. Милюгиной и заключающаяся в обращении к истокам процесса романтического мышления, содержанию таких категорий, как смысл жизни, самореализация, судьба в аспекте романтического миропонимания.

Нет работ, в которых на основе выявления специфики русского предромантизма и романтизма устанавливались бы закономерности развития литературного процесса этой чрезвычайно важной и сложной переходной эпохи. Не выяснено, что объединяло предромантиков и романтиков, а также были ли между предромантизмом и романтизмом различия, которые позволили бы судить о них как о разных художественных системах. Для решения этих вопросов необходимо от наблюдений над отдельными художественными произведениями или же творчеством отдельных авторов переходить к выявлению их обусловленности закономерностями динамики художественных методов и направлений в русской литературе этого периода ее развития, с одной стороны, и к формированию модели литературного процесса, предполагающей единство аксиологии, гносеологии, психологии, эстетики, с другой. В такой модели должны быть учтены закономерности развития жанровой системы литературы, принципы и подходы к отображению человека и выражению авторской концепции действительности, национальная специфика предромантизма и романтизма в русской литературе. Только в таком случае можно будет оценить каждое отдельное художественное явление в контексте процесса утверждения самобытности и художественности литературы. Это чрезвычайно сложные задачи, решение которых не может

быть осуществлено в одной отдельной работе, одним или даже несколькими учеными. Но актуальность разработки хотя бы некоторых из названных проблем очевидна.

Актуальность изучения мифопоэтической парадигмы в русской предромантической и романтической прозе 20-40-х годов XIX века обусловлена необходимостью:

- комплексного изучения системы связей между русской литературой и мифологией; выявления факторов, которые определили своеобразие художественного воплощения мифа на каждом отдельном этапе развития литературы
- анализа связи между переходными процессами в русской культуре начала XIX века и переменами в понимании мифа;
- создания на основе интеграции стратегий разных гуманитарных наук модели перехода русской литературы от риторичности к художественности;
- выявления основных направлений эстетизации мифа в русской литературе;
- преодоления противоречивости в понимании художественных методов и литературных направлений в русской литературе начала XIX века (в первую очередь, русского предромантизма), изучения механизмов их взаимодействия;

Связь диссертации с научными программами, планами, темами. Диссертация выполнена в соответствии с плановой научной темой кафедры мировой литературы Одесского национального университета имени И. И. Мечникова «Дослідження моделі світу в художньому тексті» (номер гос. регистрации 0106U006198). Тема диссертации утверждена ученым советом филологического факультета Одесского национального университета им. И. И. Мечникова (протокол № 1 от 30 сентября 2008 года).

Объектом исследования являются мифопоэтические произведения русских предромантиков и романтиков (К. Аксакова, А. Бестужева-

Марлинского, А. Вельтмана, З. Волконской, Н. Гоголя, Н. Греча, В. Даля, Н. Дуровой, М. Загоскина, И. Киреевского, М. Лермонтова, В. Одоевского, Ант. Погорельского, Н. Полевого, А. Пушкина, Е. Ростопчиной, О. Сенковского, О. Сомова), анализ которых позволяет судить об общих закономерностях в изменении понимания мифа и в его художественной интерпретации в начале XIX века.

Предметом исследования является влияние процесса перехода русской литературы к художественности на характер функционирования мифа, семантику и структуру мифопоэтических моделей в прозаических произведениях предромантиков и романтиков, развитие мифопоэтических стратегий писателей.

Цель исследования – комплексное освещение закономерностей формирования и развития мифопоэтической парадигмы и ее реализации в произведениях русских предромантиков и романтиков, позволяющее выработать модель литературного процесса начала XIX века. Достижение этой цели обусловило основные **задачи** исследования:

1) выявить основные факторы, вызвавшие обращение писателей к мифологическим образам, ситуациям, элементам архаического ритуала;

2) установить связь между обращением предромантиков и романтиков к мифу и решением ими гносеологических и онтологических проблем;

3) обосновать обусловленность характера функционирования мифопоэтического модуса в русской предромантической прозе соединением в предромантизме признаков риторического и эстетического типов литературно-художественного сознания;

4) изучить влияние диалогичности художественного мышления предромантиков на мифопоэтику их прозы;

5) охарактеризовать связь между обращением русских писателей-романтиков к мифу и пониманием ими творческого процесса как приближения к постижению трансцендентного;

6) выявить и сопоставить особенности воплощения национальной мифологии в русской предромантической и романтической прозе, сематики и структуры в ней мифопоэтических парадигм (мифологических сюжетных мотивов и образов, элементов архаического ритуала, особенностей пространственно-временного континнуума);

7) продемонстрировать обусловленность мифотворчества романтиков иррационализмом и мистицизмом;

8) изучить роль мифа в художественном исследовании бессознательного русскими писателями начала XIX века;

9) детализировать влияние элементов народной мифологической прозы на развитие жанровой системы русской литературы;

10) сопоставить основные стратегии создания романтиками мифопоэтических произведений и индивидуально-авторских мифов с целью выявления специфики функционирования мифологического в каждой из этих жанровых разновидностей прозы.

Научная новизна полученных результатов заключается в том, что в работе впервые**:**

- исследованы закономерности развития русской прозы первых десятилетий XIX века путем целостного и комплексного изучения развития и функционирования мифопоэтических структур в произведениях предромантиков и романтиков;
- предложена модель перехода русской литературы от светско-риторического к эстетическому типу литературно-художественного сознания на основе выявления закономерностей утверждения и развития мифопоэтической парадигмы художественного мышления;
- выявлены и детально охарактеризованы культурные, исторические и имманентные факторы, которые обусловили обращение русских писателей начала XIX века к мифу;

- обосновано понимание предромантизма в русской литературе как переходной художественной системы на основе изучения места и роли мифа в прозе 20-х – 40-х годов XIX века;
- установлена связь между переменами в понимании народности в начале XIX века и обращением русских писателей к глубинным, в том числе и мифологическим, структурам национальной модели мира;
- доказана связь между диалогичностью художественного мышления предромантиков, дуализмом художественного мышления романтиков и их обращением к мифу;
- изучен миф в предромантической и романтической прозе в аспекте развития в русской литературе начала XIX века художественного познания бессознательного;
- рассмотрены концептуальные и смысловые особенности мифопоэтической модели, реализованной на жанровом уровне, основные направления сближения художественного и мифологического в русской предромантической и романтической прозе.

Теоретико-методологические основы исследования базируются на концепциях и идеях многих отечественных и зарубежных ученых. Особенно плодотворным было обращение к трудам ученых, решавших проблемы переходности (С. Н. Бройтмана, Ю. Я. Барабаша, А. Я. Гуревича, В. А. Гусева, И. В. Кондакова, О. А. Кривцуна, Ю. М. Лотмана, А. Ю. Мережинской, И. П. Смирнова, М. Фуко, В. И. Чулкова, Б. Б. Шалагинова), категорий художественного метода, направления (Ю. Б. Борева, И. Ф. Волкова, Н. Л. Лейдермана, П. А. Николаева), художественной природы «предромантизма» и «романтизма» в мировой литературе в целом и в русской литературе, в частности (А. В. Архиповой, Р. Веллека, Н. А. Гуляева, В. М. Жирмунского, В. А. Западова, И. В. Карташовой, З. В. Кирилюк, Ст. Козака, Вл. А. Лукова, Ю. В. Манна, И. Г. Неупокоевой, Д. С. Наливайко, Дж. Г. Смита, Н. А. Соловьевой, с. А. Фомичева, Л. Г. Фризмана), специфики художественного мышления (А. Л. Андреева, Г. А. Вязовского, В. И. Грешных,

Н. А. Игнатенко, с. А. Кибальника, В. И. Мазепы, Б. С. Мейлаха, В. В. Селиванова, В. В. Федорова, Н. М. Шляховой). В области культурологии наиболее значимыми в контексте осуществляемых поисков оказались идеи Г. - Г. Гадамера, В. Дильтея, Д. Кречмара, М. Фуко. Опора на содержащиеся в исследованиях С. С. Аверинцева, Т. Е. Автухович, А. В. Александрова, М. Н. Виролайнен, О. Л. Калашниковой, П. В. Михеда, А. А. Слюсаря, В. И. Федорова, Е. М. Черноиваненко суждения о литературном процессе конца XVIII- начала XIX в. позволила сформировать представление о влиянии ситуации перехода в литературе на особенности художественного мышления русских предромантиков и романтиков. В решении вопроса о связи между литературой и мифом, проблем мифологического и художественного мышления плодотворным было обращение к трудам А. Ю. Большаковой, А. С. Киченко, О. А. Корниенко, И. М. Зварича, Е. М. Мелетинского, А. Ю. Мережинской, Е. Г. Милюгиной, А. Е. Нямцу, Е. Н. Корниловой, Ю. М. Лотмана, М. А. Новиковой, В. Н. Топорова, М. Элиаде.

Методы исследования. В основе решения поставленных задач – системный подход к русской прозе начала XIX века, аналитическое прочтение которой потребовало применения историко-литературного, структурного, типологического методов и позволило вычленить архетипические мифологические модели и изучить способы их творческой интерпретации в художественных произведениях, представляющих разные литературные направления, установить закономерности динамики мифа и мифотворчества в русской литературе начала XIX века. Выявлением связи между мифом и литературой, обусловлено обращение к компаративному методу. В связи с решением вопроса о рецепции и интерпретации мифа использовались элементы герменевтической стратегии.

Теоретическое значение данной работы обусловлено тем, что в ней демонстрируется эффективность исследования понимания мифа и его места в организации художественного материала в прозе предромантиков и романтиков при установлении особенностей русской литературы эпохи ее перехода от

риторичности к худождественности. Материалы диссертации позволяют судить о специфике художественного мышления предромантиков и романтиков. Это дает возможность в значительной степени по-новому представить закономерности литературного процесса в России начала XIX века.

Практическое значение полученных результатов заключается в том, что они могут быть использованы в выработке новых современных концепций истории русской литературы начала XIX века, в частности, в дальнейшей разработке вопроса о динамике творческих методов, направлений, течений и стилей в ней, оценке специфики творчества русских писателей, при изучении таких понятий, как «художественное мышление», «литературный процесс», «предромантизм», «романтизм», «психологизм в литературе», «миф и литература», «мотив», «художественный образ». Новые возможности открывает перед преподавателем сопоставительное изучение предромантических и романтических произведений. Полученные результаты и выводы диссертации используются ее автором в процессе чтения ряда лекционных и специальных курсов на филологическом и философском факультетах Одесского национального университета им. И. И. Мечникова. Материалы исследования частично положены в основу учебных пособий, вышедших с грифом Министерства образования и науки Украины [348; 350].
Апробация работы. Основные положения диссертации отражены в двух монографиях, публикациях статей, были изложены в докладах на международных научных конференциях: «Проблемы метода и жанра в русской и советской литературе» (Томск, 1988), «Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в литературе» (Свердловск, 1989), «Целостность художественного произведения и проблемы его анализа» (Донецк, 1992), «Мир романтизма» (Тверь, 2006, 2008), «Русистика и современность» (Санкт-Петербург, 2004, 2007; Жешув-Чудец, Польша, 2005, 2008; Одесса, 2006), Международные Пушкинские научные чтения (Симферополь, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007), VII и VIII Международные Гоголевские чтения (Полтава, 2004, 2006), «Міжнаціональні літературні взаємини у світлі сучасної

компаративістики» (Киев, 2005), «Владимир Иванович Даль и современные филологические исследования» (Киев, 2002), «Роды и жанры литературы» (Одесса, 2004), «Севастопольские кирилло-мефодиевские чтения» (Севастополь, 2007), «Литература в контексте культуры» (Днепропетровск, 2005), «Диалог культур в полиэтничном мире» (Симферополь, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008), «Слов'янські читання» (Измаил, 2007), «Русский язык и литература. Проблемы изучения и преподавания в Украине» (Киев, 2006), «Мова і культура» (Киев, 2003, 2004, 2005), «Дискурс як об'єкт філологічної інтерпретації» (Харьков, 2001), «Проблеми вивчення творчості Миколи Гоголя: підсумки і перспективи» (Ніжин, 2007), «Славянские литературы в контексте мировой» (Минск, 2007), «Утонувшие миры и прогнозы на будущее. Субкультурный и утопический концепт в русской культуре» (Сегед, Венгрия, 2008). Большинство выступлений опубликовано.

Текст диссертации обсуждался на расширенном заседании кафедры мировой литературы Одесского национального университета им. И. И. Мечникова.

Публикации. 48 работ опубликованы по теме диссертации, в том числе 2 монографии (25, 11 и 17, 44 печ. л.), 3 учебных пособия (два из которых изданы с грифом Минвуза Украины) и 20 статей в ведущих изданиях, утвержденных ВАК Украины.

Р А З Д Е Л I
ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИЗУЧЕНИЯ МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ В РУССКОЙ ПРЕДРОМАНТИЧЕСКОЙ И РОМАНТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ

В первом разделе диссертации обобщен опыт изучения факторов, определивших закономерности литературного процесса, выработку новых художественных стратегий русских писателей, в том числе и их обращение к мифопоэтической парадигме, проанализированы и систематизированы точки зрения ученых на связь между мифологическим и художественным типами мышления, основные взгляды ученых на мифопоэтическую составляющую предромантического и романтического художественных произведений, направления изучения роли и места мифа в русской прозе начала XIX века.

Научный подход к художественному явлению обязательно предполагает учет конкретных исторических обстоятельств его формирования. Среди факторов, определивших особенности мифопоэтики русской предромантической и романтической прозы, в первую очередь необходимо назвать переходный характер общественной и культурной жизни России этого времени.

I. 1. Разработка в науке категории «переходность». Переходные эпохи и переходные художественные системы

В науке накоплен значительный опыт изучения категории «переходность». Ситуация перехода естественна как для отдельного человека, так и для всего социума и космоса, поскольку предполагает движение, развитие, обретение новых качеств. Переходные эпохи в культуре понимаются как содержащие в себе «исключительные моменты или критические состояния, для которых характерен распад единого направления и возникновение

альтернативных вариантов [568, с. 18]», ломку жанровой системы и смену одних литературных направлений другими [189, с. 3], «ниспровержение художественных норм и традиций [272, 36]», движение к оформлению новых художественных принципов в единую завершенную эстетическую систему. В качестве основных составляющих переходного литературного процесса А. Ю. Мережинская называет смену «концепции человека и, соответственно, изменение эстетического идеала, художественных моделей, по которым создаются образы литературных героев», трансформацию «картины мира и появление ее новых художественных моделей» и, наконец, динамику «стилевых течений… [317, с. 31]». Эти наблюдения приложимы и к эпохе начала XIX века, главным показателем которой была смена парадигм мышления. Сошлемся на предложенную Мишелем Фуко концепцию развития европейской культуры. Он выделил в ней три эпистемы: ренессансную (XVI век), классическую (XVII-XVIII века) и современную, XIX век. Для современной эпистемы характерно возвращение слову «древней, загадочной плотности [558, с. 393]» и формирование представления о его невыразимости в силу сложности и многозначности обозначаемых им явлений, утверждение индивидуальной ценности человека и зарождение того, что можно было бы определить как личностную форму самосознания (человек, пишет М. Фуко, смог «сосредоточиться в себе и вернуться к своей истине [558, с. 420]»). На эти же процессы обращают внимание ученые, которых занимает непосредственно культура России. «Можно сказать, – пишет А. П. Давыдов, – что с конца XVIII – начала XIX века в мышлении российских писателей и, следовательно, в культуре России начинает развиваться тенденция оправдания индивидуализма, выразившаяся в европейской культуре в XVI в. в произведениях Высокого Ренессанса и сочинениях В. Шекспира [125, с. 302]». Литературное сознание движется к признанию свободы, начинается преодоление этикета, исключавшего, по словам С. Т. Ваймана, какую-либо неожиданность [53, с. 290], происходит «выпрыгивание» персонажа из амплуа, формируется роман как жанр, свободный от всякой заданности…[53, с. 291], художественное

сознание приобретает индивидуально-творческий характер [5]. Особенно решительно эти перемены проявляются в русской прозе.

Характеризуя литературную позицию весьма авторитетного в России в начале XIX века Ф. Булгарина, А. И. Кирпичников писал: «Беллетристика, по его убеждению, должна забавлять и поучать и от всякого поэтического произведения он прежде всего требует правильного, вполне литературного изложения, а потом полезной цели» [225, с. 108]. Подобный подход к литературному труду ограничивал возможности писателей в выражении творческой индивидуальности, а тем самым препятствовал развитию художественности. В связи с этим Рейнхард Лауэр замечает, что «в эпоху, когда юный Пушкин вступил на русскую литературную сцену, русская литература была не только никому не известной на западе, но и являлась величиной, которой можно было пренебречь [265, с. 92]». Это осознавали и сами литераторы. А. А. Бестужев в 1825 году признает: «…у нас есть критика и нет литературы». Одной из главных причин подобного он считает особенность интеллектуальной жизни современного ему русского общества. Мы, признает он, «начинаем чувствовать и мыслить – но ощупью…[37, II, с. 401]». А. С. Пушкин в середине 20-х годов записывает: «У нас еще нет ни словесности, ни книг, все наши знания, все наши понятия с младенчества почерпнули мы в книгах иностранных … проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты слов для изъяснения понятий самых обыкновенных…[428, VI, с. 230]» . И вот буквально за одно-два десятилетия происходит грандиозный по своему значению переворот, появляются произведения, которые позволяют говорить о русской литературе как равноценной составляющей мирового литературного процесса. По мнению Р. Лауэра, «первой значительной эпохой, позволившей русской литературе влиться в мировую литературу [265, 93]», был романтизм. Важную роль не только в развитии русской прозы, но что еще более важно, в обретении ею художественной значимости, сыграли и предромантические сочинения О. М. Сомова, Ант. Погорельского, М. Н. Загоскина, ряда других авторов.

I. 1. 1. Основные точки зрения ученых на особенности русской литературы эпохи ее перехода к эстетическому типу словесности. Систематизируя факторы, которые обусловили динамику художественного творчества, Дирк Кречмар предложил систему оппозиций, которые менялись от эпохи Античности до нового времени. Сначала, отмечает он, существовала строгая система регламентации в соответствии с кодом «соблюдение/несоблюдение правил». Поэтому длительное время «эстетическая коммуникация» растворялась в коде «полезное/бесполезное». Наконец с XVIII века «эстетическую коммуникацию» начинает определять понятие красоты. Но пока оно связывается с подражанием природе и отождествляется с критериями истинности и добра. Дальнейшее движение общества шло по направлению дифференциации систем. Морали был передан код «доброе/злое», религии – «имманентное/трансцендентное», науке – «истинное/ложное», в искусстве же ключевую роль получило понятие «красота» [250, с. 48].

О постепенном освобождении русской литературы от сугубо общественных задач в сторону осмысления ею собственной специфики в начале XIX века пишет и Е. М. Черноиваненко: «традиция перестает быть главным инструментом выполнения культурой своей основной – адаптивной – функции, а потому культура перестает быть традиционалистской, какой она была от самого своего зарождения». Постепенно литература осознает себя «преимущественно художественным миром» и «осмысляет свою специфику в сравнении с миром реальным [576, с. 31]». Принципиальное различие между категориями «риторичность» и «художественность» Е. М. Черноиваненко видит в отношении литературы к задаче создания эстетических ценностей. Для «риторической» культуры средневековья выше всего были религиозные ценности, для «светско-риторической» культуры XVII-XVIII вв. – морально-этические. Художественность же проявляется, в первую очередь, в том, что внеэстетические задачи перестают определять содержание культуры.

Если в понимании содержания перехода ученые едины, то его хронологические границы они обозначают по-разному. Дирк Кречмар считает,

что, в связи не до конца проведенной внутренней дифференциацией русского общества, литература в России и в XXI веке сохраняет зависимость от внелитературных критериев, а потому процесс перехода русской литературы к художественности до сих пор не завершен. Что же касается начала этого перехода, то оно этим исследователем связывается с творчеством А. С. Пушкина. Близкую точку зрения на литературный процесс в России в конце XVIII – начале XIX вв. высказывают А. П. Давыдов и Е. М. Черноиваненко.

Иначе вехи перехода русской литературы к художественности определены в работах О. Л. Калашниковой, Б. О. Кормана, О. Г. Лазареску, А. А. Слюсаря, В. И. Федорова. Уже в литературе последних десятилетий XVIII века О. Л. Калашникова (на основе анализа реально-бытового романа 1760–1790-х гг.) и Б. О. Корман (на основе отмеченной им трансформации лирических жанров) находят признаки принципиально новых авторских стратегий. В первую очередь, – уравнивание духовного и материального, разрушение однолинейности и схематизма образов, жанровые модификации. Обращая внимание на предельную сложность литературной ситуации в России в XVIII веке, О. Г. Лазареску пишет о том, что уже в конце XVIII века существенными признаками русской литературы были: «а) наличие программирующих литературное развитие текстов, б) одновременное существование различных эстетических программ, в) расхождение теоретических установлений с художественной практикой [264, с. 26]». По мнению А. А. Слюсаря, дидактико-риторический пафос стал ослабевать в русской литературе с возникновением в ней просветительского реализма и особенно сентиментализма. Наиболее полно это проявилось в произведениях Н. М. Карамзина, знаменующих собой зарождение психологического направления в русской литературе. Настоящий же перелом состоялся в первой половине XIX века, и в 20-30 годы XIX века русская литература достигла уровня художественной зрелости. И здесь А. А. Слюсарь называет имя А. С. Пушкина, видя проявление художественности его творчества в создании

характеров как многогранных динамических психологических структур, воплощающих неповторимость индивидуального [487, с. 29-30]. Таким образом, согласно концепции этого литературоведа, зародившийся уже в последние десятилетия XVIII века процесс обретения русской литературой художественности завершился в 1820-1830-е гг.

Ученые обозначают ряд признаков этого процесса. Д. Э. Харитонович на первый план выдвигает воплощение «эстетического как объекта незаинтересованного духовного наслаждения [560, с. 368]». В. И. Тюпа видит «эстетическую революцию художественного мышления», в том, что искусство стало «рассматриваться в качестве ***творчества*** [530, с. 69]». Т. А. Касаткина опирается на теорию словесности А. А. Потебни и пишет: «…художественность» слова или произведения и есть его ***онтологичность»***. То есть слово и произведение начинают восприниматься как творящие «новую реальность [212, с. 317]». А. В. Александров сосредоточивает внимание на смене типов авторства: в риторическую и художественную эпохи автор как «креативное сознание, созидающее образный мир произведения» и в то же время «эстетически созерцающее его», по-разному продуцирует «вторую действительность» [11, с. 26]». Выявляя «интенсивные жанрово-стилевые процессы», которые обозначили «кризис риторической культуры» во второй половине XVIII века, Т. Е. Автухович обращает внимание на внешние (главным образом, перемены в характере мышления) и внутренние факторы, определившие этот процесс. «Научное мышление Нового времени, – пишет она, – разрушало риторику и делало неизбежным формирование новых принципов художественного творчества [9, с. 68]». Основные признаки отхода от риторичности как эстетического кода литературы XVIII века эта исследовательница видит в нарушении одноплановости художественного отображения, включении в произведение различных точек зрения, что помогало выразить сложность постигаемого художником материала, новизну художественного слова, заключающуюся в его многозначности. Для нас особенно важным в этих размышлениях Т. Е. Автухович является то, что эту

новизну она связывает с возвращением русской литературы рубежа XVIII – XIX веков к фольклору как «форме дориторического сознания» и в связи с этим – фольклорно-эпическому сознанию, которое преобладало в древнерусской литературе и «было ориентировано на воспроизведение текучести социального и исторического бытия [9, с. 67]», а также к неофициально-народной культуре, «для которой было характерно иное – карнавальное – мироощущение и иное отношение к слову [9, с. 69]». Особенность того перехода, который пережила русская литература, заключалась в том, что преодоление риторики «шло изнутри господствовавшей в эстетическом сознании века системы», отсюда – «колеблющаяся поэтика, колеблющийся словарь: сквозь традиционные риторические формы пробиваются новые смыслы, рядом с риторически понятным словом появляется иное, поэтически многозначное слово [9, с. 70]». То же, добавим, проявляется в момент этого перелома и в отношении литературы к мифологии, когда миф начинает одновременно оцениваться и как моделирующая сила, и как символическое выражение индивидуального мироощущения.

I. 1. 2. Постановка в науке о литературе проблемы переходности художественных систем. Художественному мышлению, как и любой другой высшей интеллектуальной деятельности, свойственна системность. Е. П. Полищук указывает на непосредственную связь между формированием, функционированием, исторической сменой элементов этой системы с эволюцией художественного метода и художественного стиля, поскольку они являются основой конкретной исторической системы художественного мышления. В связи с этим исследовательница считает возможным вести речь о специфике художественного мышления барокко, классицизма, ампира или же модерна [410, с. 72]. Процесс обретения русской литературой художественности обусловил развитие художественных методов, направлений и течений в ней, поскольку их формирование было вызвано разработкой новых принципов и путей отображения человека как индивидуальности.

Однако приходится признать, что в настоящий момент вопрос о динамике художественных систем, направлений и методов в русской литературе начала XIX века в контексте категории переходности мало разработан. Начало его решению было положено рядом работ В. И. Чулкова, который предложил понимать переходные художественные системы как совмещающие «в себе элементы, начала, восходящие к разным художественным методам [580, с. 3]». К основным их характеристикам он отнес наличие текстов, «не имеющих прямых содержательных и формальных аналогов [579, с. 38]», «эстетическое освоение новых участков действительности, новых ее содержательных уровней, которые предстают как более существенные, эстетически авторитетные, нежели те, которые были освоены предшествующей системой [581, с. 40]», «диалог разнонаправленных концепций, пространственно-временных отношений и стилистических начал [580, с. 5]». Ключевое значение в процессе формирования переходных художественных систем этот литературовед придает романтизму и рассматривает его как «постклассицистское и предреалистическое и по генезису, и по существу» художественное явление [580, с. 5]. Такой же оценки романтизма придерживался и Ал. В. Михайлов, по мнению которого «…романтизм – это наступившее после периода долговечного порядка состояние хаоса; из хаоса только еще предстоит сложиться новому порядку, совсем новому, все строительные заготовки для которого уже налицо, как это выяснится позднее, так что недостает только решительного слова, чтобы все упорядочилось; хаос еще сильнее оттого, что наряду с романтизмом (который, таким образом, взял на себя все тяготы и блаженства нового состояния) продолжают существовать и упорствовать в своем бытии классицизм и классицизмы … [337, с. 48]». Еще более категорична Е. Н. Купреянова, считающая, что романтики «не создали своей собственной концепции человека вообще, противопоставив просветительской уравнительной идее «естественной» единосущности всех людей идею неповторимости человеческой личности [258, с. 38]». На наш взгляд, убеждение в «духовной

независимости» романтического героя от «враждебного ему общества» все же не исключает формирования романтической концепции человека.

Вл. А. Луков и И. Н. Гаврилкова переходным эстетическим явлением считают предромантизм. И. Н. Гаврилкова обосновывает свою точку зрения тем, что к предромантикам может быть отнесен ограниченный круг авторов, ни один из которых, по ее мнению, не следовал четко только предромантическим принципам [75]. Близкую точку зрения высказывает Вл. Луков, который в результате изучения произведений Д. Макферсона и Э. Рэдклиф, театра Карло Гоцци, музыки К. В. Глюка, живописи Ф. Гойи, драматургии В. А. Озерова пишет: «…предромантики не создали законченной художественной системы, поэтому предромантизм был скорее совокупностью определенных тенденций (движением, течением, «теневым» феноменом), чем вполне сформировавшимся направлением в художественной культуре Европы. Перед нами переходное явление, в котором все черты раскрываются в динамике и становлении [291, с. 54]». В связи с тем, что художественные принципы реализованы в предромантизме «в форме тенденций», Вл. А. Луков относит его к подсистемам. На наш взгляд, предромантизм в русской литературе и в самом деле имел переходный характер. Но не потому, что содержал в себе нереализованные тенденции, а в связи с совмещением в нем признаков двух типов словесности: традиционного, светско-риторического и нового, эстетического. Что же касается романтизма, то это в русской литературе была единая художественная система принципиально нового характера, всецело содержащая в себе признаки эстетического типа литературы.

Решение вопроса о переходности предромантизма и романтизма имеет принципиальный характер для изучения закономерностей развития мифопоэтической парадигмы, поскольку соединение в русской предромантической прозе элементов риторического (дидактика, односторонность в отображении персонажей и сосредоточение внимания на одной линии конфликта) и эстетического (стремление к индивидуализации, в первую очередь – национального характера; отход от однозначного толкования

загадочного; стремление к увлекательности повествования) и следование романтиков принципам нового, эстетического типа словесности, определили характер художественной интерпретации ими мифологических образов и ситуаций.

I. 1. 3. Предромантизм и романтизм с точки зрения их переходности. Предромантизм зародился в русской литературе в последние десятилетия XVIII века. Романтизм – в первые десятилетия XIX века. Таким образом, они несут на себе отпечаток переходности. Однако, на наш взгляд, романтизм, хотя и сформировался в переходное для культуры время, переходной художественной системой не являлся.

Различая предромантизм и романтизм с точки зрения наличия/отсутствия в их художественной природе признаков переходности, мы исходим из того, что романтиков объединяли единые критерии оценки индивидуальности. Такой целостности концепции человека мы не наблюдаем в предромантизме, который в русской литературе совместил в себе свойственные классицизму, сентиментализму и рококо модели человека (гражданин, частный человек, отшельник, эпикуреец). В то же время, к какой бы модели поведения ни был близок герой предромантического произведения, для него обязательной была оппозиция действительности, и его представление об идеале принципиальным образом отличало его от героев названных литературных направлений. Как, впрочем, и от героев романтизма, поскольку его разлад с миром еще не имел абсолютного характера.

Такое сосуществование процессов новаторства и преемственности, которое мы наблюдаем в предромантизме, вполне естественно с точки зрения динамики культуры. Сошлемся на те наблюдения, которые содержатся в работе Ю. М. Лотмана «Культура и взрыв». «Культура, – писал ученый, – как сложное целое составляется из пластов разной скорости развития, так что любой ее синхронный срез обнаруживает одновременное присутствие различных ее стадий. Взрывы в одних пластах могут сочетаться с постепенным развитием в других». Ю. М. Лотман подчеркивал, что взаимосвязанность процессов

новаторства и преемственности может быть осмыслена не сразу. «В самооценке современников, – писал он, – эти тенденции переживаются как враждебные, и борьба между ними осмысляется в категориях военной битвы на уничтожение. На самом деле это две стороны единого, связанного механизма, его синхронной структуры, и агрессивность одной из них не заглушает, а стимулирует развитие противоположной [288, с. 21]». Так и в русском предромантизме наблюдается соединение опоры на разработанные классицизмом, сентиментализмом и рококо принципы отображения, типологию персонажей с принципиальным их преобразованием. Выражение в произведениях предромантиков оппозиции к действительности позволяет сблизить его с романтизмом. Но между ними есть и существенные различия. Герой предромантиков еще не отделял себя от того мира, в котором находился. Различным было и содержание идеала в предромантизме и романтизме.

Концепция человека романтиков не была обусловлена их опорой на модели, сформированные другими литературными методами и направлениями. Хотя, конечно, опыт предшественников усваивался и в романтизме. О диалоге романтизма с другими культурами (романтизм и ренессанс, романтизм и классицизм) подробно пишет Е. Г. Милюгина [325; 326; 327]. На первый план романтики выдвинули человеческую индивидуальность, идеалом которой была гармония с субстанциальным – человечеством, природой. Принципиальное значение они придавали искусству как сфере преодоления противоречий между конечным, единичным и абсолютным, вечным. Такие категории, как свобода, духовность, творчество, красота были непременным условием совершенства мира. В русском романтизме было несколько течений: гражданское, психологическое, философское. Но несмотря на эти различия, он представляет собой целостную художественную систему, в отличие от совмещающего элементы разных систем предромантизма.

I. 2. Предромантизм и романтизм как ведущие художественные системы в русской литературе первых десятилетий XIX века

I. 2. 1. Предромантизм как объект литературоведческих штудий.

Понятие «предромантизм» было введено в литературоведческий обиход сравнительно недавно – в начале XX ст. Первым его употребил Д. Морне в статье, опубликованной в июльском номере журнала «Обзор литературной истории Франции» за 1909 год, для обозначения литературной эпохи, подготовившей романтизм во Франции. Самым же известным ученым, положившим начало разработке теории этого явления культуры, был Пауль ван Тигем.

Остановимся на наиболее показательных точках зрения ученых на суть предромантизма. По мнению некоторых литературоведов (это, в частности, К. Григорьян, И. Шетер), нет необходимости вводить это понятие в научный обиход, поскольку им обозначаются всего лишь новые явления в системе классицизма и сентиментализма [107, с. 10; 592, с. 56-57]. С. В. Тураев также отнес его к разряду «условных», «теоретически необоснованных» и нужных лишь для «обозначения кризисных явлений второй половины века [524, с. 83]».

Но и те ученые, которые признают наличие предромантизма в литературе, оценивают его разноречиво. С точки зрения М. К. Наенко, оперирующего понятием «стиль» и выделяющего стили самостоятельные (фольклорный, монументальный, классицизм, романтизм) и переходные (рококо, сентиментализм), предромантизм ни одним из них не является. Понятие «предромантизм» он применяет к тем новым элементам, которые формируются на любых этапах развития художественного творчества [359, с. 334–335].

Ученый из Польши Стефан Козак, изучающий предромантизм в украинской литературе, определяет его как мировоззренческую систему, основой которой является убеждение в специфике национального характера, комплекс литературных явлений, которые выходят за пределы сентиментализма и направлены к романтизму (то есть имеют ряд признаков,

характерных для романтизма), но которые возникли в литературе до его появления [234, с. 14]. Элементы этой системы он выделяет в «Энеиде» И. П. Котляревского, в фольклоре (думах и исторических песнях), летописях козаков, анонимном историософском трактате «История Русов». К ведущим признакам предромантизма Ст. Козак относит увлечение народностью, фольклором, особенно историческими и лирическими песнями, легендами; обращение к истории; прославление народных героев; идеализацию средневековья; культ таинственного; субъективность, лиризм и сентиментализм [234, с. 13].

Как «движение, имевшее своей целью подготовить почву для создания самобытных, оригинальных национальных литератур» и будущую систему романтического мировосприятия и творчества [259, с. 35], совокупность явлений и тенденций в европейской литературе и духовной культуре второй половины XVIII столетия, готовивших почву для романтизма [366, с. 10; 361, с. 231] представляют предромантизм А. С. Курилов, с. Е. Шаталов, Д. С. Наливайко.

Большинство авторов, которые пишут о предромантизме, представляют его в качестве одной из стадий классицизма, сентиментализма или же романтизма. Связь предромантизма с классицизмом рассмотрена Л. Ферст, П. Р. Заборовым и Е. В. Петуховым. По мнению П. Р. Заборова, предромантизм представляет собой обновление литературных принципов классицизма, некоторое «улучшение», «освобождение» литературы, скованной цепями чересчур строгих законов. Лилиан Р. Ферст, напротив, видит в предромантизме опровержение неоклассицизма, суть которого заключалась в детальной разработке и распространении тех принципов литературы, что были унаследованы европейскими странами из античных Греции и Рима [623, с. 16]. Предромантики, считает английская исследовательница, не принимали непоколебимости веры неоклассиков в правильность устройства вселенной, их стремления заключить литературу в неизменную систему рекомендаций [623, с. 16]. Применительно к русской литературе подобную точку зрения

высказал еще в 1895 году Е. В. Петухов. Правда, он вместо термина «неоклассицизм» использовал выражение «ложный классицизм», поскольку не считал его органичным явлением для русской литературы [400, с. 9].

С сентиментализмом сблизили предромантизм Н. В. Измайлов и Л. В. Пумпянский. Н. В. Измайлов определил предромантизм как сентиментализм в «карамзинистском» направлении. Отличительными чертами этого предромантизма, с его точки зрения, были «отвлеченный гуманизм» и «умеренное – не революционное – просветительство [176, с. 241]». По мнению Л. В. Пумпянского, сентиментализм был составляющей предромантизма, представлял собой «часть общего предромантического движения [427, с. 436]». Различия между ними заключались в том, что демократическое мировоззрение в предромантизме «косвенно» предполагалось, а в сентиментализме оно было «прямо заявлено [427, с. 436]».

Большинство тех, кто пишет об этом литературном явлении, связывает его с ранней стадией романтизма (это следует уже структуры самого слова: «перед романтизмом»). Таковы точки зрения Рене Веллека, Лилиан Р. Ферст, Г. А. Гуковского, Р. В. Иезуитовой, Ю. В. Манна. В. М. Жирмунский и Н. А. Сигал обозначили с помощью этого понятия эпоху, готовившую появление романтизма. Близкую точку зрения высказал автор недавно опубликованной в Англии монографии о предромантизме [616] Маршал Браун, определивший предромантизм как время открытий, которые не были доведены до конца; начало разработки новых средств выражения. Правда, его исследование связано только с английской литературой XVIII века, но показательно, что романтизм в нем понимается как литературное направление, призванное завершить все то, что обозначилось в эпоху предромантизма. Для Лилиан Р. Ферст предромантизм – это понятие, приложимое к деятельности ряда художников и мыслителей, которые явились предшественниками («forerunners») идей и стиля романтизма. К ним она относит Руссо, Юнга, Макферсона, Бернардина де Сен-Пре…. В более широком значении, пишет она, этот термин приложим к направлению, получившему импульс к развитию в

XVIII ст. и прокладывавшему путь к кристаллизации романтизма [623, с. 15]. Показательно, что главу, в которой она ведет речь об идейных, эстетических теориях и художественной практике литераторов XVII–XVIII вв., она называет «The pre-history of the Romantic movement». Как начальную стадию романтизма характеризует предромантизм и Ю. В. Манн. Этой стадии, считает ученый, «еще не знакомо переплетение добрых и злых психологических движений; разлад с современниками – если таковой есть – носит мягкий, меланхолический характер; мотив бегства – если таковой намечается – еще лишен резких форм разрыва, вражды, бунта… [302, с. 325]».

Противоположной точки зрения, заключающейся в том, что предромантизм совсем не обязательно был связан с романтизмом, придерживается С. А. Фомичев. В работе о творческой эволюции А. С. Пушкина-поэта он пишет: «Термин «предромантизм», в последнее время утвердившийся в литературоведении, нельзя истолковывать только как художественный метод, который порождает в будущем единственно романтизм. Предромантическое течение в литературе таит в себе реалистические откровения, и можно в принципе представить себе движение художника от предромантизма к реализму, как это обнаруживается в творческом пути Грибоедова, например [547, с. 60]». Из этого следует, что романтизм как художественная система мог быть вообще неприемлемым для предромантика. Стараясь объяснить, почему ряд исследователей склонен представлять предромантизм в качестве раннего этапа романтизма, Вл. А. Луков пишет о методологически неоправданном смешении «хотя близких, но различных художественных явлений», пренебрежении «конкретно-историческим анализом». В результате ученые приходят к, по его мнению, «неправомерному» обнаружению романтизма в «середине и даже в первой половине XVIII века [291, с. 31–32]».

В последнее время появляется все больше работ, авторы которых исходят из определенной самостоятельности предромантизма по отношению к другим художественным системам, в первую очередь, классицизму, сентиментализму и

романтизму. Одним из первых такую оценку этому художественному явлению дал Г. Е. Бен в статье о предромантизме, помещенной в пятом томе «Краткой литературной энциклопедии». И хотя вначале он представил предромантизм как «период истории литературы», предшествовавший появлению романтизма, далее он характеризовал его как одно из литературных направлений, очертив круг представлявших его авторов [35, с. 958–959]. Как самостоятельное литературное направление (течение) определила предромантизм в русской литературе А. В. Архипова [22, с. 15]. Близкой точки зрения на характер предромантизма в литературах Западной Европы придерживается Н. А. Соловьева. Статью «У истоков романтического метода. (О взаимодействии методов в английском предромантизме)» эта исследовательница начинает с того, что представляет предромантизм как «определенный исторический этап, являющийся связующим звеном между литературой и культурой Просвещения и романтизма». Однако далее уточняет свою позицию и пишет: «Это своеобразная система, родившаяся в период кризиса просветительского сознания, в период перехода от просветительских форм мышления к романтическим [500, с. 52-53]». К ее специфическим признакам Н. А. Соловьева отнесла особенности выраженной предромантиками концепции личности, усложнение по сравнению с литературой эпохи Просвещения отношений между героем и средой, новизну оценки разума и чувства. Исследовательница останавливается и на такой важной для европейского предромантизма черте, как обращение к мифу: «Воображаемое, поддерживаемое сентиментальной чувствительностью и меланхолией, освободилось от признаков обобщенно-условного и абстрактного классицизма (…) и, пропитавшись им, раскрепощало душу человека, делало обычное необычным, незначительное значимым [497, с. 25]». М. Б. Ладыгин исследуя, как и Н. А. Соловьева, западноевропейские литературы, определяет предромантизм как литературное течение, для которого были характерны уход в средневековое прошлое или восточную экзотику; агностицизм в качестве философской основы творчества, утверждение реальности сверхъестественного

бытия и непознаваемости мира, культ «готики» как альтернатива культу античности; обращение к народному творчеству и создание произведений, стилизующих народные сказки, легенды, предания [263, с. 26-27].

Оценка предромантизма как самостоятельного художественного метода в русской литературе была обоснована В. А. Западовым [158]. Ученый выделил в качестве наиболее показательных для предромантизма такие признаки: преимущественный интерес к человеку как индивидуальности и выдвижение на первый план художественного познания его частной жизни, воплощение быта в живописно-пластических образах. От классицизма и сентиментализма предромантизм, по мнению ученого, отличался отказом от нормативности. К числу самых важных особенностей предромантизма он отнес ориентацию на различие «вкусов» у людей разных национальностей и разных исторических эпох, а, следовательно, и на различие литератур.

Различая предромантизм и романтизм, В. И. Тюпа характеризует их как ступени утверждения в литературе эстетического отношения к действительности, «субпарадигмы» художественности [530, с. 70], которая уже преодолевает оценку автора как «изготовителя текстов», а читателя как «эксперта, обладающего знанием тех же самых правил, по которым строится авторский текст [530, с. 69]» и содержит «открытие эстетической природы искусства», а романтизм, следующая ступень в развитии литературы, выражает «осознание собственно творческой стороны эстетического, выражаемой законом оригинальности [530, с. 71–72]».

Зачастую в пределах одной и той же работы проявляется противоречивость толкования предромантизма. К примеру, Т. В. Федосеева, начав с того, что предромантизм в России «не сложился в самостоятельную эстетическую систему [543, с. 50]», далее говорит о нем как о направлении в литературе [543, с. 53]». Некоторая непоследовательность в осмыслении предромантизма сохранилась и в подготовленной этой исследовательницей докторской диссертации. Формулируя актуальность своего научного исследования, Т. В. Федосеева исходит из того, что до сих пор «отсутствует

общепризнанная трактовка художественной природы русского предромантизма» [542, с. 3]. Основываясь на изучении ряда трактатов по эстетике, а также художественных произведений (среди них – «Роман и Ольга» А. Бестужева, «Адо» В. Кюхельбекера), она формулирует основные признаки предромантической концепции личности, место в ней требования гармонии физического и психического начал, обеспечивающей одухотворенность чувств, связь этой концепции с христианской нравственно-этической традицией [542, с. 10]. Однако непосредственно предромантизм определяется в диссертации Т. В. Федосеевой и как «художественная парадигма», и как «процесс, обозначивший собой переход от рефлекторно-традиционалистского к индивидуально-творческому типу художественного сознания», и как «литературное течение» [542, с. 8–10]. Начав с того, что вопрос о «предромантизме – один из самых запутанных в нашем и зарубежном литературоведении [75, с. 3]» в связи с тем, что «общей концепции, целостного представления о поэтике и эстетике этого литературного явления так и не выработано [75, с. 8]», И. Н. Гаврилкова, автор диссертации на соискание ученой степени кандидидата филологических наук «Предромантизм в русской поэзии конца XVIII – начала XIX веков» ставит перед собой задачу выявить основные «темы предромантизма, типы видения действительности в эту эпоху, зависимость искусства от истории, связи русской литературы с литературами западноевропейскими [75, с. 10]». Уже из этой характеристики предмета исследования видно, что предромантизм понимается как определенная «эпоха» в русской литературе, «переходное явление» [75, с. 11], напрямую связанное с романтизмом, как комплекс явлений, из которых «возникает и укрепляется новое направление в искусстве – романтизм [75, с. 197]». «Тенденции», которые готовили романтизм в русской литературе, разделяются автором диссертации на «активные» (те, что не порывали с разумом), и «пассивные» (они заключались в пропаганде «непознаваемого» и «сверхъестественного», мистического), что, на наш взгляд, несколько упрощает понимание выраженной в предромантическом и романтическом художественных произведениях

концепции действительности. Думается, что в значительной степени преувеличена и зависимость русской литературы предромантизма от западноевропейской [75, с. 11]. «Предромантизм, – пишет об этом явлении в русской литературе автор диссертации «Жанрово-тематические модификации поэзии русского сентиментализма и предромантизма в свете категории возвышенного» А. Н. Пашкуров, – очень своеобразный литературный феномен, с ярко выраженной переходностью своего характера», «понятийная сущность» которого остается все еще «не устоявшейся [394, с. 200]». Объектом диссертация этого ученого является поэтика русской предромантической лирики 1780-1815 гг. в ее взаимодействии с «детерминантной категорией Возвышенного». При этом в круг исследуемых явлений включены поэтические произведения сентименталистов, предромантиков и романтиков Г. Р. Державина, Н. М. Карамзина, В. А. Муравьева – поэтов «стыка времен», роль в произведениях концептов «Природа», «Добродетель», «Мечта», «Гений», «Меланхолия», «Смерть». Наиболее важными для нас моментами диссертации А. Н. Пашкурова были определение самостоятельности, «суверенности» предромантизма как «литературного феномена [394, с. 203]», а также признание роли мифологизма «как мировоззрения», намечающего путь «из ограниченного человеческого бытия к новому осмыслению «объективно-чувственного» мира природы [394, с. 204]».

Подводя итоги изучения оценок предромантизма как в русской литературе, так и в литературах западноевропейских стран, следует признать, что в науке накоплен значительный опыт осмысления его сути. Установлены его особенности. Среди них – отход от нормативности классицизма, культ таинственного, ориентация на средневековье и народную культуру, выделение на первый план долга по отношению к себе и своим близким, усиление чувствительности. Но многое остается спорным. Нет ответа на главный вопрос: чем же был предромантизм – особенностью эпохи перехода к романтизму; новым умонастроением, вызвавшим новые формы в литературе; завершающей стадией классицизма или сентиментализма; начальной стадией романтизма или

же одним из литературных направлений. Подобная неопределенность понимания предромантизма сказывается на оценке конкретных явлений литературы. Все рассматриваемые в диссертации произведения относятся исследователями к романтическим. Свидетельством этого является опубликование их в сборниках русской романтической прозы. Ряд этих произведений до сих пор еще ни разу не становился объектом специальных литературоведческих исследований. В частности, цикл М. Н. Загоскина «Вечер на Хопре», о котором лишь упоминают некоторые авторы сборников фантастических произведений, причем, часто именуя его романтическим. Как это делает, к примеру, А. Немзер [370, с. 5]. Хотя В. И. Сахаров и отмечает, что художественный уровень рассказов М. Загоскина не равен уровню «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя или же произведений А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, он отдает должное и «Вечеру на Хопре». В этом цикле, по его мнению, «видно мастерство рассказчика [459, с. 28]». Более полная информация о писателе и его цикле содержится во вступительной статье к собранию его сочинений, где сообщается, что М. Н. Загоскин как автор исторических романов был одним из известнейших писателей 20-30-х годов XIX века. А. Песков, автор этой статьи, обращает внимание на глубину, насыщенность, «трудных мыслей», выраженных писателем в цикле: «Здесь, – пишет он, – можно прочитать о сверхчувственном общении на расстоянии, о власти судьбы над человеком, о предопределении и личной воле, здесь и попытка воспроизвести бред сумасшедшего, и рассказ о воздаянии грешнику [157, т. I, с. 26]». Несколько страниц своей монографии посвятил фантастическим произведениям Загоскина В. Ю. Троицкий. По его мнению, включение «непонятных случаев» и фантастических явлений, развитых на историко-этнографическом материале, «придавало произведениям яркие национально-исторические приметы [523, с. 210]».

«Забытый писатель» – назвал главу о творчестве Ант. Погорельского в сборнике своих статей «Поэты и прозаики» (1966) Н. Л. Степанов. Об отсутствии серьезного внимания ученых к творчеству Ант. Погорельского

пишет в опубликованной в 2006 году статье Ю. Л. Булаховская [50], подтверждая тем самым, что в оценке творчества этого художника за сорок лет мало что изменилось. О других писателях, как, к примеру, А. А. Бестужеве, написано больше работ. Но и они не лишены противоречивости оценки эволюции его творчества. Перемена в способах отображения человека, формирование психологизма, развитие концепции человека у А. А. Бестужева в 30-е годы оцениваются исследователями как движение писателя к новому художественному методу отображения. Но называется при этом реализм. Такой точки зрения придерживаются И. Г. Сацюк, З. Ф. Канунова и М. И. Азиева. И хотя М. И. Азиева уточняет, что отход писателя от романтизма не произошел [10, с. 89], в названии ее статьи заявлен именно реализм («О реалистических тенденциях в романтизме позднего А. А. Бестужева-Марлинского»).

На наш взгляд, действительно, отказ от просветительского рационализма в утверждении всесилия разума и переход к анализу психологии человека и отображению рефлектирующей личности, рассматривающей «весь мир относительно себя» – это знаки новизны художественной манеры писателя. И сам А. А. Бестужев-Марлинский указывал на это новое для современной ему литературы направление, называя одну из своих статей «О романтизме» (1839). Однако представляется, что движение шло не от романтизма к реализму, а от предромантизма к романтизму. Знаком предромантической природы его ранних произведений является отсутствие антитезы «идеал – действительность», что влияет на характер развития действия. «Ему, – писал Ю. В. Манн о герое рассказа «Страшное гаданье», – еще совершенно не знакомы симптомы мучительного разлада с соотечественниками, с окружением, не говоря уже о процессе романтического отчуждения в целом. Малейшие осложнения действия, которые могли бы повести к этому процессу, тотчас же нейтрализуются [301, с. 235-236]». В пользу того, что в ранних произведениях А. Бестужева сильны черты риторичности, от которой полностью не освободились предромантики, свидетельствует свойственная им дидактика. Мифологические образы и ситуации, зачастую играющие в них

структурообразующую роль, обусловлены нарушением героями нравственных норм. Центральных героев ранних произведений А. А. Бестужева, как и героев О. М. Сомова, Ант. Погорельского, М. Н. Загоскина, можно отнести к типу «частного» человека, исследуемого преимущественно предромантиками. Он отличается от гражданина у классицистов и предромантиков, основывающихся на традициях классицизма. Для гражданина объективное и субъективное совпадают. Не похож он и на «злодея», который исходит из субъективного (страстей и, как правило, преступных) и не соотносит своего поведения с законами объективной реальности. Представляется, что «частный человек» занимает своего рода «промежуточное» положение. И хотя он осознает трудность установления соответствия между субъективными устремлениями и объективным ходом вещей, он пытается достигнуть его. Но это еще не тот избранник, который своими страстями возвышается над окружающими, остается для них загадкой и может быть побежден лишь враждебным ему роком. Так, к примеру, ситуация незаконной любви объединяет повести А. А. Бестужева «Страшное гаданье» и «Фрегат «Надежда». Но в предромантическом «Страшном гаданьи», герой которого – обыкновенный, «частный человек», речь идет об опасности проявления нравственной слабости, а в романтическом «Фрегате «Надежда» – о тайнах провидения, управляющего судьбой исключительной личности.

Результаты систематизации итогов теоретической разработки понятия «предромантизм», а также наблюдений историко-литературного характера, сделанных учеными при изучении культуры и литературы стран Западной Европы и русской литературы, подтверждают, что и в конце 10-х гг. XXI века сохраняет свою актуальность задача, сформулированная Л. Г. Фризманом в 1978 году: «Настала пора изучить переход от классицизма к романтизму во всей его сложности. В процессе такого изучения и должен быть решен вопрос о предромантизме как историко-литературной категории, должна быть прояснена типология, эстетическая сущность неоклассицизма в русской литературе XIX

века, рассмотренного в соотнесенности с так называемой «школой гармонической точности» [555, с. 274]».

I. 2. 2. Основные направления изучения русского романтизма. Романтизм стал изучаться гораздо раньше – в процессе своего возникновения и формирования. Поэтому, а в еще большей степени в силу своей значимости для истории культуры в целом, романтизм является предметом исследования практически необозримого числа научных трудов. Однако это не означает, что ученые близки к формированию какого бы то ни было однозначного толкования сути этого явления. Как раз обилием литературы подтверждается сложность дать определение содержанию понятия «романтизм». Предельно широкую гамму понимания этого слова мы встречаем как на бытовом уровне (романтик – любой человек, восторженно воспринимающий происходящее), так и на научном. К примеру, В. П. Барышков, автор монографии, посвященной анализу личностного бытия как области формирования и функционирования ценностных смыслов, словом «романтик» обозначает один из типов социального характера жителя современной России. Этот тип охарактеризован следующим образом: «он наполняет свою деятельность предметным содержанием, (…) убежден, что надо (…) своим участием качественно изменить ситуацию [30, с. 88]». Нет единства в понимании романтизма и среди ученых-литературоведов. «Любая характеристика романтизма, – пишет В. В. Липич в статье о художественной траектории романтической эволюции А. С. Пушкина, – неизбежно вызовет полемику и спровоцирует профессиональные дискуссии [274, с. 4]». Интерес к романтизму в последние годы не ослабевает не только в связи с его значимостью для истории культуры. Выраженное романтизмом поэтическое мироощущение оказывается неожиданно близким человеку, живущему в начале XXI века. Перечисляя те особенности романтического мирочувствования и искусства, которые сближают его с современным искусством, Э. Н. Шевякова пишет: «Неприятие всякой нормативной системы, принципиальная незавершенность множественности смыслов, сближение разнородных понятий;

философия Единого целого; отказ от мимесиса; роль интуитивного, бессознательного; внежанровый синтез искусств, синтез научного и художественного понимания; отсутствие (…), линейного детерминизма; идеал «сотворчества [589, с. 157]».

Многое в изучении романтизма как в мировой, так и в русской литературе сделано такими учеными, как Н. А. Гуляев, И. В. Карташова, Д. С. Наливайко, Ю. В. Манн, В. П. Казарин, В. В. Ванслов, И. Г. Неупокоева, М. П. Алексеев, Б. Г. Реизов, В. М. Жирмунский, Н. Берковский, Ф. П. Фёдоров. Подготовлен ряд научных работ, в которых систематизированы основные направления в изучении теории и истории романтизма. Одна из последних работ такого плана – статья Н. К. Эмирсуиновой «Новые подходы к изучению русского романтизма в литературоведении 1990-х гг. » [606].

В качестве наиболее перспективных направлений изучения романтизма в последние годы ученые называют включение романтизма в контекст духовной и социальной жизни эпохи [492, с. 13], решение вопросов, которые связаны «с переходом от сентиментализма к романтизму, с хронологическими границами романтического направления, с дифференциацией русского романтизма, с особенностями романтического метода, со спецификой религиозных воззрений романтиков…[388, с. 3]». Исходя из того, что пока «не изучается – или почти не изучается – развитие целых художественных структур, целых художественных комплексов, каковыми являются *литературная эпоха* или *литературное направление»*, Ю. В. Манн ставит перед собой задачу выявить «структурные особенности русского романтического движения», «смысловые значения элементов поэтики и те функции, которые она выполняет» в произведениях русских романтиков [302, с. 7]. В центре внимания Ф. П. Федорова – романтический художественный мир как «концепция объективного мира, его оценка, его версия; … картина мира, сложившаяся в сознании художника, в сознании культуры [541, с. 5]». Н. А. Соловьева останавливается на проблеме диалога в среде самих романтиков и в их творческом сознании [498, с. 13].

Среди литературоведов, также обращавшихся к изучению особенностей романтического художественного сознания, – Н. П. Банковская, О. Б. Вайнштейн, Н. А. Гуляев, В. М. Жирмунский, Д. С. Наливайко, И. В. Карташова, Б. С. Мейлах, Е. Г. Милюгина, В. И. Хрулев, Э. Н. Шевякова. В основе романтизма, считает В. И. Хрулев, лежит понимание мира как явления, находящегося в бесконечном развитии вне нас и внутри нас, как начала, дающего толчок и начало развития внешнему миру человека и как начала, движимого уже самим духовным стремлением и внутренним миром человека [569, с. 23]. При этом, как показывает Д. С. Наливайко, философская основа романтического мировосприятия имела главным образом идеалистический или пантеистический характер. «Органическая теория» романтиков основывалась, по словам ученого, на ведущей роли духовного начала, которое пронизывает природу, вносит в нее динамику и одухотворяет ее. Последнее не исключало «наличия в ней материалистических элементов [361, с. 235]». В результате сформировалось видение мира одновременно как организма и как произведения искусства [361, с. 235]. Как и Д. С. Наливайко, Е. Г. Милюгина видит принципиальную новизну романтического мышления в интуитивизме как альтернативе рационализму. В связи с этим, пишет исследовательница, «романтики, как и древние, апеллировали к коллективному опыту, к фольклору, к национальной мифологии, творя мифологию собственную [327, с. 114-115]». Особую роль для них имела эстетическая категория «прекрасное», которая оценивалась как универсальный способ интерпретации мира. Этим в значительной степени объясняется обращение романтиков к мифу, в структуре которого заложено художественное начало. Именно как мифотворчество, направленное на преодоление чувства одиночества и восстановление связи с целым, понимает романтическое искусство Рене Веллек. В качестве определяющих его признаков он называет опору на воображение, мифологизм, символизацию и оккультизм, возрождение неоплатонизма, пантеизма, отождествление Бога и вселенной, души и тела, субъекта и объекта, оценку искусства как пути к идеалу («groping towards the

ideal [632, с. 165]»). Без символа и мифа поэт-романтик, по словам Веллека, останется без инструментов проникновения вглубь действительности, без установки на веру в творческие возможности человеческого мышления невозможны ни одухотворение природы, ни истинный символизм [632, с. 197]. Таким образом, изучая специфику творческого сознания писателей начала XIX века, литературоведы указывают на мифологизм как одну из его ведущих сторон.

I. 3. Связь между мифом и литературой, мифологическим и художественным типами мышления.

I. 3. 1. Основные точки зрения на содержание понятия «миф» и хронологические рамки процесса мифотворчества.

Число определений мифа, сформированных к настоящему времени, не поддается установлению. Выделяются бытовое понимание мифа («неистинное знание», «преднамеренный обман») и научное. Для мифологически мыслящего человека это «чудо, которое, однако, в порядке вещей», а для ученого, исследующего миф, это «форма сознания, свойственная человеку, как свойственны ему другие формы сознания [114, с. 275]». Но это не означает, что все исследователи едины в своем понимании его сути. Как философский термин, пишет А. В. Гулыга, миф – «особая форма мышления», точнее «бессознательный уровень мысли, где реальное сливается с идеальным». Как предмет изучения культуролога – древняя литературная форма, повествование о богах и героях [114, с. 271]. Этнолог, скорее всего, оценит миф с точки зрения его прагматической функции, как части ритуальной жизни общины, поскольку миф призван регулировать стабильность функционирования коллектива. Миф трактуется как средство концептуализации мира (Е. М. Мелетинский), «особая конструктивная система образных представлений, когда она выражена словами», единственная в свое время форма мировосприятия (О. М. Фрейденберг), способ символического моделирования и описания

окружающего мира (Э. Кассирер, К. Леви-Стросс), рассказ о событиях и персонажах, которые в той или иной традиции почитаются священными (С. Ю. Неклюдов), модель для подражания, описывающая «мощные проявления священного» (М. Элиаде), слепок отмирающего магического ритуала, функции которого постепенно перешли к науке (Дж. Фрэзер), явленная человеку в своей непосредственной данности и чувственной целостности действительность (А. Ф. Лосев). Признавая невозможность найти универсальное определение мифа, М. Элиаде пишет, что это настолько сложная реалия культуры, что ее можно «изучать и интерпретировать в самых многочисленных и взаимодополняющих аспектах [604, с. 11]». Зачастую эти толкования имеют не взаимодополняющий, а взаимоисключающий характер. В первую очередь, это объясняется разногласиями в вопросе о хронологических рамках мифотворчества. С одной стороны, его связывают с определенной эпохой – «дологической», «донаучной» – когда предпринимались лишь начальные шаги в освоении человеком действительности. Миф в таком случае, это «способ массового и устойчивого выражения мироощущения и миропонимания человека, еще не создавшего себе аппарата абстрактных обобщающих понятий и соответственной техники логических умозаключений [138, с. 9]». Такое понимание мифа мы встречаем в трудах Л. Леви-Брюля, К. Каудвелла, О. М. Фрейденберг, А. Веселовского, И. М. Дьяконова, Ф. Х. Кессиди. С другой стороны, мифу придается вневременной характер. Согласно такому пониманию, возникнув в древности, мифы не только трансформировались под действием менявшихся оценок человеком действительности, но и значительно дополнялись другими мифами – эпохи Средневековья, Нового времени, современности. Точки зрения на временную неограниченность процесса мифотворчества придерживаются Д. Аптер, М. Элиаде, с. А. Фомичев, А. А. Потебня, А. Ф. Лосев, Е. М. Мелетинский, Б. Г. Щукин, А. Н. Елсуков, И. В. Данилевский. Свидетельством широкого распространения подобного подхода к мифу являются научные собрания последних десятилетий XX – начала XXI вв. Это конференция «Myth in Contemporary Life», организованная в

1984 г. в Нью-Йорке, «Мифологическое пространство и время в современной культуре», «Миф. Символ. Образ. Традиции и современность» – конференции, которые были организованы в 2000 и 2003 годах украинской ассоциацией «Новый Акрополь». Обсуждению мифа как феномена социальной эволюции и способа организации мышления был посвящен специальный выпуск журнала «Мир психологии» в 2003 году. Все чаще миф толкуется как «базисный феномен человеческой культуры [495, с. 398]», который присутствует на разных ее этапах. Различие в оценке временных границ мифотворчества определяет не только формулировку содержания понятия «миф», но и ответ на вопрос о возможной близости между мифом и литературой.

I. 3. 2. Исследование учеными связи между мифом и литературой. Наличие поэтической составляющей в мифе признает большинство исследователей. Но вот точки зрения на возможность сближения мифа и литературы не совпадают. В работах И. М. Дьяконова, О. М. Фрейденберг, Кристофера Каудвелла делается акцент на их несовместимости из-за различия во времени формирования. Сближаясь с поэзией в их словесном выражении, в том, что они предполагают акт творчества, а также связаны с областью воображения, мифы принципиальным образом, по мнению О. М. Фрейденберг, отличаются от фольклора и поэзии. Во-первых, миф не является жанром, во-вторых, он синкретичен, и, наконец, непроизволен [553, с. 28]. Иная точка зрения была высказана А. А. Потебней, А. Ф. Лосевым, Е. М. Мелетинским, А. В. Гулыгой. Это не означает, что все они одинаково оценили связь литературы с мифом. Так, к примеру, А. В. Гулыга, видя в мифе источник художественного творчества на первоначальных ступенях его развития, убежден, что «затем их пути могут совпадать, а могут и расходиться». «Где рассуждение, там нет мифа, пишет ученый. – С мифологией смыкается искусство, уводящее от размышлений [114, с. 275]». А. А. Потебня тоже видел в мифе изначальную форму художественного повествования, понимая его как метафору, но не осознаваемую. Но он не отрицал проявления мифа в современном ему

искусстве. Миф, по его мнению, связан со словесностью, но «лишь как словесное произведение, лежащее в основании других более сложных словесных произведений [418, с. 433]». Исходя из того, что направленность на мифологизирование является фундаментальной чертой человечества на всем протяжении его существования, А. Ф. Лосев был убежден, что поэзия достигает максимальной образности в тех случаях, когда в ней проявляется «бесконечная символика», «символ становится мифом [283, с. 443]». При этом А. Ф. Лосев не отождествлял миф и художественное творчество, видя их принципиальное различие в буквальности восприятия образа в мифе [283, с. 444].

Таким образом, решение вопроса о связи между литературой и мифом непосредственно зависит от оценки возможности их сосуществования в одном и том же временном промежутке. Ю. М. Лотман, З. Г. Минц [289, с. 36], И. М. Зварич [161, с. 24] обращают внимание на разделенность мифа и литературы в стадиальном аспекте, но не исключают возможности их связи в типологическом плане как «самостоятельных, имманентно организованных в структурном отношении культурных миров» с точки зрения принципов их организации [289, с. 36]. Наиболее ярко встреча мифа и литературы, по мнению Ю. М. Лотмана и З. Г. Минц, проявилась в искусстве эпохи романтизма. В это время было сформировано представление о третьей стадии, на которой должен был осуществиться синтез в форме «мифологического искусства» современности. Близкую точку зрения, заключающуюся в том, что «первобытный тотальный миф» несовместим с «дифференцированным художественным творчеством [4, с. 114]» и в то же время «первообразы мифомышления» могут быть включены в художественное произведение, а также, что принципиально новый подход к мифологии начинает формироваться с начала XIX века, когда у художников возникает стремление усвоить «абстрактные первосхемы моделирования мира в числе, пространстве и времени», ввести в кругозор европейского читателя «богатство национальных мифологий», когда «архаические коды мифомышления» начинают новую жизнь в «заново творимой образной структуре», что придает художественным

произведениям новой литературы «глубину и перспективу [4, с. 116–117]», высказал С. Аверинцев. «Открытая романтизмом возможность некнижного, жизненного отношения к мифологическим символам, – пишет он, – реализуясь в обстановке расцвета реалистико-натуралистических бытоописательских жанров, выливается в опыты мифологизации быта, когда первообразы мифомышления выявляются в самых прозаических контекстах [4, с. 116]». Исследование этих «изначальных схем представлений, которые ложатся в основу самых сложных художественных структур» и позволяет, по мнению С. Аверинцева, ответить на вопрос: что такое миф в художественном творчестве?

Размышления ученых о сути мифа и литературы так или иначе побуждают их характеризовать мифологический тип мышления, соотносить его с научным, поэтическим, бытовым. Остановимся на наиболее показательных в этом плане точках зрения.

I. 3. 3. Общее и различие в мифологическом и художественном типах мышления. Ряд ученых не признает научным постановку рядом категорий «миф» и «мышление». К ним относятся Л. Я. Жмудь, А. И. Зайцев, Д. П. Паншина, М. К. Мамардашвили. Их принципиальная несовместимость, по мнению М. К. Мамардашвили, обусловлена тем, что в мифе заложена «коллективная и безымянная традиция», а мышление начинается с момента зарождения «автономной» мысли. Кроме этого, мышление всегда провоцируется обнаружением незнания чего-то. Формируемые представления не воспринимаются как абсолютно верные, и в дальнейшем могут подвергаться уточнению или даже опровержению. Подобное недопустимо по отношению к мифу, поскольку в нем, как подчеркивал ученый, «все само собой разумеется» [299, с. 205]. В силу того, что в мифологическом слишком сильны «бессознательные, эмоциональные, даже точнее – эмоционально-волевые элементы», Д. С. Паншина предлагает вместо понятия «мифологическое мышление» использовать «мифологическое мировосприятие [392, с. 100-101]». Главным его признаком эта исследовательница считает «невыделенность» человека из мира мифологического [392, с. 102]. Другие

ученые считают, что есть все основания говорить о мифологическом мышлении как о модусе постижения бытия [145, с. 153]. Среди них – Ю. М. Лотман, Е. М. Мелетинский, И. В. Данилевский, В. М. Пивоев, Ю. М. Романенко, М. Ю. Савельева, Э. В. Сайко В. С. Швырев, И. С. Клочков, Е. Я. Режабек. Разделяя мифологическое и рациональное, А. А. Потебня в числе его характеристик назвал отсутствие разложения на составляющие и «отсутствие критики [419, с. 423]», отождествление субъективного переживания, возникшего в результате освоения предмета, с представлением о его действительных свойствах [419, с. 428]. В. М. Пивоев определяет его как «иррациональный способ духовного, воображаемого самоопределения и самоутверждения социальной общности (группы) в ходе освоения мира [401, с. 99]».

Анализ научной литературы, в первую очередь, тех положений, которые содержатся в работах О. И. Глазуновой, И. М. Зварича, В. С. Щукина, В. А. Маркова, с. Н. Бройтмана, А. Л. Андреева, Ю. М. Романова, Э. Я. Голосовкера, В. Ф. Косарева, Т. Я. Шехтер, позволяет судить о различиях между мифологическим и художественным типами мышления. И. М. Зварич определяет художественное мышление как историческое и постмифологическое [161, с. 24]. Усваивая и творчески трансформируя образы и ситуации отдельных мифов, а также их структурные звенья, художественное мышление, по его мнению, вводит миф в систему постоянных категорий моделирования действительности в произведении. Они близки, поскольку и мифологический, и художественный типы мышления оперируют образами. И здесь же очевидно их принципиальное различие. «Образ» для мифологически мыслящего человека есть та же вещь, он не только ее замещает, но и действует так же, как и она, так что заменяет ее в непосредственном присутствии [213, с. 53]», подчеркивает Эрнст Кассирер. Художник непременно разграничивает вещь и творчески им пересозданный образ этой вещи. Другим основанием сближения мифологического и художественного мышления является их ориентированность на синтез. И в мифе, и в литературе за

конкретным, эмпирически-достоверным усматривается общая идея. Мифологическое мышление синкретично. Творческий процесс предполагает обобщение, установление закономерностей. Но для мифологически мыслящего человека каждое единичное одновременно тождественно общему, сущности, а для художника единичное – одно из составляющих сущности, ее часть. Основанием сближения мифологического и художественного мышления является и их опора на интуицию и работу воображения. Наукой о «формах правильного (и, следовательно продуктивного) воображения» назвал миф Ю. М. Романенко [440, с. 83]. Попытавшись выявить суть «загадочного шифра», который присущ этой «форме познания, имеющей наиболее древний познавательный опыт и язык», Э. Я. Голосовкер сделал акцент на том, что мифологическое мышление, как детское и художественное творчество, – это «мышление под господством воображения [97, с. 11]». Хотя, безусловно, очевидно и различие. В мифе фантазирование, действие воображения выполняет сугубо практическую задачу: оправдать явления действительности и правила поведения коллектива путем изложения истории их творения демиургами или же отнесения их истока к эпохе «первотворений». В художественном творчестве у воображения и фантазирования главная функция эстетическая. Кроме того, мифологически мыслящий человек, познавая мир «изнутри», не отделяет себя от Космоса, воспринимает себя тождественным ему, а художник уже осознает свою индивидуальность, собственное «я» и со стороны этого отдельного «я» творчески познает окружающее.

I. 3. 4. Взгляды литературоведов на место мифа в художественном мышлении предромантиков и романтиков. К вопросу об особенностях романтического мифотворчества обращались многие литературоведы. По мнению Д. С. Наливайко, в искусстве романтизма впервые структура мифологического мышления «с его сочетанием единичного и универсального, его многозначностью, амбивалентностью» «явилась изоморфным выражением природы». В мифах, пишет ученый, романтики видели «изначальное» воплощение символических форм мышления,

«изоморфное воссоздание жизни в ее органическом единстве, во взаимосвязи и взаимопроникновении ее различных начал и форм, в ее всеобъемлющем спонтанном движении [361, с. 254]».

В тесной взаимосвязанности с мифологическим рассматривает художественное мышление романтиков Е. Н. Корнилова в монографии «Мифологическое сознание и мифопоэтика западно-европейского романтизма». Причину того, что именно романтики обратились к мифотворчеству, она видит в том, что они первыми в новое время осознали «непоправимость утраты единой концепции мироздания [243, с. 11]». В этом содержалась альтернатива эпохе Просвещения, исключившего «из механистической трактовки материальных вещей и процессов бытие человеческого духа». Особенную ценность мифологем для романтиков представляла их эмоционально-эстетическая сторона, миф давал им возможность «гуманизации и сохранения традиций культуры» и «создания универсального мира высокой поэзии [243, с. 11]». В качестве основных направлений включения мифологического в романтическое художественное произведение она называет сотворение новой романтической мифологии из «склоков старого мифа», создание совершенно оригинальных архетипов, в основании которых «видны детали не только фольклорной, но и ранней философской и естественно-научной традиции, перетолкованные и переосмысленные в интеллектуально-символическом плане [243, с. 18]». В монографии Е. Н. Корниловой выделено два раздела. Они отражают эволюцию мифологического сознания романтической эпохи от рационалистических универсальных построений Блейка и Новалиса к более «осторожному» оперированию «сегментами традиционного мифа» и включению «в контекст мифопоэтики приемов и принципов других искусств, философских и научных гипотез [243, с. 22]».

Значительный вклад в изучение мифотворчества романтиков внесен коллективом ученых, возглавляемым И. В. Карташовой. В первую очередь здесь необходимо назвать работы Е. В. Милюгиной [320–330] о мифотворчестве романтиков, представляющих разные европейские литературы.

Ссылаясь на высказывание Г. Гадамера о том, что важнейшей проблемой романтизма является проблема отношения мифа и разума, подсознательного и сознательного, интуиции и логики, иррационального и рационального, эта исследовательница исходит из необходимости выяснить, «был ли миф для романтиков лишь формой, к которой они прибегали для изложения своих идей, или же системой мышления, восприятия и осознания мира; был ли он поэтической игрой, фантазией или же истиной, выражающей глубинную сущность мироздания [321, с. 34-35]». В предлагаемой диссертации эти вопросы также решаются в качестве ведущих, но объектом внимания является русская литература. Кроме того, в диссертации предпринято соотнесение романтизма с предромантизмом с целью выявления обусловленности включения мифологического авторской концепцией действительности и особенностями художественной манеры каждого и писателей.

I. 4. Основные пути литературоведческого анализа мифопоэтики художественного произведения.

Термин «мифопоэтика» не нашел пока такого теоретического обоснования, которое могло бы удовлетворить всех исследователей. Чаще всего он применяется в качестве указания на объект изучения (архетипические, мифологические коды художественного произведения), а также как обозначение путей выявления связи между литературой и мифологией, изучения художественных произведений, особенности поэтики которых во многом обусловлены опорой писателей на мифопоэтические парадигмы разного уровня. В настоящее время мифопоэтический подход к анализу литературы, как и само понятие «мифопоэтика», принимается не всеми учеными. Среди его противников А. Ф. Журавлев, А. С. Козлов, Ф. Т. Евсеев, Л. И. Скупейко, разделяющие миф и поэзию с точки зрения времени их формирования (миф предвосхищает поэзию), а также в связи с различием выраженного в них отношения к миру («миф внепоэтичен», поэзия является

«эстетизацией мира», миф имеет мало общего с игрой, «поэзия ближе к игре»). Автору диссертации ближе высказывания тех ученых, которые, учитывая различие между архаическим мифом и литературой, признают корректность понятия «мифопоэтика» и активно разрабатывают мифопоэтический подход к художественному целому. В первую очередь, это исследователи, представляющие Московско-Тартусскую школу. Применяется такой подход к изучению фольклора и литературы и украинскими учеными. А. С. Киченко предлагает следующие направления изучения мифопоэтики и мифопоэтического компонента художественного произведения: «философско-теоретическая интерпретация мифа, подводящая к осмыслению механизмов его познавательной структуры», «изучение феномена мифа и мифологии изнутри фольклорно-литературной среды, переосмысляющей и переорганизовывающей мифологические структуры по законам поэтики [229, с. 342-343]». С. М. Телегин и представители его школы вместо «мифопоэтика» предлагают близкое понятие «мифореставрация». Его суть заключается в вычленении в фольклорном и художественном тексте элементов мифологического сознания, определении действия законов мифотворчества, установлении степени мифологичности текста, анализе мифологических мотивов и их последующей интерпретации, в восстановлении мифологического сюжета [215, с. 115]. На наш взгляд, термин «мифопоэтика» в большей степени отвечает задаче литературоведческого изучения специфики художественного явления, поскольку в нем содержится указание на поэтику как центр внимания исследователя. Один из путей мифопоэтического исследования произведения – вычленение в нем мифологических мотивов. Отсюда – еще один метод анализа, к которому обращался автор диссертации, – *мотивный*.

Классическими в области изучения мотива являются работы А. Н. Веселовского, О. М. Фрейденберг, Б. В. Томашевского. К «кросс-уровневым» единицам текста, главными признаками которых являются нерасчленимость, вариативность и повторяемость, относит мотивы представитель одного из постструктуалистских подходов к изучению текста Б.

М. Гаспаров. И. В. Силантьев определяет мотив как «эстетически значимую повествовательную единицу, интертекстуальную в своем функционировании, инвариантную в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантную в своих событийных реализациях, соотносящую в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками [475, с. 263]». Исходя из того, что главной характеристикой мотива, отмечаемой всеми его исследователями, является повторяемость, Ю. В. Доманский [134, с. 26] выделяет два плана его рассмотрения: 1) как выраженный в слове устойчивый семантический элемент художественного текста; 2) как явление архетипическое. Таким образом, для Ю. В. Доманского понятие «мотив» шире, чем «архетип», хотя используется и как его синоним.

Термином «архетип» оперируют многие исследователи. С. Б. Крымский, Б. А. Парахонский и В. М. Мейзерский определяют его как «символические конструкции», которые «через интерпретацию дешифруются в различные образные представления, но не тождественны им [255, с. 47]». Близкую точку зрения высказала А. Ю. Большакова, которая понимает литературный архетип как «сквозной образ с многоуровневой структурой [43, с. 46-47]».

В предлагаемой диссертации исследуется главным образом сюжетная роль архетипических мифологических мотивов. Такой подход к анализу мотива предлагает А. Б. Холодов, определяя его как «самостоятельное одноактное действие, наделенное семиотическим значением, которое отражает архетипические отношения между субъектом и объектом, формирует и моделирует сюжет и остается универсальным для различных культур и традиций [563, с. 5]». Как «некий микросюжет, организованный вокруг действия-предиката, от которого зависят в качестве естественных аргументов определенные «роли», рассматривает структуру мотива Е. М. Мелетинский [314, с. 46]. В диссертации устанавливаются генезис и смысл мифологических мотивов с философской и эстетической точек зрения.

Установить закономерности мифотворчества русских писателей позволит соединение структурного метода с типологическим, поскольку повторяемость одних и тех же мифологических мотивов и образов в произведениях разных писателей или же различие в их интерпретации является основой выявления основных закономерностей литературного процесса. Важное место в осмыслении мифопоэтической парадигмы в русской прозе начала XIX века принадлежит и компаративному методу, разрабатывавшемуся Г. Я. Вервесом, Л. В. Грицык, Д. Дюришиным, И. П. Ильиным, Н. И. Конрадом, Д. С. Наливайко, Н. К. Наенко, Б. Г. Реизовым. Его актуальность для современного литературоведения подтвердила дискуссия, которую провел журнал «Слово і час» в 2002 году. Для нас особое значение имеет «интердисциплинарный» характер это направления науки [129]. Опираясь на опыт компаративистики, автор диссертации рассматривает миф как одну из составляющих «духовно-творческой деятельности [363, с. 10]», компонент творческого мышления русских писателей, художественной системы их произведений.

На основе названных методик в диссертации предполагается устанавить ведущие закономерности проявления в русской литературе символического (мифологического) типа мышления, функционирование в ней архетипических мифологических кодов. Сочетанием различных научных стратегий автор диссертации рассчитывает проникнуть в суть тех ментальных процессов, которые определили специфику русской литературы в переходную для нее эпоху – в начале XIX века.

I. 5. Выводы

Русская проза в начале XIX века приобретает принципиально новый характер. Одной из ее особенностей является переосмысление мифа и его роли в произведении. Главным фактором, который определил эти перемены, был переход русской литературы к иному, по сравнению с эпохой XVIII века типу словесности,

эстетическому. Процесс обретения русской литературой художественности был обусловлен развитием концепции человека, то есть системы идей о ценности и назначении человека, его сущности и отношениях с миром. Человек стал оцениваться как индивидуальность, обладающая неповторимым строем мышления и переживания происходящего. Изменения в понимании человека вызвали поиск новых форм и принципов его художественного отображения. Так переходная эпоха определила особенности художественного мышления. Постепенно формировалось представление об эстетическом идеале, о соотношении в творчестве объективного и субъективного. Складывались новые художественные методы и направления. Многое в их оценке остается спорным. Нет работ, в которых был бы предпринят сопоставительный анализ предромантической и романтической прозы. В то же время следует признать, что исследование динамики понимания и художественного воплощения мифа в русской прозе начала XIX века позволяет судить не только об особенностях предромантизма и романтизма, но и сформировать представление об общих закономерностях литературного процесса. В силу принципиальных перемен в миропонимании и оценке человека, которые происходили в русском обществе в первые десятилетия XIX века, предромантиков и романтиков сближает их интерес к мифу, в котором выражены модели поведения и оценки происходящего. Однако стратегии художественного освоения мира (система оппозиций, содержание и способы воплощения модели человека, формы выражения авторского «я», соотношение рационально-логического и чувственно-интуитивного) в предромантизме и романтизме различались. Учеными накоплен опыт изучения особенностей усвоения мифа литературой. Учет их наблюдений поможет выявить основные закономерности формирования и развития мифопоэтической парадигмы в русской прозе начала XIX века, сформировать модель развития русской литературы на основе установления связи между усвоением литературой мифа и процессом обретения ею художественности.

РАЗДЕЛ II
МИФОЛОГИЧЕСКОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПОЗНАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА

Наиболее полно связь русской литературы с мифологией проявилась в тех случаях, когда в произведении изображалась народная среда, поскольку именно в ней дольше всего сохранялись признаки мифологического типа мировосприятия. Различая религиозное и мифологическое видение мира, А. Гулыга пишет о «мифологическом отождествлении», заключающемся в отсутствии деления на видимый, осязаемый и подчиненный понятным законам мир и на мир невидимых потусторонних сил [114, с. 219]. У человека, который находится в непосредственной связи с землей, сохраняется ощущение сопричастности окружающей его жизни природы. Он не проводит различия между естественным и сверхъестественным. Точнее, у него отсутствует само по себе представление о сверхъестественном. Все, что он наблюдает и переживает, каким бы оно ни казалось удивительным, воспринимается как само собой разумеющееся, поскольку и люди, и духи природы находятся в одной плоскости, являются составляющими одной и той же действительности. Одухотворение им создаваемых вещей способствует мифологизации окружающего. Такой тип мироощущения характерен для всего патриархального общества, вне зависимости от социального деления. Сошлемся на выводы, изложенные в 1894 году профессором Новороссийского университета А. И. Кирпичниковым в «Этнографическом обозрении», относительно того, что в первой половине XIX века «небогатое дворянство и чиновничество всецело разделяло народные воззрения в самой архаичной форме их [226, с. 12]». Различие между интеллигенцией и простым народом заключалось, по его мнению, лишь в том, что у людей из народа миф по форме был «более простым, некрасиво обставленным, будто первобытным [226, с. 35]». Подобное проявление мифологизма мироощущения обусловлено тем, что миф, воспроизводя в символически-образной форме модели

основополагающих жизненных ситуаций, психологических и общественных структур, помогает человеку ориентироваться в социальном и природном мире, выполняя тем самым социально-регулирующую функцию. Это особенно важно, когда идет речь о патриархальной среде, в которой нарушение принятых в коллективе предписаний и запретов недопустимо. Абсолютность в подчинении им – основа стабильности патриархального общества. «Современники, – пишет, характеризуя такое подчинение «стереотипизированному набору действий», Е. Я. Режабек, – постоянно ориентированы в своем поведении на заветы предков, которые являются эталонами для оценки актуальных действий, контроль за ныне живущими осуществляется как бы из прошлого [434, с. 69]». Поэтому одной из ведущих характеристик патриархальности является параболичность. Она нашла отражение во многих произведениях начала XIX века, главным образом предромантических. Изображая человека, который в сложных для него ситуациях был склонен обращаться к закрепленным в авторитетных текстах моделям поведения, писатели включали в свои произведения мифологические образы и ситуации.

II. 1. Роль мифопоэтических парадигм в художественном воссоздании патриархальности

Процесс утверждения индивидуального характера миропонимания в русском обществе оказался настолько длительным, что, если опереться на наблюдения Р. А. Зобова и В. Н. Келасьева, социальные мифы до сих пор живут в сознании нынешних россиян [168, с. 20-21].

II. 1. 1. Патриархальная установка на единство судьбы всех членов рода и тотемические мифологические представления.

Как правило, в художественных произведениях, воссоздающих патриархальный уклад жизни, судьба героя соотносится с судьбой его предков. Что бы ни происходило с персонажами, повествование

возвращается к событию, которое имело место в прошлом и повлияло на будущее. Такое циклическое представление о времени характерно для мифа. В мифе время направлено не к будущему, а к эпохе первоначала. В данном случае – к моменту совершения родоначальником поступка, который определил дальнейшую судьбу всего его рода. Наиболее полно это проявилось в «готической» прозе. В России многие читатели увлекались этим жанром, и хотя непосредственно «готических» романов создано не было, усвоение традиций Г. Уолпола, Э. Радклиф, М. Г. Льюиса дало помимо подражательных сочинений и серьезные с точки зрения их художественного уровня произведения. Их анализу посвящены монография В. Э. Вацуро, ряд работ других литературоведов [54; 287; 305; 375; 351, с. 173–229].

Мотив обусловленности судьбы героя преступлением, которое в прошлом совершил родоначальник или другой член его рода, определен такой важной особенностью патриархальности, как неразделимость юридического, нравственного и семейного начал. Г. В. Ф. Гегель в «Философии истории» писал о том, что «сама справедливость соответственно ее содержанию соблюдается на самом деле лишь в связи с этими элементами». В основе «патриархального состояния лежит семейное отношение, сознательно способствующее развитию первоначальной нравственности [86, с. 40]». С точки зрения немецкого философа, дух «семьи, пенаты, является настолько же единым субстанциальным существом», и нравственность «состоит в чувстве, сознании и желании» «общих интересов всех их членов [86, с. 41]». Поэтому понятие вины распространяется не только на того, кто нарушил закон, но и на всех членов его семьи. Подобное представление определило «форму теократии: глава патриархального племени является и его жрецом [86, с. 41]». Это заставляет вспомнить о тотемических верованиях. «Тотем, – писал в своей известной работе З. Фрейд, – считается праотцем всей семьи, кроме того, ангелом-хранителем и помощником, предрекающим будущее и узнающим и милующим своих детей, даже если он, как правило, опасен для других [552, с. 21–22]». Другими словами, именно от тотема магическим образом

зависели «жизнь и благополучие рода в целом и каждого человека в отдельности [123, с. 10]». Л. Леви-Брюль следующим образом характеризовал эту группу мифов: «…мифическое существо, «творец» или «создатель» человеческой группы признается ее предком без признания его прародителем в собственном смысле слова и … наоборот, человеческие предки часто облекаются таким сакральным престижем, который сходен, если не тождествен, с престижем, каким окружены мифические существа [266, с. 301]».

На мотиве предопределенности судьбы потомков совершенным их родоначальником преступлением строится «Страшная месть» Н. В. Гоголя. Колдун, убивший своих дочь и внука, является последним представителем рода Петра, который «предал своего брата, как Иуда [95, I, с. 236]» и лишил Ивана не только жизни, но и потомков. Поэтому не только «иуда Петро» после смерти «корчился» «под землею», но и «все потомство его не имело на земле счастья», а последний представитель рода «был такой злодей, какого еще не бывало на свете [95, I, с. 236]». В значительной степени то, что происходит с героем повести Н. А. Дуровой «Павильон» (1839) Валерианом, которого его отец, «страшный ксендз» Венедикт, стоя у гроба, предал вечному проклятию, тоже было определено историей рода. Сам Венедикт Тарнопольский, когда еще был не ксендзом, а «воином» и служил в кавалерии, пошел против воли отца, был проклят, стал невольным виновником того, что так и не примирился с матерью, которая «никогда его не проклинала [136, с. 268]». В результате не только его участь, но и его сына Валериана, была «злой» [136, с. 270].

На генетическую связь повести А. К. Толстого «Упырь» (1841) с «готическим» романом обратил внимание С. Ф. Васильев, хотя и высказал мнение, что формы «готического» жанра в России приобрели иные, чем в Западной Европе черты [57, с. 84]. В повести сначала в зашифрованном виде (в форме баллады), а позже в изложении Клеопатры Семеновны разворачивается история рода, к которому принадлежит героиня повести Даша. Марфа, супруга последнего барона Ostroviczy, убивает с помощью возлюбленного своего мужа. Ее вероломство было наказано, замок ее предан огню, но вина не была

искуплена и распространилась на всех потомков преступного рода. Многие из них умерли насильственной смертью, другие сошли с ума, были обречены на одиночество. Последней жертвой становится незаконнорожденный сын бригадирши Сугробиной Рыбаренко, который бросается вниз с колокольни. Так осуществляется предсказание: «И, череп разбивши, … ляжет в крови / Последняя жертва преступной любви [519, с. 160]».

Наиболее полно, как нам представляется, мифологизм как признак патриархального миропонимания и как одна из составляющих «готической» прозы соединились в рассказе А. А. Бестужева-Марлинского «Кровь за кровь». На эту особенность обратила внимание Ф. З. Канунова, когда писала, что фантастика в этом произведении «свидетельствует, с одной стороны, о просветительском понимании человека Бестужевым (точки соприкосновения с готическим романом)», а с другой – отличается «народно-фольклорной окраской – писатель стремился увидеть в фантастике выражение народного духа (точки соприкосновения с Вальтером Скоттом) [195, с. 70]». Вначале рассказ должен был быть опубликован в альманахе «Звездочка», но в связи с конфискацией вышел в свет позже под названием «Замок Эйзен» (1827). Концепция таинственного, выраженная в этом произведении, имеет двойственный характер. Сверхъестественное может быть оценено как порождение фантазии «охотника до небылиц» рассказчика, но полностью исключить его проявление тоже нельзя, если помнить о точном свершении предсказанного колдуньей Бруно фон Эйзену [305]. То, что глазам ворожеи открываются в момент гадания будущие события, можно интерпретировать и психологически (интуиция старухи, ненавидящей рыцаря, достигает удивительной силы) и мифологически (описание жилища гадалки и ее самой принадлежит рассказчику и полностью соответствует его мифологическим представлениям о хтоническом пространстве – находящейся в «дремучем лесу» избушке «на курьих ножках, что от ветру шатается и от слов поворачивается» – и его обитательнице, чародейке с «кошачьим» взглядом и всклокоченными волосами «по пояс»). Готическому жанру соответствует ограниченность

основных событий пределами замка, символический смысл которого связан со «входом в загробный мир, место обитания «черного рыцаря», под которым нередко понимался Плутон или Гадес, бог царства мертвых» [607, с. 181-182]. Владелец замка, своевольный рыцарь Бруно, как это и следует поэтике «готической» прозы, отличается алчностью и непомерной жестокостью. Родовая вина распространяется и на его племянника Регинальда, который в конечном итоге освобождается от роли жертвы и становится мстителем, но при этом проявляет не меньше вероломства, чем его дядя. Традиционен для «готического» жанра и финал истории. Является рыцарь «в вороненых латах, на вороном коне, в белой с крестом мантии, блистая огромным мечом» с бледным и неподвижным лицом, неподвижными глазами. Он действует как орудие судьбы, наказывает уже новых убийц – Регинальда и Луизу. А затем сообщается о гибели и самого вершителя судьбы, «черного латника-мстителя», поскольку он также принадлежал к преступному роду фон Эйзенов, вернулся домой «богат одними заморскими пороками [37, I, с. 192]». Его «спекли» во время осады замка.

Анализ всех названных произведений позволяет сделать вывод о том, что, если сам по себе жанр «готического» романа в русской литературе не дал таких ярких образцов, как в английской литературе, где он был чрезвычайно популярен, мотив связи судеб всех членов рода был в ней распространен и переплетался с включением мифологических тотемических верований в зивисимость характера членов рода от характера родоначальника.

II. 1. 2. Мифологическое в художественном воссоздании параболичности мышления патриархального человека. Другая важная особенность мышления патриархального человека, параболичность, заключается в ориентации на те модели, которые содержатся в авторитетных текстах. Здесь следует иметь в виду, что это было не только Священное писание, содержащее нравственный кодекс поведения, но и сохраняющиеся в устной традиции, усвоенные через фольклор мифологические табу и предписания. А. А. Потебня следующим образом представил «внутренний

монолог» патриархального человека: «Что говорят все, то должно быть истинно; что все делают, то должно быть правильно; … что лично, то тем самым ложно и грешно [419, с. 408]». Особую роль при этом играют оформленные письменно и бытующие в устной форме мифологические предания. В значительной степени подобная зависимость от традиционного является проявлением мифологического представления о циклическом характере времени. Все неизменно возвращается к истоку. Следовательно, не следует выламываться из общего порядка (а каков он – следует из опыта предков), только лишь усложняя, или даже искажая этот путь. В параболичности мировосприятия патриархального человека ученый видел причину «медленности изменения жизни». Оппозицией ей должно было стать утверждение права индивидуальности на самостоятельность. Подспудно это новое начало формироваться в России, скорее всего, уже в Петровскую эпоху, что нашло отражение в прозе. В частности – новый тип личности был воплощен в «Гистории о российском матросе Василии Кариотском».

Зарождение в новое время различий в характере миропонимания, обусловленное сохранением традиционного типа мышления у одних и формированием нового взгляда на мир у других, и далее неоднократно обыгрывалось в литературе. Проиллюстрируем это на примере «малороссийской были» «Гайдамак» (1826), принадлежащей перу О. М. Сомова. Ее герой Гаркуша попадает в плен к казакам, и его в сопровождении конвоя перевозят на пароме через реку. Узник, которого удалось схватить только ценой предательства, продолжает вселять в его конвоиров страх, он кажется им «семи пядей во лбу [501, с. 34]», и потому они по-прежнему относятся к нему, хотя и пленному, с особой осторожностью. Но Гаркуше все же удается освободиться. Он «играет» на вере своих конвоиров в реальность демонических существ, а также на том, что они к нему самому испытывают «суеверный страх [501, с. 36]» и рассказывает им «страшную быль» о колдуне, владевшем некогда селением, мимо которого они проплывали, о тех делах «небывалых» и «неслыханных [501, с. 36]», которые

стали происходить здесь после его смерти. Все это время Гаркуша, безусловно, импровизировал. Но для охранявших его импровизация превратилась в сообщение мифа разбойником, который «водится с нечистою силою [501, с. 37]». А потому они чувствовали себя включенными в события, о которых поведал Гаркуша, пережили состояние участников ритуала посвящения в магическое знание. Люсьен Леви-Брюль следующим образом характеризовал подобное: «Без волнения и трепета первобытные люди не в состоянии ни произносить, ни слушать эти тайные и священные мифы. В действие вступает тогда аффективная категория сверхъестественного, и человек чувствует себя в сопричастии и в общении с мифическими предками [266, с. 446]». У архаических по своей природе обрядовых форм фольклора не может быть пассивного зрителя. «Находиться в некоторых пределах обряда, – писал Ю. М. Лотман в работе «Культура и взрыв», – … означает быть участником [288, с. 135]».

Показателен с точки зрения характеристики мироощущения мифологически мыслящего человека один из фрагментов статьи известного французского антрополога Мишеля Перрина, с 1969 года наблюдавшего индейцев Гуаиро (Guajiro). Ученый приводит слова их шамана: «Вы все записываете. Мы, гуаиро, мы называем вещи на своем языке. Мы не видим их на бумаге. Они находятся в нашем горле, в нашей речи…» («They are located in our throat, in our speech… [629, с. 310]»). Это высказывание шамана позволяет понять, насколько сильно у человека с мифологическим мировосприятием ощущение сопричастности произносимому. Записывая, мы как бы отделяем от себя информацию и переносим ее на внешнее – бумагу. Они же держат ее внутри себя и, произнося слова, остаются носителями, проводниками этой истины. А отсюда – и особое отношение к слову, которое, как правило, отождествляется с действием. В подготовленной Е. В. Лаврентьевой подборке свидетельств, характеризующих русское общество пушкинской поры, содержится множество тех, что подтверждают веру людей начала XIX века в

магию слова. «Из-за боязни «накликать смерть», – пишет она, к примеру, – отказывались составлять завещание, писать письма перед дуэлью [261, с. 13]».

Такое психическое ощущение «включенности» в поле сообщаемого переживают и охранявшие Гаркушу казаки, которые «жадно ловили каждое слово; у одних волос становился дыбом, у других лица вытягивались от ужаса; державший коня гайдамакова опустил руку с поводом и стоял как вкопанный [501, с. 36]». Воспользовавшись общим оцепенением, Гаркуша вскочил на коня (а паром уже приставал к берегу) и «исчез за склоном горы». Различие заключается и в отношении персонажей «малороссийской были» к слову. Для Гаркуши это способ оформления рожденных его воображением образов. А для конвоиров – сила, включающая их в реальность мифа.

«Гайдамак» О. М. Сомова интересен еще и тем, что позволяет судить об отношении мифологически мыслящего человека к чуду. Для Гаркуши чудо, это, скорее всего, то, чего не бывает на самом деле. Но, поскольку суеверные люди в него верят, он считает возможным рассказом о чудесах не только увлечь, но и напугать. Для его конвоиров чудо так же реально, как и любой природный объект, встречающийся им на каждом шагу. Поэтому они так легко и переходят к состоянию включенности в сверхъестественное. В повести Петровской эпохи российский матрос Василий Кариотский обманул суеверных разбойников, избравших его своим атаманом, инсценировав магический обряд, который будто бы обеспечил ему богатую добычу. Гаркуша одержал верх над теми, кто его сторожил, рассказывая о помещике-оборотне. Мышление и Василия Кариотского, и Гаркуши сформировано новой эпохой рационализма. Магия мифа не имеет над ними такой силы, как над их слушателями, которые, переживая сообщаемое, не только слушают, но и видят, и принимают непосредственное участие в сообщаемом. «В мифологии, – пишет, характеризуя этот тип мышления А. В. Гулыга, – магический ритуал и реальный поступок слиты воедино. Миф есть чудо, которое, однако, в порядке вещей [114, с. 273]». Поскольку же мифологическое мышление, как отмечает этот философ, имеет бессознательный характер, попытка овладения смыслом

открывшегося, объяснить, означает разрушение мифа, подрыв его основ. Происходящее, каким бы невероятным оно ни было, переживается, а не мотивируется. Подобное сочетание в национальной среде мифологизма мировосприятия с иронией по отношению к суеверным страхам отражено и другими писателями начала XIX века, как, к примеру А. С. Пушкиным в балладе «Гусар» и «Песнях западных славян», в которые включены содержащие противоположную оценку встречи человека с заложным покойником «Марко Якубович» и «Вурдалак».

II. 1. 3. Элементы мифологической картины мира в художественном воссоздании авторитарности патриархального уклада. Еще одной чертой, определяющей суть патриархальности, при которой главную роль играет воля старшего, патриарха, является ее авторитарность. Патриарх – это хранитель традиций, главная фигура в доме. С ним связано представление о праотце, основателе рода, предке, который «положил основание домашнему очагу [564, с. 12]» и остается хранителем дома в качестве мифического домового. Авторитарность распространялась, в первую очередь, на определение родителями судьбы потомков и проявлялась в вере в действенность их благословения или же проклятия. Главная функция мифа, вводимого в ткань художественных произведений, в которых шла речь об авторитарности в патриархальном коллективе, – культово-регулятивная. «Миф, – пишет Н. С. Автономова, – чувственная, образно-номинативная схема, включающая рассказ о возникновении какого-либо явления и предписывающая определенный способ человеческого поведения в связи с данным явлением [7, с. 41]». Страх нарушения предписаний главы семьи можно связать с давними, еще языческими верованиями славян в сакральную связь родства, нерасторжимое единство живых и умерших членов рода, имевшими исключительное значение в славянском язычестве культе Рода, Рожаницы, связанной, по мнению В. Л. Комаровича, с культом матери-земли, и рожаниц, предков женского пола, которым при рождении младенца приносились дары и которых призывали, как пишет Н. И. Костомаров, «наделить новорожденного

счастливою долею [245, с. 275]». Патриархальной моралью, которая поддерживала целостность нации, табуировалось нарушение заповедей рода, поскольку оно оценивалось как путь к гибели души.

Мотив осквернения как результата нарушения воли прародителя часто встречается в славянских литературах этой эпохи. На нем строится «повествование о двух великих грешниках» Марке Проклятом и Иеремии Вишневецком, «Марко Проклятый» Олексы Стороженко [356]. Этот мотив играет важную роль в повести В. И. Даля «Хмель, сон и явь» (1843). В ней описывается семья крестьян Воропаевых, занимавшихся из-за малоземелья отхожими промыслами. Как известно, отрыв от родного дома содержал в себе опасность нравственного падения в большом мире. Так и произошло со Степаном Воропаевым, который, вырвавшись на волю, стал «попивать». Это чуть не погубило его. Оказавшись в проезжем доме бывшего дворового Черноморца, разбогатевшего, по всей видимости, преступным путем, Степан подвергся смертельной опасности. Хозяин, узнав о заработанных им деньгах, решил ночью убить гостя. Но героя спасло явление ему ночью деда, старшего в их семье: «родной дед его в красной рубахе, с седыми как лунь волосами, пожелтевшею бородою, со страшными глазами и загорелою клетчатою как юфть шеей, стоял перед ним и хотел его зарезать за то, что внук напился пьян. Степан проснулся и перекрестился; холодный пот проступил у него по всему телу. Хмель прошла, сон прошел, сердце стучало вслух, и Степан лежал целый час, едва переводя дух, едва смея и вздохнуть [413, II, с. 358]». Еще перед тем, как Степан отправился в очередной раз из родного дома на заработки, дед, выругавший внука за его легкомыслие, пригрозил, что, если тот не бросит пить, господь его покарает [413, II, с. 356]. Не имея душевных сил сдержать обещание не пить, Степан, как человек патриархального типа, высоко ставящий волю главы семьи, в подсознании страшился осуществления угрозы. Поэтому нечистая совесть и страх перед прародителем не дали ему крепко заснуть ночью. Это и спасло герою жизнь. Он узнал о преступном замысле Черноморца и покинул его дом. Ему, правда, суждено было еще не раз заречься от

употребления вина, но в конечном итоге он подчинился воле отца и деда, изменил свою жизнь, женился, а потом завел и собственную артель.

Но в ряде случаев, если прародитель связан с демоническим, осуществление его воли ведет к осквернению героя, отчуждению его от среды. При этом герой может попытаться восстановить свои отношения с окружающими и очиститься от греха. Как, к примеру, в повести Ант. Погорельского «Лафертовская маковница», которая строится на мотиве превращения девушки в ведьму против ее воли. Этот мифологический мотив в ней обусловлен вторжением в патриархально-идиллический мир простых людей несвойственной ему меркантильности. В результате героиня произведения Маша оказывается перед нравственным выбором. Поскольку она воспитана в патриархальном духе, и в ней не развито сознание индивидуальности, ей пока что не доступна мысль о праве на принятие самостоятельного решения. Маше приходится выбирать между волей матери, старой Ивановны, готовой, ради материальной выгоды, даже на сговор с дьяволом, и позицией отца, скромного добропорядочного почтальона Онуфрича. Маше нравится влюбленный в нее приказчик Ульян, но она и не думает о том, чтобы стать его женой без благословения родителей. У тех же по отношению к замужеству Маши свои планы. Сначала Ивановна ведет дочь к бабушке, которую считали ведьмой, а позже хочет, чтобы Маша вышла замуж за престарелого, похожего на кота титулярного советника Аристарха Фалалеича Мурлыкина, хотя тот и вызывает у девушки отвращение и даже мистический страх. Онуфрич же, который выше всего ценит связи между людьми, имеет на примете сына своего давнего приятеля, богатого купца.

Подчинившись поначалу матери, героиня ощущает вину перед отцом и потому подчиняется его воле. И здесь оказывается, что они с отцом выбрали одного и того человека – сына купца Ульяна. Так за несколько дней до сватовства Маша повстречала и полюбила своего будущего мужа. Но перед этим она отказалась от наследства бабушки. Значение сделанного героиней выбора подчеркивается мифологическим планом повести. Мифологическое

связано с образом родоначальницы, которая в данном случае выступает как ведьма. Чувствуя приближение смерти, она решает сделать своей наследницей внучку. Для этого Маша должна подвергнуться инициации – посвящению в ведьмы. После того, как старуха потушила лампаду и зажгла вместо нее свечу, из-за чего все пространство в комнате «будто наполнилось длинными нитками кровавого цвета», она велела Маше повторять все ее движения и «начала ходить кругом стола и протяжным напевом произносила непонятные слова [404, с. 110]». А позже девушка должна была стать женой того, кто явился ей во время гадания. Бабушка смогла завершить дело и без потерявшей от страха сознание Маши, поздравила ее с благополучным исходом и сообщила, что жених, «назначенный» Маше «тою силою, которая управляет большею частию браков», должен был научить ее «той науке», которая помогла самой старухе «накопить себе клад». После этого она дала внучке ключ, который велела беречь «пуще глаза своего». Это был ключ к деньгам бабушки, место нахождения которых должно было открыться Маше лишь после смерти маковницы. Женихом Маши, как ей показалось, должен был стать бабушкин черный кот. Во время гадания Маша вдруг обнаружила, что кот стал приобретать человеческий облик: на нем уже был «зеленый мундирный сюртук», а «на место прежней котовой круглой головки показалось ей человеческое лицо, которое, вытараща глаза, устремляло взоры прямо на нее [404, с. 110]». Вновь она видит его, когда уже после смерти старухи в дом к Онуфричу приходит «жених». Маша убеждена, что это не чиновник, а бабушкин кот, так как видит, что «то самое лицо устремило на нее взор, которое некогда видела она у черного кота [404, с. 120]». Поскольку в роли жениха в повести выступает животное, есть основания говорить о еще одном ее мифологическом архетипе – посвящении девушки тотемному предку. Не случайно Мурлыкин назван именем Аристарх, которое состоит из двух корней – «лучший» и «повелитель, руководитель». Оно употреблялось в качестве одного из эпитетов Зевса [509, с. 153]. Кстати, в древности в ряде случаев такие мифологические по своей природе действа, как инициация и

жертвоприношение были и в самом деле связаны. В данном случае мы опираемся на наблюдения Б. Л. Огибенина. Он обнаружил сходство между этими ритуалами в обязательной для них изоляции объекта, в ряде их составляющих (символическое или действительное разрушение объекта, символическая трансформация и символическое возвращение в новом статусе), в том потрясении, которое переживают их участники [384, с. 51-52]. Безусловно, нельзя отменять интерпретации повести Ант. Погорельского А. Б. Ботниковой [45], соотносящей «Лафертовскую маковницу» с современной писателю фантастической повестью, в частности «Золотым горшком» Э. Т. А. Гофмана, однако основным ее источником, на наш взгляд, является все же мифология.

Но после посвящения, ведущего к установлению связи с демоническим, героиня может согласиться с отведенной ей ролью. Так можно истолковать происходящее с Дашей в повести А. К. Толстого «Упырь». Фантастика в этом произведении имеет неявный характер. После эпизода, который может быть истолкован мифологически, следует попытка рационального его объяснения. Руневский оказывается невольным свидетелем таинственных действий, которые он воспринимает как попытку погубить его невесту. Он видит в комнате Теляева и Сугробину, одетых особенно торжественно: он в железных латах, она – в платье с вышивкой большой черной летучей мыши на платье. Герой вспоминает, что Рыбаренко говорил об обоих как об упырях. Больше же всего его ужасает то, что под красным сукном, которое Теляев поднимает с полу, он видит лежащую без чувств, со связанными руками Дашу. Все это можно объяснить видениями, которые посещают находящегося в бреду после ранения на дуэли Руневского. Но можно предположить и то, что герой оказался свидетелем инициации: бабушка подвергла Дашу ритуалу посвящения. Заснув, Руневский снова видит свою невесту. Теперь уже на балу. Даша, обнаружив возлюбленного, предупреждает: «Если *они* узнают, кто вы, то вам будет беда [519, с. 205]». Она спасает его, выводя из страшного дома. А это означает, что опасности подвергался только Руневский, Даша же пребывала в близкой ей

среде. Показательно, что в тот момент, когда она прикоснулась к нему, Руневскому показалось, что руки девушки такие же «холодные костяные», как у призрака. Сон Руневского можно объяснить двояко: он и в самом деле оказался в собрании нечисти, а может быть, продолжал бредить. В связи с завуалированностью фантастики в повести невозможно утверждать однозначно, что же произошло на самом деле в момент смерти бригадирши Сугробиной. Но знак на шее ее внучки Даши («маленький шрам, как будто от недавно зажившей ранки [519, с. 216]»), который внезапно замечает Руневский, поведение Теляева, который обращается к Даше так же, как раньше к бригадирше, могут быть свидетельством того, что Даша теперь заняла место своей бабушки среди упырей.

В повестях Ант. Погорельского и А. Толстого, в отличие от «Хмеля, сна и яви» В. Даля, не нарушение заповеданного патриархом, а, напротив, подчинение воле прародительницы оценивается как осквернение. Поэтому отказ от наследства маковницы ведет к восстановлению душевного покоя героини и ее связи с окружающими и воспринимается как освобождение от скверны, очищение. И, напротив, инициация ведет к осквернению и отчуждению от людей героиню «Упыря» А. Толстого.

Приведенные примеры из произведений русских писателей позволяют судить о том, что вера в связь судьбы человека с судьбой его рода, параболичность мышления и безусловное подчинение авторитету предписаний имели определяющий для национальной среды характер. Значительную роль при художественном воссоздании патриархального мироощущения писатели отводили тем моделям, которые были усвоены из мифов.

II. 2. Русская национальная мифология и формирование категории «народность»

Еще более важным, чем осмысление особенностей патриархального мироощущения, фактором, обусловившим включение мифологического в

литературу, был интерес к специфике национального характера. Миф не только направлял поведение по определенному, ставшему традиционным руслу. Его моделирующая роль заключалась и в содержащейся в нем картине мира, истории его возникновения, в населении окружающего человека пространства мифическими существами. Безусловно, основные качества мифа (символизм, изоморфизм, синкретизм, особого рода каузальность) одинаковы у разных этносов. Это объясняется тем, что в мифах идет речь о коренных законах мироздания. Переживание и осмысление этих законов, различаясь в деталях, по сути своей неизбежно совпадали. Однако при тождестве категорий мифов с точки зрения их содержания и проявления в них единых законов мифомышления, на каждой отдельной территории формировались такие черты, которые позволяют говорить о самобытности каждой этнической мифологической системы. Сошлемся на точку зрения исследователя мифологии и фольклора С. Ю. Неклюдова, считающего, что, как правило, международными бывают сюжеты (так называемые «бродячие») и мифологические мотивы, поскольку их семантика опирается на архетипические смыслы. А вот конкретные персонажи мифов, внешние признаки мифологической вселенной со всеми особенностями ее «многоярусного» устройства должны содержать в себе конкретно национальное [369]. То есть те «одеяния», которые один и тот же миф приобретал у каждого отдельного народа, были различными. В славянских мифах главным образом переданы переживания смены природных циклов, осмыслены отношения между людьми и природой. Мысль о необходимости изучения национального выразилась в эстетике и критике этого периода.

II. 2. 1. Разработка категории «народность» в публицистике и эстетике начала XIX века. Во многом формированию в русском обществе стремления осмыслить национальную специфику способствовало распространение идеи Иоганна Готфрида Гердера о том, что устремление человека к нравственности распространено повсюду, но характер чувственности определяется такими факторами, как климат, географическое

положение страны, в которой он родился, органическое строение, традиции. В «Идеях к философии истории человечества» (1784-1791) он писал: «... человек – это сын счастья; счастье поселило человека здесь или там и способности человека, меру и характер радостей его и печалей определило в зависимости от страны, времени, органического строения, обстоятельств, в которых он живет [89, с. 211]». Значительную роль в активизации интереса к национальному характеру сыграли научные открытия в области лингвистики, археологии, этнологии, которые повлияли на ранее существовавшую картину мира и человека [617, с. 13-14]. Для России особое значение имели победа в войне 1812 года, открытие и опубликование «Слова о полку Игореве», выход в 1835 году первой редакции «Калевалы», карело-финского эпоса, собранного и литературно обработанного Элиасом Лёнротом.

Эти факторы каузального порядка повлияли на то, что первые десятилетия XIX века в литературе – это эпоха пробуждения национальной формы самосознания, усиленного интереса общества к особенностям русского быта и мировосприятия. Народность утверждается в качестве одного из ведущих принципов художественного отображения действительности. Ее суть заключалась в осмыслении писателем специфики национального характера и его воплощении в художественном произведении.

Многие исследователи, решающие вопрос о том, как народность понималась в России в первой половине XIX века, вспоминают о ее месте в «консервативной», как она чаще всего именуется, «триаде» графа С. С. Уварова. Из трех принципов, «самодержавие», «православие» и «народность», которые были определены в качестве основы образования, на первый план выдвинулась народность, о чем свидетельствует само именование «триады» – «официальная народность». Это было обусловлено степенью ее важности для общества. «Проблема народности никогда не получила бы такого значения, не будь она узлом мировоззрения в целом, где вопросы истории искусства и эстетики сплетались с наиболее животрепещущими вопросами философии, истории, социологии, политики», – пишет в связи с осмыслением сути

официальной народности Е. И. Кириченко [221, с. 97]. Мы можем только предположить, какое содержание вкладывал автор «формулы» в эту ее составляющую. Скорее всего, народность для него означала интерес ко всем проявлениям национального (языка, культуры, быта, фольклора). При этом мы основываемся на статье С. С. Уварова, написанной в 1815 году. Являясь участником литературного объединения «Арзамас», он в «Ответе В. В. Капнисту на письмо его об экзаметре» сообщает о своих неоднократных предложениях В. А. Жуковскому «написать русскую поэму русским размером» и избрать для нее «эпоху древней нашей истории»: «Что может быть для поэта обширнее наших походов на Царьград? что разнообразнее древнего нашего баснословия? … В этой эпохе история сопутствуема баснословием: поэт может произвольно черпать из той и другой; он избирает между историческими памятниками и народными преданиями, и из всех сих богатых материалов составляет целое – не по следам Омера, потому что мы не греки, не по следам Тасса и Ариоста, потому что Тасс и Ариост писали для своего народа; но с их вдохновением... [21, с. 93-94]». В качестве ведущих задач литературы С. С. Уваровым названы: национальное своеобразие стиха; новизна материала, заключающаяся в обращении к национальному прошлому, память о котором хранят исторические памятники и народные предания; новизна «северной» формы и, наконец, проявление национальной оригинальности художественной манеры (не так, как Гомер, Т. Тассо, Л. Ариосто, которые писали по-своему, каждый «для своего народа»).

Именно в таком ключе народность понималась большинством в начале XIX века. В своей речи «О народности в жизни и поэзии» (1835) старший учитель Московского дворянского института Василий Межевич утверждал: «Всякий народ имеет свой определенный путь, в жизни своей проявляет свою особенную идею: эта идея есть душа народа, итак, сознание этой души, сознание этой идеи – вот что составляет народность! Следовательно – народность есть идея нации [182, с. 15–16]».

Осмысление категории «народность» оказалось необходимым не только с точки зрения общественной философии, но и для оценки литературных процессов. Тот же В. Межевич, обращаясь к произведениям современных ему русских писателей, подчеркивал, что само по себе осознание писателями необходимости воплощения национального содержания еще не делало литературу самобытной. Имевшие место подражания «древним сказкам», или же подделывание под простонародный язык вели лишь к усилению «тривиальности» литературы, но вовсе не к сознанию ею своей национальной идеи. Лишь А. С. Пушкин, «национальный дух» которого облекся «в национальную форму», с точки зрения В. Межевича, особняком стоял среди русских писателей [182, с. 16].

У В. Межевича были все основания связать деятельность А. С. Пушкина с разработкой в русской литературе народности. Еще в середине 20-х годов в процессе работы над трагедией «Борис Годунов» тот обратил внимание на те же, что и В. Межевич, ошибочные трактовки этого понятия: «Один из наших критиков, кажется, полагает, что народность состоит в выборе предметов из отечественной истории, другие видят народность в словах, то есть радуются тем, что, изъясняясь по-русски, употребляют русские выражения [428, VI, с. 237]». Завершая заметку «О народности в литературе», А. С. Пушкин сформулировал свое понимание смысла этого слова применительно к литературе. В значительной степени оно перекликается с идеями И. Г. Гердера: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу [428, VI, 238]».

Серьезный интерес к разработке этой категории проявлял не только писатель, ставший основоположником русской литературы, но и другие его современники-литераторы, в частности, К. Н. Батюшков и П. А. Вяземский, видевшие задачу писателей в отказе от «рабского следования чужим «образцам» [247, с. 42]», формировании народности и национального характера

литературы [182, с. 24]. «Открылось, – писал в статье «О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах (против статьи Г. Шове)» Н. А. Полевой, – что каждый народ жил своею отдельною умственною жизнью сообразно местной природе и законам своей истории [450, II, 356]». Одним из наиболее важных направлений воссоздания самобытности народа в литературе, по мнению Н. А. Полевого, был отказ от крайностей теории классицизма, ограничивавшего поле интересов авторов лишь античными образцами. С этой задачей, по его мнению, справлялся романтизм, который явился тем направлением в искусстве, которое «узнает все самые мелкие черты различных народностей, воссоздаст прошедшее и оценит все ему современное по условию местности, философии и истории [450, II, с. 359]».

В связи с приведенным высказыванием Н. А. Полевого, отметим, что, на наш взгляд, народность в русской литературе впервые становится принципом художественного отображения у писателей-предромантиков, а не романтиков. Необходимо помнить о том, что понятие «романтизм» в начале XIX века еще только разрабатывалось, и любое проявление новизны, принципиального отхода от теоретических моделей, нормативности программы классицизма оценивалось как «романтическое».

Противопоставление нового искусства классицизму потребовало внимания к фольклору, что вело к переосмыслению значения мифологических преданий разных народов, а также развития, обновления системы жанров, образной системы литературы. При этом, по мнению И. Неупокоевой, на раннем этапе развития романтизма произведения фольклорных жанров «воспринимались как сила, способная противостоять влиянию регламентирующей (нередко чужеродной для данной национальной литературы) поэтики классицизма, стесняющей не только развитие новых, вызванных потребностями времени, форм, но и живое выражение новых идей и чувств [371, с. 34]». В дальнейшем, на этапе зрелости романтизма, «народно-поэтическое творчество воспринималось уже в его жанровой дифференцированности, в заинтересованном стремлении почерпнуть из него

новые возможности для обогащения собственного искусства [371, с. 34]». Эта оппозиция искусству классицизма и стремление к обогащению литературы фольклорными жанрами действительно во многом определяют эстетические требования романтиков. В этом отношении показательно программное выступление Шарля Нодье «О фантастическом в литературе» (1830), где выражено убеждение в том, что творчество писателя должна питать сказка, созданная фантазией народа.

Кстати, эта статья помогает выявить одно существенное различие между литературами разных стран. Если славянские литературы усвоили миф преимущественно через посредство ритуала и фольклора, то английская и французская фантастическая проза опирались, в первую очередь, на опыт средневекового романа, а уже через него – на «кельтский эпос, сохранившийся в форме богатырской сказки, ярко окрашенной мифологически [313, с. 141]». Среди других источников – античные мотивы, элементы местной волшебной сказки, осколки христианских легенд и фрагменты церковного ритуала [313, с. 142-143]. Так или иначе, основываясь на мотивах и образах, заимствованных непосредственно из народных ритуалов, поверий, из фольклора, или же усваивая их из литературы предшествующих эпох, романтизм составил оппозицию классицизму и в оценке этих образов. Так, в частности, представлявший в русской эстетике начала XIX века классицистическое направление Т. О. Рогов противопоставил античную мифологию, отвечающую требованиям соразмерности и отличающуюся «смесью нравственных и ненравственных, но всегда эстетических понятий», мифам других народов. При этом он считал допустимым употребление иронического тона по отношению к германо-скандинавской и кельтской мифологии. Как, к примеру, в оценке Вальгаллы, «где блаженные духи умерших пьют пиво и водку из черепов своих врагов [450, I, с. 350]». Совершенно иначе оценивается наследие разных народов Н. И. Надеждиным. Формулируя в статье «О современном направлении изящных искусств» свое представление о народности как о «патриотическом одушевлении изящных

искусств, которое, питаясь родными впечатлениями и воспоминаниями, отражает в своих произведениях родное благодатное небо», он писал: «Гений, чувствует, что он может жить и дышать свободно только в своей родной атмосфере, своим родным воздухом». В то же время «изящные формы, переносимые под иное небо, на чужую землю, подобно пересаженным растениям, вянут и умирают [450, II, с. 456-457]». Следовательно, для каждого народа наиболее прекрасным оказывается созданное его древними предками на той самой земле, на которой он живет сейчас. При этом скандинавское, кельтское, славянское не противопоставляются античному как более совершенному с эстетической точки зрения, а оцениваются как равноценные.

Мысль о необходимости усвоения искусством национального духа, а также освобождения его от нормативности теории классицизма определяет пафос трактата писателя, критика и одного из первых в России профессиональных журналистов О. М. Сомова «О романтической поэзии» (1823). Он состоит из нескольких частей («статей») и начинается с признания ограниченности пределов «классической» поэзии для воображения [450, II, с. 546]». Во второй части О. Сомов сосредоточивает внимание на национальном аспекте восприятия искусства. Как и Н. И. Надеждин, он соотносит «одушевление», которым должно быть проникнуто произведение литературы, с естественной для него, родной почвой и оценивает «*романтическую*» поэзию, к которой в то время принято было относить поэзию рыцарских времен, как предоставляющую поэту «полную свободу выбора и изложения». Это первое требование, предъявляемое им к поэзии. Следующее непосредственно связано с категорией народности.

Ее понимание изложено в третьей статье трактата. Она начинается с утверждения, что «словесность народа есть говорящая картина его нравов, обычаев и образа жизни [450, II, с. 553–554]». В соответствии с идеями, высказанными И. Г. Гердером, О. М. Сомов связывает национальный облик человека с особенностями климата и местоположения его родины, высказывает убеждение, что истинно народной может быть только такая поэзия, которая

выражает национальный взгляд на вещи. А дальше он описывает многообразие частей России. Еще более разнообразной и богатой, по сравнению с географией и климатом, является поэзия разных народов, населяющих ее. «Самые степи безлесные имеют свою поэзию, – писал О. М. Сомов, развивая мысль о яркости и разнообразии национальных форм, которые могут быть усвоены современными литераторами, богатстве его страны «поверьями, преданиями и мифологиями». «Вместо рыцарей, – продолжает он, – устные предания и сказки славян сохранили богатырей». Имена, то есть реальность многих из них подтверждают летописи. «Впрочем, – замечает автор, – для поэзии не всегда необходимы лица исторические: их часто творит она воображением, придавая им по своей воле черты физические и нравственные, добродетели и пороки [450, II, с. 558]».

Характеризуя поэта, который вправе называться народным, О. М. Сомов называет А. С. Пушкина, «в вымыслах и мечтах» которого, «в языке и способе выражения больше раскрываются черты народные русские [450, II, с. 560]». В качестве заключения О. М. Сомов формулирует основную задачу, которая стоит перед русской нацией, русской литературой: «необходимо иметь *свою народную поэзию, неподражательную и не зависимую от преданий чуждых* [450, II, с. 562]».

Значительную роль в утверждении национальной формы самосознания сыграла и статья А. А. Бестужева-Марлинского «Клятва при гробе господнем. Русская быль XV века». Сочинение Н. Полевого. М., 1832». Она начинается с формулировки ведущей для русской литературы задачи – воплощения в ней народности. Поскольку же большинство писателей искаженно представляли себе ее решение, А. А. Бестужев пишет о современной ему литературе с иронией. В «не одной дюжине» романов, замечает он, «есть и русский квас и русский хмель; есть прибаутки и пословицы, от которых не отказался бы ни один десятский; есть и лубочные картинки нашего быта, раскрашенные матушкой грязью; есть в них все, кроме русского духа, все, кроме русского народа! [37, II, с. 413-414]». Поэтому, заключает автор, к читателю приходят

заимствования из национального прошлого, из переводной литературы, но пока в плохо продуманном виде, довольно неумело слепленными.

От подобного иронического определения современной ему литературы А. А. Бестужев переходит к изложению своих мыслей об особенностях мифологических и религиозных верований разных народов. Для него романтизм – это «стремление бесконечного духа человеческого выразиться в конечных формах [37, II, с. 416]». Эти формы А. Бестужев разделяет с точки зрения проявления в литературе дохристианских и христианских верований. Причем, совпадая в общих чертах (в дохристианской литературе преобладают «чувства и вещественные образы», а в христианской – «царствует душа, побеждают мысли»), выражения человеческого духа у каждого народа имели и свои собственные, специфические черты. Они были обусловлены теми природными факторами, которые определяли весь быт и весь строй мироощущения народов прошлых эпох. Поэтому у «кафра, палимого зноем, и у чукчи, дрожащего от мороза», первыми появились, как считал А. А. Бестужев, заклинания. С их помощью эти народы, обреченные суровой природой на голодную смерть, «через колдуна, через шамана» пытались «умилостивить злых духов или сковать их клятвами [37, II, с. 419]». У тех же народов, «которые ничего в мире не знают выше собственных сил и отваги», сразу зарождались песни «самохваления». В них «мы» означало «род», «деревня», «дружина». Греки, ощущавшие «равновесие» собственных сил и природы, сочиняли гимны, которые выражали одновременно и благодарность богам, и свое собственное торжество. В Индии, где природа, как пишет А. Бестужев, «мать и мачеха вместе для младенца-человека», первыми родились молитвы «вещественным силам природы [37, II, с. 419]».

А. А. Бестужев не только выделяет признаки, определяющие этнические особенности каждой из мифологий, но задается вопросом об истоках их формирования. Поскольку же он выводил мифологию и поэтическую форму, которую она обрела, из работы человеческого духа, для него мифологические образы и ситуации – результат деятельности воображения. Поэтому

происхождение отдельных тематических групп мифов А. А. Бестужев объясняет действием психических факторов, «амбициями» народов. Иронически он уподобляет им отдельных своих современников. «Новички-народы, – пишет А. Бестужев, – точь-в-точь дворяне из разночинцев, всегда хотят облагородить своих предков, закрыть пестрыми гербами прежнюю вывеску (…). Родоначальники их вечно или герои, или боги. Афинец ведет род свой от Феба; камчадал считает своим праотцем кита – это живительное солнце бытия его». Еще одним психическим фактором, вызвавшим появление мифов, была, по мнению А. А. Бестужева, необходимость приспособиться к загадочному. Вера «в чудесное, – писал он, – превращала для них сверхъестественное в естественное, творила невозможное обыкновенным [37, II, с. 421]».

На более поздних этапах развития общества, приходит к выводу А. А. Бестужев, «языческие обряды» слились с «обрядами веры». В подтверждение своего наблюдения автор статьи обращает читателей к «игрищам Ярилы», «колядованиям о святках» и другим ритуальным действам. Кроме того, в процессе общения разных народов (в связи с войнами, или же экономическими и культурными взаимодействиями) происходило усвоение мифологических преданий одного народа другим. В результате «наш» Иван Горюн, замечает А. Бестужев, заиграл «на свирелке Дафниса», а «Меналка» «наслал в наши песенники купидонов и нимф [37, II, с. 425]». Как и О. Сомов, А. Бестужев-Марлинский видел обязанность поэтов в усвоении мифологических поверий. Тем более, что суть национального характера русских людей он видел в устремленности к чудесам. Добрые «предки наши, – писал он, – жадно слушали о том, как черт попался в рукомойник, о блаженных макарийских островах». Правда тогда была «близнец выдумке». Чтобы проиллюстрировать мысль о безграничности воображения предков, А. Бестужев приводит национальный вариант образа одного из наиболее популярных представителей низшей народной демонологии – черта. «Он не Демон, не Ариман, не Шайтан, даже не Мефистофель, – пишет он в своей

статье, – он просто бес, без всяких претензий на величие. Он гораздо добрее всех их. Он большой балагур, он отчаянный резвец и порой бывает проще пошехонца [37, II, с. 453]». Это национальное и должно быть, по его мнению, усвоено литераторами. Писателями, которые, по его мнению, стремились к художественному воссозданию национального духа, были В. И. Даль (А. А. Бестужев называет его псевдоним – Казак Луганский) и А. Ф. Вельтман. И сам А. А. Бестужев старался следовать в своей художественной практике сформулированной им задаче усвоения литературой народных верований.

В связи с разработкой категории «народность», в литературе начала XIX века стали приобретать более систематический и целенаправленный характер попытки научного описания мифологических представлений. В том числе и восстановления космогонии, с которой начинается всякая история и которая славянами, в отличие от народов Западной Европы, была утрачена. Начало этому процессу, считает О. Л. Калашникова, было положено еще М. В. Ломоносовым. Его обращение к фольклору, летописным известиям исследовательница объясняет стремлением «восстановить систему языческих представлений древних славян и не только дать сведения о славянских божествах, но и установить аналогию между обитателями славянского и классического Олимпа (Перун – Зевс, Лада – Венера, Лель – Эрот и т. д.) [188, с. 89]». Среди его продолжателей самыми известными были В. А. Левшин, М. Д. Чулков и М. В. Попов. В их «лексиконах» языческие древнеславянские боги были представлены по аналогии с греко-римскими. Но, как совершенно справедливо замечает О. Л. Калашникова, «принцип подхода к изучению своего Олимпа как некоего подобия греческого восходит к системе культурологических представлений эпохи Просвещения [188, с. 92]». В начале XIX века от попыток реконструировать восточнославянский пантеон авторы переходят к описанию верований в духов дома и природы, бытовавших в народной среде, изучению сохранявшихся в ней ритуалов. Вышли труды Г. А. Глинки «Древняя религия славян» (1804), А. С. Кайсарова «Славянская и российская мифология» (1810) и Г. П. Успенского «Опыт повествования о

древностях русских» (1811). Эти авторы старались следовать принципам научности в подходе к выявлению и комментированию источников. Приобретали более строгий характер подходы к оценке материала. Все это явилось непосредственным проявлением формирования национальной формы самосознания в русском обществе.

II. 2. 2. Воплощение в русской литературе начала XIX века национальной мифологии как результат развития народности. Потребность понять свои национальные корни, прошлое нации и те черты национального характера, которые определяют его настоящее, сформировались в литературах различных стран примерно в одно и то же время – в первые десятилетия XIX века. Однако в каждой национальной литературе были свои особенности. Одна из них, как уже было отмечено, заключалась в том, что в славянских литературах писатели в поисках основ национальной картины мира опирались на фольклор, а через него осваивали и мифологические предания. Более сложным в силу его неразработанности в литературоведении является вопрос, с каким литературным направлением следует связывать формирование в русской литературе народности. В. Ю. Троицкий пишет: «Именно интерес к национальной исторической тематике и народной поэтике явился основой формирования у нас предромантического движения, существенным признаком которого становится творчество в «народном духе» [523, с. 28]». Итак, назван предромантизм, который определен как «движение». К нему отнесено творчество М. Д. Чулкова, М. И. Попова, В. А. Левшина. В качестве основных признаков предромантизма названы «появление своеобразных русских романов-утопий, авторы которых сознательно противопоставляли реальной действительности выдуманные ими картины «счастливой» жизни; противопоставление волшебного мира, мира «возвышенной и героической древности» «действительной, далеко неприглядной жизни [523, с. 37]»; мотив предначертанности судьбы героя . На наш взгляд, в данном случае идет речь не о народности, а о той двойственности, которая была присуща барокко. С одной стороны, в барокко было выражено представление о судьбе, которая играет с

человеком, отвратительности и грубости действительности. В результате жизнь уподоблялась океану, который может поглотить человека в любой момент. А с другой – передавалась мысль о невероятности жизни, которую можно описать, только используя яркую метафоричность. Отсюда – ориентация на сказку с ее чудесами и мифологический в своей основе мотив инициации, которую переживает герой во время своих многочисленных приключений, неожиданно переходя из одного статуса в другой. Что же касается творчества писателей, в произведениях которых и в самом деле проявилось стремление воплотить в своих героях особенности национального мироощущения (Ант. Погорельского, О. М. Сомова, М. Н. Загоскина), то оно рассматривается как романтическое [523, с. 12; 14; 459, с. 152-202].

Причину противоречивости оценки творчества ряда писателей, а также того, что развитие народности, как правило, связывают с романтизмом, стоит видеть в специфике развития русской литературы начала XIX века. В странах Западной Европы и Скандинавии к этому времени в качестве массового явления уже утвердился романтизм. Поэтому и народность в литературах скандинавских стран, Германии (в первую очередь, в произведениях гейдельбергских романтиков), Англии (поэты «озерной» школы) разрабатывалась романтиками. Что же касается русской прозы, то в первые десятилетия XIX века в ней еще были значительны позиции предромантизма. В этом плане обращает на себя внимание замечание, содержащееся в статье И. В. Карташовой, Т. П. Емельяновой и Л. Е. Семенова, относительно того, что восприятие идей немецкой романтической эстетики в России «протекало в условиях ожесточенной литературной полемики между двумя направлениями: «классиками» и сторонниками сентименталистских и формирующихся и утверждающихся романтических тенденций». В связи с этим, на одно из первых мест они выдвинули вопрос о «своеобразии содержания, вкладываемого в понятие народности неоклассицистами и романтиками [208, с. 18]». На народность, как одну из основ предромантизма, обратила внимание А. В. Архипова, когда писала, об интересе представлявших его писателей к

национальной старине, их стремлении к воссозданию национального колорита, «первоначально ощущаемого очень общо (как колорит античный, оссиановский, восточный, затем русский)», о противопоставлении «простого и древнего – цивилизованному и современному [22, с. 18]».

Наше утверждение, что среди русских писателей, обратившихся к отображению народных верований, первыми были предромантики, не означает, что интерес к народному творчеству, народным верованиям не был присущ писателям-романтикам. Романтики также обращались к мифологическому, но их в большей степени побуждало к этому стремление выразить собственное мироощущение, даже если героями они и делали людей из народа. Начнем с того, что индивидуальная мифология в своей основе имеет традиционные архетипические образы и мотивы и поэтому в значительной степени обусловлена моделями коллективного бессознательного. Далее, именно в народном мифологическом мировидении многие писатели-романтики видели отпечаток истинной природы вещей. Но при этом, даже если и постигались модели коллективного – мифологии этноса – романтики были сосредоточены на индивидуальном. Проиллюстрируем это на основе одного из наиболее характерных для славянской мифологии сюжетных мотивов.

II. 2. 2. 1. Мифологический мотив метаморфоз в «Упыре» В. Даля и «Главе из исторического романа» Н. Гоголя. Мифологически мыслящий человек отождествляет реальное и идеальное, природное и социальное. Характеризуя миф как «средство концептуализации мира», Е. М. Мелетинский пишет в связи с этим: «Первобытная мысль диффузивна, синкретична, неотделима от сферы эмоциональной, аффективной, двигательной, откуда происходят антропоморфизация природы, универсальная персонификация, анимизм, метафорическая идентификация объектов природных и культурных. Универсальное совпадает с конкретно-чувственным [316, с. 24]». В связи с принципом тождества человека и окружающего его мира превращение человека в явление природы воспринимается как вполне естественный процесс. На широкое развитие мотива превращений в славянском

фольклоре обратил внимание Н. И. Костомаров, когда характеризовал символическое почитание физических предметов как одну из определяющих характеристик мировидения славян. Исследователь писал в связи с этим: «... верно, предки наши верили, что душа покойника и даже живой человек с телом может перейти в дерево или птицу, или какое другое существо [245, с. 232]». Однако, как подчеркивал ученый, это «не было общим для всех законом». Как правило, мотив метаморфоз появляется в тех случаях, когда ситуация складывается для героев особенно драматическим образом: «... подобные превращения представляются последствиями каких-нибудь исключительно трагических событий [245, с. 273]». Возможно из-за этой исключительной драматичности – превращение человека в природный объект является результатом проклятия, преследования врагами, несчастной любви, казни невинного... – сюжетный мотив метаморфоз широко распространен в славянском фольклоре, а также в художественных произведениях, воссоздающих национальную среду. На этом мотиве строится рассказ В. И. Даля «Упырь», отнесенный писателем к разряду «украинских преданий». По своему содержанию «Упырь» ближе всего к так называемым «семейным» преданиям. В нем сообщается о Марусе, отличавшейся от других девушек необыкновенной красотой. Но душа ее не была доброй. Зная, как она хороша, Маруся ожидала, что в нее влюбится «паныч» «в тонкой сукманке», а пока не давала «никому из парубков к себе приступиться». Гордая красавица влюбляла в себя парубков, а потом «тешилась над ними». Гордыня и бездушие стали причиной ее ослепления «ложным» женихом, оказавшимся инфернальным существом. Нарушив запрет на попытку узнать, кто он и где живет, она подвергла смертельной опасности своих родителей, а потом и сама должна была покинуть пространство живых. Однако, поскольку в последний день пребывания среди людей девушка попыталась исправить свои ошибки, у нее появилась надежда на спасение. Но для этого было необходимо, чтобы на помощь пришел тот, кто ее искренне любил. Таким спасителем стал Михалка. После смерти девушки он снял с пальца Маруси «медный перстенек и надел

себе на палец, а ей надел свое колечко [413, VII, с. 29]». Однажды он заметил, что из Марусиной могилы вырос стебель с гладкими, длинными листьями. Сначала юноша поливал его, а потом перенес в сад у своего дома, так как очень любил цветы. Когда же цветок расцвел, из него вышла Маруся. Она подошла к нему, указала на колечко и сказала: «Кто обручился с мертвою, тот будет женихом и живой: ты мой спаситель; без тебя я погибла бы в вечных муках [413, VII, с. 30]». Таким образом, «Упырь» построен симметрично: в обеих частях идет речь о браке. Но только в первой – это брак с «ложным» женихом, а во второй – с настоящим.

В. И. Даль в своем «предании» следовал календарным мифам. Историю умирания-воскресения Маруси можно соотнести с мотивом умирающего-воскресающего божества природы. Не случайно с самого начала сообщается о том, что девушка, в отличие от своих подруг, всегда умела украсить себя цветами, хоть и не училась этому никогда. «Бывало, когда время такое, что никаких цветков нет, то достанет пучок старых, сухих, что и смотреть не на что (…), да как только уберет этим голову свою, то ровно на ней все расцветет…[413, VII, с. 17]». Брак с ложным женихом, приведший Марусю к смерти, произошел осенью. А воскресение, благодаря любви Михалки, тоже любившего цветы, – весной. Возрождается Маруся вначале стеблем цветка, а уж потом обретает и человеческий облик. Как видим, писатель построил свое произведение, используя традиционные для мифа и фольклора мотивы метаморфоз, очищения души умершей от осквернения оставшимся в живых возлюбленным, «чудесного» потустороннего брака и победы любви над смертью. При этом он основывался на представлениях о браке как переходном ритуале, который обставлялся у большинства народов целой системой запретов. В результате В. И. Далю удалось передать в своем рассказе коллективное понимание этических ценностей.

Особенно велика роль мотива превращений в произведениях писателей-романтиков, обращающихся к важным для них национально-политическим и социальным проблемам и выражающих собственное видение действительности.

К примеру, в балладе А. Мицкевича «Свитязь» мотив превращения умершего человека в растение способствует отображению героического прошлого народа, боровшегося за национальную независимость. Герои его баллады, сознавая, что силы не равны и враг скоро войдет в город, обращаются к матери-земле с просьбой укрыть их. Они превращаются в цветы, прикосновение к которым убивает захватчиков. Миф об обличении убийцы его жертвой, дух которой воплотился в дереве, играет важную роль в балладе Ф. Л. Челаковского «Прокоп Голый». Речь идет о противостоянии чешских рыцарей, которых возглавил в борьбе за свободу Ян Жижка, тирану Сезиму Каменецкому. По дороге они видят на дереве череп, который сообщает им, что он принадлежит колесованному Каменецким племяннику воеводы. После погребения черепа Прокоп берет спицу из колеса, на котором был казнен Рацек, и этой спицей, как стрелой, поражает злодея.

Так же, как в «Свитязе» А. Мицкевича и стихотворении Ф. Л. Челаковского, мотив покарания жестокого тирана представляет собой сюжетное ядро «Главы из исторического романа» Н. В. Гоголя и приобретает в этом фрагменте мифологический характер. В связи с этим А. А. Слюсарь высказал предположение о жанровых особенностях незавершенного Н. В. Гоголем текста. По его мнению, «Глава из исторического романа» – это фрагмент историко-мифологического произведения, в котором постепенно усиливается роль фантастического элемента [488, с. 47]. На эту особенность «Главы…» обратил внимание и В. П. Казарин, по мнению которого «вставной рассказ о сосне представляет собой фольклорный вариант поэтики ужасного [184, с. 33]». Повстречавшийся Лапчинскому в лесу «дюжий пожилой селянин» рассказывает ему «диво» о том, что произошло пятьдесят лет назад с совершенно неожиданной для этих мест «жилицей севера» сосной.

Живший здесь некогда пан, по словам рассказчика, «лях и не нашей веры», вел в своем «дьявольском гнезде» ужасавший всех «крещеных» людей образ жизни: «Хлопцы из дворни его ... обирали бедных жителей», обворовывали и оскверняли «божьи церкви [95, I, с. 358]». Один праведник,

дьякон, «исполнившись, видно, святого духа», решился вернуть нечестивые души на путь истинный и отправился к «хоромам» пана, находившимся в лесной чаще. Тот же в ответ на проповедь приказал накинуть дьякону «галстук на шею». Душа невинно убитого праведника перешла после его смерти в сосну, на которой он был повешен. Не сумев спасти душу злодея при жизни, дьякон наказал его после своей смерти. Когда пан ночью подошел к окну и посмотрел на дерево, росшее под самыми окнами его светлицы, он с ужасом обнаружил, что «колючие ветви сосны царапаются к нему сквозь стену и, будто живые, вытягиваются длиннее, длиннее и как раз достают до него. Перекрестился, может быть в первый раз отроду, наш пан, когда увидел, что из них каплет человечья кровь, сначала холодная, как лед, а потом жжет, да и только! К окну – так и ноги подкосились: сосна вся посинела, как мертвец, и страшно кивает ему черною всклокоченною бородою [95, I, с. 359]». Освободиться от этого ужаса ни пан, ни его дворня уже не могли. Не помогли ни молитвы, ни погребение «с честью» тела дьякона, ни попытки срубить страшное, оживавшее каждую ночь дерево. Все они оказываются заключенными в замкнутое пространство и время. Куда бы они ни бежали, они каждый раз возвращаются к исходной ситуации покарания. Только лишь после того, как пан, распустив свою дворню, стал схимником, душа дьякона, перешедшая в дерево, перестала его преследовать. С тех пор, замечает рассказчик, за три дня до Купала с ветвей сосны начинает капать день и ночь роса. Это уже не кровь загубленного праведника, а очищающая влага, как бы смывающая следы греха – человекоубийства.

Появление влаги на сосне совпадает с летним солнцестоянием. Это момент в жизни Космоса, предваряющий сезон, когда живая солнечная энергия, достигнув своего апогея, пойдет на спад. В ночь на Ивана Купала совершается множество ритуальных действий, цель которых – очистить мир от Хаоса. Не случайно, что речь идет именно о сосне. Сосна, явор и дуб чаще всего в колядках украинцев выступают как мировое древо, «прадерево». В этом качестве сосна выполняет роль гармонизирующего хаос центра Космоса и,

следовательно, связана с представлением о сакральном [479, с. 387]. Кроме того, сосна является благословенным деревом для славян, так она «оказалась непригодной для изготовления креста Господня [269, с. 149]».

Роль мифа о перевоплощении и последующем покарании грешника особенно важна в раскрытии образа главного героя – полковника Глечика. «Это человек, – писал А. А. Слюсарь, – для которого быт и история, частная жизнь и бытие народа находятся в синкретическом единстве. Недаром он показан в восприятии польского шляхтича, принадлежащего к обществу с развитой социальной иерархией [488, с. 47]». На первый взгляд, он погружен в бытовые заботы. Но в описании его внешности простодушие соединяется с хитростью и огнем, вылетавшим внезапно из небольших карих глаз. Двойственна и характеристика обстановки, в которой происходит встреча с ним. Это лес. Здесь находится дом Глечика, подробное описание которого усиливает впечатление его обыкновенности. Но в этом же лесу находится сосна, с которой связаны драматические события предания о наказании грешника. В тот момент, когда «селянин» сообщает Лапчинскому это предание, он сам оказывается окруженным ореолом загадочности, что, естественно, возвеличивает его. Следовательно, обыкновенность Глечика на поверхности. По сути, он представлен как человек, живущий жаждой борьбы за свободу. Этим обусловлен выбор им предмета разговора с Лапчинским об отступнике от Божьих и человеческих законов. Из фрагментов незавершенного Н. В. Гоголем исторического романа ясно, что писатель собирался отобразить в нем эпоху возникновения на Украине национально-освободительного движения, а его героями должны были стать поэтические героические натуры, живущие одними интересами с нацией. Из того, что речь в мифологическом предании о сосне и польском пане идет о возмездии, становится ясной направленность личности миргородского полковника.

Анализ мотива метаморфоз в названных произведениях позволяет сделать вывод о том, что мифологический мотив, традиционный для славянской мифологии, играет важную роль в художественном выражении писателями

особенностей национального мироощущения. В то же время, если для В. Даля главным было передать коллективное мироощущение, А. Мицкевич, Ф. Челаковский и Н. Гоголь, обратившись к мифу о наказании жертвой своего мучителя, выразили собственную концепцию героической эпохи.

II. 2. 2. 2. Народная демонология в предромантических произведениях О. Сомова. Как и большинство писателей начала XIX в., О. Сомов представлял в качестве идеальных такие отношения индивидуальности со средой, которые обеспечивали бы общность людей. Оттого современный мир и представлялся ему опасным, что такая близость между людьми отсутствовала: они были отделены даже от своих близких непреодолимыми границами. В поисках основы общности О. М. Сомов обратился к национальным связям. Поскольку мышление народа мифологично, отображая в «былях» и «небылицах» героя из народа, писатель включал в них мифологические образы и ситуации, с их помощью представляя видение мира простыми людьми. В полном соответствии с высказанным им в статье «О романтической поэзии» требованием к писателям усваивать опыт народного творчества, он следующим образом объяснил свою задачу в повести «Сказки о кладах»: «…собрать сколько можно более народных преданий и поверий, распространенных в Малороссии и Украйне между простым народом, дабы оные не вовсе были потеряны для будущих археологов и поэтов. И теперь уже многие из них позабыты; другие, по смутным рассказам старых людей, еще удерживаются в памяти простодушных сельских жителей. С распространением просвещения они и вовсе исчезнут (…) …они, у каждого из … народов, составляют запас для народной поэзии, равно как и для исследований о первобытных нравах и обычаях их предков [501, с. 203-204]».

Однако, говоря о представлении О. М. Сомова об общности людей как идеальном состоянии мира, необходимо сделать уточнение. Эта общность, с точки зрения писателя, ни в коем случае не должна была нарушать суверенности человека, означать растворения его индивидуальности. Как все предромантики, О. М. Сомов исходил из мысли о неповторимом содержании

каждого отдельного «я». Зачастую человек оказывается в зависимости от обстоятельств, о которых не хочет до определенной поры кому-либо сообщать. Попытка проникнуть в его тайну, не считаясь с его волей, ведет к беде. По существу, речь идет об опасности нарушения табу на игнорирование самостоятельности выбора.

Повести О. М. Сомова близки нравоописанию и сжаты: в них воссоздается лишь проявление антиномии между человеком и сверхъестественным. В этой антиномии находит символическое выражение мысль об отсутствии взаимопонимания между людьми. Кроме того, внимание писателя сосредоточено в основном на отдельной ситуации. Все это является знаками односторонности в отображении характеров, свойственной литературе XVIII века, еще не преодолевшей риторичность.

Обратимся к двум произведениям, которые были созданы О. М. Сомовым в 1829 году: «Русалке» и «Оборотню». Оценка фантастического в них различна. Это проявляется уже в обозначении их жанра. «Русалка» названа «малороссийским преданием». В предании как фольклорном жанре обычно идет речь о событиях, поступках исторических лиц, имевших место в далеком прошлом. «Оборотень» обозначен как «народная сказка», чем дана установка на вымышленность событий. Различие в жанровой природе произведений проявляется и в выраженной в них концепции мифологического. В «Русалке» точка зрения повествователя не отделяется от точки зрения мифологически мыслящих персонажей. «Оборотень» же начинается с предисловия автора, в котором тот иронически признается в желании уподобиться Байрону, Вальтеру Скотту и «попугать» читателя. Поскольку же о «вампирах», «гяурах» и «корсарах» уже было написано, ему осталось ввести в литературный обиход «небывалого русского оборотня». Эта ирония объясняется тем, что предромантик О. М. Сомов не разделял свойственного романтикам абсолютного (демонического) разлада с миром. Альтернативу полному отчуждению исключительной личности от действительности он видел в установлении связи человека с национальной средой. В особенной степени

неприемлемым для него было творчество французских «неистовых» романтиков с их «необузданной фантазией», как он писал в статье «О существенности в литературе» (1826). Рассмотрим каждое из названных произведений и определим особенности воплощения в них элементов мифологического.

Из повести «Русалка» мы узнаем о вдове лесничего Фенне и ее дочери Горпинке, которую повествователь сравнивает с «молодым цветком на утренней заре». Ясность и гармоничность ее души вызывали умиление у «честных отцов Китаевой пустыни», к которым она подходила под благословение. Они «приветливо глядели на девушку», как на «будущего своего собрата райского». Когда Горпинке исполнилось шестнадцать лет, она повстречала польского шляхтича Казимира Чепку и полюбила его. Но их счастье было невозможным: Казимир был богат, а Горпинка бедна. Он знатен – она простолюдинка. Он поляк – она малороссиянка. В определенной степени эта повесть О. М. Сомова близка «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина, которая строится на целом ряде семантических оппозиций: «город-село», «хижина-дворец», «расчетливость-чувствительность» (последняя оппозиция характеризует двойственность направленности Эраста). Так и в «Русалке» с самого начала возникает мотив границ, разделивших молодых людей. Причем, их несколько: это и материальная, и социальная, и национальная границы. Кроме того, Горпинку и Казимира Чепку разделила принадлежность к разной вере. Повествователь сообщает, что события происходили в тот исторический момент, когда «взаимная недоверчивость поляков и малороссиян, особливо в простом народе, была в самой сильной степени. Понятия религиозные подкрепляли сие неприязненное чувствование [501, с. 123]». Девушке предстояло сделать выбор между двумя мирами. Один был представлен матерью и другими малороссиянами. Это «свой», гарантирующий безопасность мир. Другой – «чужой», но с ним был связан ее возлюбленный. Желание быть с Казимиром, превратиться в «знатную пани», а тем самым обособиться от родной среды и возвыситься над ней оказалось сильнее любви к матери и

привязанности к привычному образу жизни. Полюбив, Горпинка, как и Лиза, меняется. Она уже не может быть такой же непосредственной, «стала вдруг томна и задумчива», «не поет она больше, как вешняя птичка, и не прыгает, как молодая козочка [501, с. 116]». Еще больше меняется душевное состояние героинь О. М. Сомова и Н. М. Карамзина, когда возлюбленные оставляют их, хотя и обещают, что разлука имеет временный характер. Обе стараются уединиться в лесу, где проходили свидания. Становится очевидным отделение героини повести от родной для нее среды. Но это ее уже не тревожит, поскольку она продолжает верить в возвращение Казимира. Она не хочет слушать предостережений матери, считавшей, что главным препятствием их сближению была разница в религиозных верованиях: «Кто знает, что на душе у иноверца, у католика. . ? [501, с. 117]». Девушка ждала возлюбленного год. А потом отправилась к колдуну, нарушив тем самым христианский запрет.

Обращение за помощью к знахарям и колдунам, использующим сверхъестественную силу для воздействия на природу, связано с языческими верованиями и противоречит христианским заповедям, предполагающим абсолютное доверие человека Богу. «Колдун, – писал М. А. Орлов, – мог быть рассматриваем, как жрец древнего языческого культа, специально преданный служению злобным божествам и играющий роль посредника между ними и людьми. А так как в христианское время древнее злобное божество было перечислено в ведомство адских сил, т. е., попросту говоря, превратилось в черта, то и служитель этого божества сделался богоотступником, врагом истинной веры, предавшимся нечистой силе [387, с. 83]». Уход Горпинки в лес к колдуну, «который жил за Днепром, в бору, в глухом месте», означал ее окончательный отказ от праведного с точки зрения ее среды пути. Повесть Н. М. Карамзина, с которой мы соотнесли «Русалку» О. М. Сомова, завершается гибелью Лизы. Но ее смерть не означает отчуждения от людей. Решившись уйти из жизни, она передает для своей бедной матери деньги и просит простить ее. Что же касается Горпинки, то для нее путь в лес к колдуну становится дорогой к физической и нравственной гибели: она вступает в волшебное

царство мертвых. Отсюда – мотив переправы. В отличие от «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина, в «Русалке» присутствуют оппозиции, позволяющие выявить мифологическую основу описанных событий: «этот мир – потусторонний мир», «люди – духи». Не случайно, в описание Горпинки, в которой еще только зарождалось чувство любви, когда до ее гибели было еще далеко, включаются мифологические мотивы сглаза и искушения. Отчего красавица рассеянно глядит и не поет, как птичка? – задается вопросом повествователь. И приводит характерные для мифологически мыслящих людей объяснения: «Не дурной ли ветер подул на нее, не злой ли глаз поглядел, не колдуны ли обошли? [501, с. 116]». А позже и мать Горпинки предостережет влюбленную дочь: «А и того еще хуже (с нами сила крестная!), если в виде польского пана являлся тебе злой искуситель. Ты знаешь, что у нас в Киеве, за грехи наши, много и колдунов и ведьм. Лукавый всегда охотнее вертится там, где люди ближе к спасенью [501, с. 117]». Так в «Русалке» мотивируется мотив путешествия Фенны, желающей спасти дочь, в загробный мир.

В значительной степени он соотносим с календарными представлениями и ритуалами. В повести О. М. Сомова сообщается, что Горпинка отправилась к колдуну в ненастный осенний вечер, который «хмурился на дождливом небе», а ветер «взрывал волны в Днепре и глухо ревел по бору». В описании природы нагнетаются знаки приближения к зимнему замиранию. Надежда вернуть дочь, или хотя бы узнать о ее судьбе появляется у Фенны весной. «Настала весна, – сообщает повествователь, – снова старуха начала бродить по берегам Днепра [501, с. 119]». Но для того, чтобы достигнуть своей цели, ей, как и раньше Горпинке, приходится нарушить запрет на общение с колдунами, посредниками между людьми и потусторонними силами. Фенна идет в бор, где встречается со страшным Боровиком. Она обнаруживает его в окружении существ, традиционно связывавшихся с «нижним» миром: змей, ящериц, жабы. И сам он обитает, как и следует представителям пространства смерти в «страшном подземелье», «берлоге», голос его «выходил из могилы [501, с. 119]». Боровик

запрещает Фенне до конца преодолеть границу между «живым» и «мертвым» – войти внутрь того круга, в котором он полулежал.

Встреча Фенны с дочерью, превратившейся в русалку, оказывается возможной на «зеленой» троицкой неделе. В это время, отмечает в примечаниях к повести автор, согласно народным поверьям, русалки «бегают по лесам», «аукают, качаются на деревьях [501, с. 124]». Для того, чтобы вернуть дочь, Фенна очерчивает вокруг себя линию, в центре втыкает полученную у колдуна черную свечу и, увидев Горпинку, втягивает ее внутрь нарисованного ею круга. Другие русалки не замечают их и пробегают мимо. Можно предположить, что в основе этого сюжетного мотива – попытки вернуть из мира смерти дочь – лежит миф о Деметре и Персефоне. Он мог быть известен славянам. Б. А. Рыбаков в книге «Язычество древней Руси» соотносит Макошь, изображавшуюся на полотенцах с вышитыми к празднику Купалы языческими композициями, с Деметрой [452, с. 681-682]. Кроме того, анализируя сюжеты чеканки, найденной в княжеском кургане Чернигова – Черной Могиле – он устанавливает связь между повествованием об освобождении Анастасии, дочери Димитрия, с античным мифом об Аиде и Персефоне. Исследователь выдвигает предположение, что с ним славяне «могли познакомиться при участии греков-язычников ... еще в «трояновы века», когда вплотную соприкоснулись с грекоязычным населением черноморского «лукоморья» [452, с. 771]». О возможности соотнесения некоторых календарных обрядов славян с названным мифом писал и А. Н. Афанасьев: «…самые времена года казались уму древнего человека не отвлеченными понятиями, а действительными божествами, посещающими в известную пору дольний мир и творящими в нем те перемены, какие замечаются в жизни, цветении и замирании природы… [23, III, с. 688-689]».

По всей видимости, О. М. Сомову были известны распространенные в народной среде мифологические повествования о том, что русалку можно поймать и привести домой. Такое поверье жителей Смоленской губернии приводит в книге «Круглый год» ее составитель А. Ф. Некрылова. Один

крестьянин рассказывал, как его прадед на русальной неделе пошел в лес «лыки драть», там на него напали русалки. Он быстро начертил крест, стал на него. После этого только одна русалка продолжала приставать к нему. Тогда он втащил ее в круг, набросил на нее нательный крест, и она стала послушной [254, с. 482]. Круг и крест – наиболее распространенные символы. Круг разграничивает внутреннее и внешнее пространство. Кроме того, круг – это символ солнца, в противоположность ему царство мертвых и духов – принадлежность ночи. Круг (колесо) – символ языческого происхождения. Он встречается в мифологиях разных народов. К. Г. Юнг обратил внимание на то, что «мандала» (значение слова – «круг», «окружность») – это сакральный символ. Древние представляли себе жизнь как бесконечную череду событий, явлений и связей, постоянно повторяющих друг друга, то есть движущихся по кругу. На основании этого К. Г. Юнг приходит к выводу, что круг мандалы является своеобразной космической моделью Вселенной, у которой тоже нет ни начала, ни конца [610, с. 56-63].

Правда, Фенна, очерчивает для себя не сакральное, а инфернальное, темное пространство. В его центре – черная свеча, полученная у колдуна. Тем самым она вступает в контакт с «нечистой» силой. Исполняя все, что велел колдун, она отделяет себя от всех христиан, как это сделала годом ранее ее дочь, после чего люди начинают бояться подходить к дому Фенны, в который она привела пойманную в лесу дочь-русалку. Однако, вернув Горпинку, старуха не восстанавливает былое домашнее благополучие: ведь теперь они с дочерью принадлежат к разным мирам. Фенна – земное существо, человек, а ее дочь – «нечисть», существо загробного мира. Сама Горпинка не сожалеет об отчуждении от людей: «Что в вашей земле?» – восклицает она. Ей нравится веселая беззаботная жизнь под водой, где нет нужды, голода... Повторяется мотив желания стать богатой даже ценой разрыва со своей средой. Но теперь не только в социальном и национальном плане. «Своим» для нее перестал быть мир всех людей. Как только догорает черная свеча, русалка становится неподвижной, ее глаза тускнеют, лицо синеет. Мертвая сидит она год, а потом с

наступлением зеленой русальной недели оживает и убегает с подругами-русалками.

Основу этой повести О. М. Сомова составляют народные мифические представления о том, что девушки, произвольно лишившие себя жизни, становятся после смерти русалками. Как указывает в книге «Религия в истории народов мира» С. А. Токарев, этот образ народной демонологии поздний, засвидетельствован только с XVIII в. [518, с. 213]. Исконно славянскими были берегини, водяницы и другие женские водяные духи. Они появлялись на земле, по мнению древних славян, чтобы дать ей дождь. То есть их образы связаны с аграрными праздниками. Об этом же писал в свое время и И. Нечуй-Левицкий, сравнивая русалок с богиней Хмарой, которая плавает в море, любит чесать свои косы и не любит солнце [372, с. 81]. У народов средиземноморья весенне-летний праздник троицы, отмечает С. А. Токарев, назывался pasha rosata. С принятием христианства греко-римские русалии были перенесены к славянам и здесь слились с местными календарными обрядами и женскими существами подательницами влаги – берегинями. Название же им было дано при помощи заимствованного корня «ros» [518, с. 212-213]. У большинства славян русалки представляются как красивые девушки с длинными распущенными зелеными волосами. Верования в них сохранились вплоть до новейшего времени [334, с. 53]. Среди украинцев бытуют представления, что русалками являются умершие некрещеными дети, которые через семь лет после смерти становятся мавками. Тело у них голубоватое, синеватое [532, с. 414]. Славянские образы русалок отличаются от тех, что встречаются в классических и романских преданиях о сиренах – полуженщинах-полурыбах, завлекавших путников пением. Такие существа у украинцев получили название мелюзин [532, с. 413].

В художественной литературе распространены сюжеты о превращении в русалок утопившихся или удавившихся из-за несчастной любви девушек. Писателей, по мнению Э. В. Померанцевой, этот мифологический образ привлекал из-за сочетания в нем таинственности и красоты, поэтичности и трагизма [415, с. 87]. Он вызывал ужас и жалость одновременно. Русалки

опасны для человека: они могут защекотать до смерти. Как считает Б. А. Рыбаков, мотив опасности русалок возник уже в более поздние времена, когда под воздействием церкви языческие существа стали трактоваться как несущие гибель. Эта черта поверий о русалках отражена и в повести О. М. Сомова. На другой день после того, как Горпинка убежала от Фенны, в лесу нашли тело Казимира Чепки. Врачи, сообщает повествователь, толковали и то, и другое, но народ объяснял дело гораздо проще: он говорил, что покойника русалки защекотали.

Так погибает и витязь Кончислав, герой другого рассказа О. М. Сомова – «Купалов вечер» (1831). Наперекор христианизации Киевской Руси он остался верным языческим божествам – Перуну, Купале, Велесу. Возвращаясь домой, он повстречал толпу девушек, которые собирались праздновать Купалов вечер. Они пригласили к себе и витязя, который слишком поздно понял, что на самом деле оказался во власти духов. Услада, увлекшая его за собой в шатер, внезапно обернулась «коварной», «злобной» Русалкой. В финале волны все яростнее стали набегать на витязя, теснить его дыхание и, наконец, поглотили того, кто своевольно отвергал «в душе своей приветные призывы Благочестия [501, с. 94]». Подобное изображение русалки как злого духа, полностью соответствует мифологическим представлениям славян. На это, в частности, обратил внимание С. В. Мишанич, когда писал о том, что потусторонние персонажи смертельно опасны. Как нарушение закономерности оцениваются случаи, когда встреча с ними не заканчивается гибелью человека [340, с. 287].

Образ русалки в романтическом произведении, в отличие от предромантического, может не содержать в себе опасности для героев. Это происходит в тех случаях, когда мифологические представления народа противоречат художественным задачам автора. Русалка даже может выступать в роли сказочного дарителя. Значительной трансформации это демоническое существо славянской мифологии подвергается в «Майской ночи, или Утопленнице» Н. В. Гоголя и связанной с ней сюжетно повести Фомы Куприенко «Утопленница» (1840). Повесть Ф. Куприенко разделена на четыре

небольших части. Первая сюжетно не связана с последующими и выполняет роль пролога. Из нее читатель узнает о русалке, в которую превратилась утопившаяся дочь исправника. Она всегда выступала в роли помощника для тех, кто оказался в безвыходном положении. Следующие три части связаны одной сюжетной линией – помощью русалки Марусе и Грицьку, которого собирались забрать в рекруты. Способ, который избрала утопленница, близок тому, что мы встречаем в повести Н. В. Гоголя. В руках у Левка, помогшего русалкам обнаружить ведьму, оказывается записка от комиссара Козьмы Деркача-Дришпановского с повелением голове женить своего сына на Ганне Петрыченковой. Правда, откуда взялась эта записка, ни Левко, ни читатель с уверенностью не смогли бы ответить. В «Утопленнице» Ф. Куприенко объяснение однозначно. Русалка дает Марусе записку к своему отцу исправнику вместе с перстнем, который был у нее на руке, когда она утопилась. Исправник выполняет просьбу дочери. Подобная функция помощника, не свойственная мифологическому образу русалки, имеет литературное происхождение. Мотив вредительства намечен в незавершенной драме А. С. Пушкина «Русалка» (1829-1832), но отсутствует в одной из песен его цикла «Песни западных славян»(1834) о Яныше Королевиче. Ведущим в этой песне является мотив разлуки, невозвратимости когда-то отвергнутой любви. В значительной мере мотив вредительства смягчен и в «Русалке» Т. Г. Шевченко: матери, погубившей дочь, мстят другие русалки, сама же героиня не стремится к наказанию виновницы своей смерти.

Главной целью включения различных мифологических мотивов и образов в повесть О. М. Сомова «Русалка» является воссоздание коллективного мироощущения. Мышление автора мифологическим не является. Это доказывает авторский комментарий: «простой народ в Малороссии думает... », «Сочинитель принял последнее из сих поверий... [501, с. 124]». В «Русалке» передан народный взгляд на возможность перехода человека из одного состояния в другое, из одного мира в другой, оценка результата встречи со

сверхъестественным существом из-за нарушения запрета, а также календарные представления славян.

Как уже было сказано, другое написанное О. М. Сомовым в 1829 г. произведение – «Оборотень» – определено как сказка. Это означает, что автор полностью отказывается от установки на действительность фантастических образов и ситуаций. Тем самым миф утрачивает для повествователя и читателя магическое значение и воспринимается как художественный вымысел, а не отображение реальной сути явления. Однако это не означает отсутствия мифологического мировосприятия у персонажей. Повествователь с иронией рассказывает о селянах, которые из-за своего суеверия склонны были видеть проявление сверхъестественного во всем необычном. Так, они считали старика Ермолая злым колдуном из-за того, что тот умывался росой, собирал травы и что-то шептал себе в длинные седые усы. В результате различия в оценке происходящего, повествователь лишь создает видимость перехода на оценку загадочного персонажами, а читатель воспринимает все как сказку.

«Оборотень» близок к сказке о простаке, который проходит через инициацию и, приобретя новое качество, добивается цели, чаще всего – женится на царевне. Артем тоже женится, но инициация не происходит, герой остается таким же, каким был прежде. То есть Сомов травестирует традиционный сказочный сюжет так же, как и миф, лежащий в основе произведения. Это миф о волке-прародителе, то есть о тотемном животном. Считалось, что связанный с предком вождь племени может быть полуволком-получеловеком или же превращаться в волка. В индоевропейских мифологических традициях волк мог выступать в качестве Бога войны. Отражением этого, вероятно, является образ Всеслава, князя Полоцкого, о котором сообщает автор «Слова о полку Игореве»: «самъ въ ночь влъкомъ рыскаше: изъ Кыева дорискаше до куръ Тмутороканя, великому Хръсови влъкомъ путь прерыскаше». Хотя и «вещая» душа была в «*дрьзе* теле», заключает автор «Слова», но часто от бед страдал [278, с. 151]. Образ этого князя, рожденного, согласно «Начальной летописи» (запись 1044), после

обращения его матери к языческим чародеям и носившего всю жизнь амулет в виде повязки на голове, позволил британскому слависту В. Ф. Райану сделать вывод о том, что киевские князья «не обязательно и не всегда чуждались колдовства [430, с. 31]». О распространении среди славян верований в оборотней писал и Геродот. В четвертой книге «Истории» «Мельпомена» он отмечал: «У невров обычаи скифские. (...). Эти люди, по-видимому, колдуны. Скифы и живущие среди них эллины по крайней мере утверждают, что каждый невр ежегодно на несколько дней превращается в волка, а затем снова принимает человеческий облик [90, с. 213]». Можно предположить, что невры, проживавшие, как известно, в верховьях Днепра и Припяти, считали волка своим тотемным животным. В дни культовых праздников они носили волчьи шкуры и маски. Вяч. Иванов, предпринявший попытку реконструирования индоевропейских слов и текстов, отражавших культ волка [172, с. 407], описывает традицию приуроченного к осенне-зимнему сезону карнавального переодевания в волчьи шкуры. А в совместном с Т. В. Гамкрелидзе исследовании индоевропейского языка и индоевропейцев [82], этот ученый обращает внимание на совпадения между представлениями о волке хеттов, германцев и древних славян. Прежде всего, это касается верований в то, что превращение человека в волка наделяет его чудодейственной силой и особым положением «вещего», «всеведущего». При этом сам человек мог выступать в роли и жертвы, и преследователя. К подобным верованиям в способность некоторых людей к оборотничеству нередко обращались и литераторы. Чаще всего в художественном произведении этот мифологический мотив связан с инициацией. У героя О. Сомова Артема новым оказывается только его статус – он женится. В связи с этим писатель передает карнавальную атмосферу, проявляющуюся в буффонадности ритуала превращения героя в волка. Происходит же это превращение после того, как выполняющая в рассказе-сказке функцию мудрой девы Акулина Тимофеевна попросила Артема проследить за его отцом. Она не только помогла односельчанам освободиться от волка, пожирающего их скот, но и одновременно устроила собственную

судьбу. При этом она, конечно, не могла предположить, что тот не только подсмотрит, чем занимается по ночам старик, которого все считали оборотнем, но и попытается изменить свой облик. Глупый же Артем, увидев, как старик превращается в волка, решил последовать его примеру. Став волком, сам герой-простак, скорее, напоминал ряженого. Не случайно шкуру с него потом сняли, как карнавальный наряд: «... колдун ... растянул его на все четыре лапы и колдовским своим ножиком прорезал у него кожу накрест, от затылка до хвоста и поперек спины. Распоротый балахон упал на солому [501, с. 215]». На игровой характер мифологического мотива оборотничества указывает и то, что, пребывая в волчьей шкуре, Артем оставался все время самим собой, глупым простаком. Встреча со сверхъестественным, которая в «Русалке» завершается бедой, для Артема осталась всего лишь игрой. Поэтому драматизм переживания расколотости мира в этом произведении О. М. Сомова выражен в смягченном виде.

Мотив опасности проникновения в тайну близкого человека приобретает трагический характер в другой его повести – «Киевские ведьмы» (1833). Ее герой Федор Блискавка, повенчавшись с дочерью ведьмы Катрусей Ланцюговной, вскоре стал замечать, что его жена временами резко менялась: «делалась мрачною, отвечала ему коротко и неохотно, и, казалось, какая-то тоска грызла ее за сердце [501, с. 99]». Создается впечатление, что героиня переживала крайне противоречивое внутреннее состояние. Выследив ее и повторив те ритуальные действия, которые он увидел, Федор оказался во власти сверхъестественного. Но, в отличие от Артема в «Оборотне», он изменился и внутренне. Федору казалось, что он уже не принадлежит сам себе, как бы пьянеет и впадает в бешенство, исступление ума. В глазах его попеременно мелькали яркие искры, светлые полосы, какие-то длинные уродливые призраки. Не владея собой, он устремился на шабаш.

В связи с особенностями отображения героев в повести «Киевские ведьмы» есть основания судить о развитии художественной системы О. М. Сомова. В этом произведении не только воссоздаются мифологические

представления народа, но и проявляется психологизм, что является знаком развития художественности. Мотив изменения внутреннего состояния героя под действием демонического сближает эту повесть О. М. Сомова с «Вием» (1835) Н. В. Гоголя, в котором Хома, как и Федор Блискавка, испытывает зависимость от враждебной, но одновременно притягательной силы. Вот как Н. В. Гоголь описывал происходящее с его героем: «Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу». И далее: «Он чувствовал бесовски сладкое чувство, он чувствовал какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение [95, II, с. 156]». Так возникает мотив отчуждения человека, происходящего из-за встречи со сверхъестественным и завершающегося его гибелью.

Основными в повести О. Сомова «Киевские ведьмы» являются мотивы границ, разделивших близких людей, и губительности попытки их преодоления. Как и в «Русалке» и «Оборотне», нарушение запрета открывает дорогу для беды. В данном случае – это попытка Федора проникнуть в тайну жены. В сцене шабаша ярче всего передается противоречивость состояния, переживаемого героиней. Находясь во власти демонического, Катруся-ведьма бросается искать человека, чтобы расправиться с ним. Узнав же Федора, она проявляет себя и как любящая его жена. Человечность, побеждающая в ней в это мгновение, заставляет Катрусю спасти мужа. Но она себе не принадлежит и не может поступать всегда только по собственной воле. Она рассказывает, как подчинившись матери, стала ведьмой, как мечтала отмолить грех и устранить, таким образом, границу, разделившую ее не только с мужем, но со всеми людьми, и как не успела сделать это по вине Федора, поторопившегося проникнуть в ее тайну. То, что Катруся была превращена матерью в ведьму против собственной воли, роднит эту повесть О. М. Сомова с «Влюбленным чертом» О. Стороженко, где также мотив последующего очищения души героини приобретает фантастический характер. Однако, в отличие от повести О. М. Сомова, у О. Стороженко подобная ситуация не завершается трагически. Во «Влюбленном черте» соединены мифологические мотивы (инициация),

фольклорные (одурачивание черта) и литературные (влюбленный дьявол) элементы. Фольклорное начало и помогает благополучному разрешению ситуации. Кроме того, в повести украинского писателя отсутствует мотив разделения людей на тех, кто принадлежит «этому» или «потустороннему» мирам. Поэтому герои О. Стороженко легко находят общий язык: Одарка исповедуется Кириллу и полностью доверяется ему. Удается освободиться от связи с нечистой силой и героине повести Ант. Погорельского «Лафертовская маковница», возможно, потому, что бабушка-ведьма и не думала вредить Маше. Сначала и Катруся в повести О. М. Сомова надеялась, что ей удастся отмолить свой грех и вернуться к естественным связям с людьми, и в первую очередь с мужем, бравым казаком Федором Блискавкой. Но ее судьба сложилась трагически. В значительной степени из-за того, что она оказалась, в отличие от Одарки и Маши, в абсолютном одиночестве. Мотив границ, разделивших героев, в «Киевских ведьмах» О. М. Сомова представлен непреодолимым. Лучше всего это проявляет параллель, которую можно провести между повестью «Киевские ведьмы» и народной сказкой «Царевна-лягушка», также основанной на мотиве нарушения одним из супругов запрета. В ряде вариантов этой сказки, приведенных в сборнике А. Н. Афанасьева, герой, торопясь вернуть жене человеческий облик, сжигает ее кожу и поэтому лишается ее, отправляется на ее поиски, совершает путешествие в загробный мир, где она теперь находится во власти мага. Очевидно, подобный сюжет отражал брачные табу в момент перехода от группового брака к парному. Дж. Дж. Фрэзер видит в мотиве сбрасывания кожи отражение такой первобытной формы религиозного мышления как зоолатрии (поклонения животным), предполагающей веру в видимость различий между человеком и животными. Под оболочкой животного образа скрывается человек. Кроме того, он связывает этот мотив с мифами о происхождении смерти, согласно которым в «стародавние времена люди, подобно змеям и креветкам, обладали способностью менять кожу, благодаря чему становились вновь молодыми», а позже утратили свое бессмертие [557, 46]. Как видим, в мифе, в отличие от

сказки, этот мотив имеет драматическое завершение. Это присуще и повести О. М. Сомова. Катруся выполняет волю нечисти и убивает человека, тайком проникшего на шабаш, а затем и сама погибает на Лысой горе.

Создавая повесть «Киевские ведьмы», О. М. Сомов опирался на распространенные предания о встрече человека со сверхъестественным. В частности, о полете на шабаш. Одно из них приводит в своем очерке о мифологии И. Нечуй-Левицкий [372, с. 102]. В нем обращают на себя внимание два момента: подчинение героя демоническому под действием зелья ведьмы и гибель человека в результате столкновения с нечистой силой. Правда, в отличие от Федора Блискавки, герой приведенного И. Нечуем-Левицким предания не полностью утратил власть над собой и успел взять тесак, который мог ему пригодиться. Во время шабаша москаль овладел собой полностью, не боясь нечисти, бросился на нее со своим оружием и отрубил у ведьмы палец. Однако завершается мифологический рассказ, как и повесть О. Сомова, гибелью героя, из которого ведьма высасывает кровь. Можно предположить, что такой финал проникновения в тайну нечистой силы воспринимался как наиболее достоверный. Совершенно иначе завершается полет на шабаш для героя баллады А. С. Пушкина «Гусар». Она была написана в том же, что и «Киевские ведьмы», 1833 году. В ней иная мотивировка загадочного. В повести О. М. Сомова фантастика имеет явный характер. Ни герои, ни повествователь не сомневаются в реальности столкновения Федора Блискавки с нечистой силой. У А. С. Пушкина рассказ о киевских ведьмах вложен в уста бывалого солдата, который в доказательство неустрашимости сообщает своему товарищу, который недавно служит, а потому пока еще «глуп», о своей победе в страшной переделке. Как и Федор Блискавка, он заподозрил «неладное» в поведении своей хозяйки, подсмотрел за ней и понял, что она ведьма. Но он не испытал такого же, как герой О. М. Сомова, потрясения. Поэтому сразу после того, как его Маруся, «хлебнув» три раза «из склянки», «улизнула» в трубу верхом на венике, он проделал то же, что и она. Отправив в трубу кота, ухват и лохань и допив зелье, он полетел и сам. Во время своего путешествия он не

терял присутствия духа и даже командовал звездочками. На шабаше, как и герой приведенного И. Нечуем-Левицким предания, он был готов сразиться с нечистью. Но не успел. Заметившая его хозяйка подбежала к нему, чтобы спасти. Чувство любви, как и в Катрусе, в ней оказалось сильнее. Она и отправила гусара домой. В балладе А. С. Пушкина ситуация столкновения человека с нечистой силой имеет комический характер. Не исключая правдивости рассказанной гусаром истории, читатель может предположить, что она выдумана героем-балагуром. Учитывая это, авторы комментария к пушкинскому тексту, связали его с «украинской сказкой [428, II, с. 602]».

Наличие в «Киевских ведьмах» эпизода с шабашем позволяет судить об отражении в повести, как и в «Русалке», календарных представлений славян. Картина карнавала духов, колдунов и ведьм на Лысой горе, о котором идет речь в «Киевских ведьмах», «Гусаре» и приведенном И. Нечуем-Левицким устном народном рассказе, – это переосмысление с христианской точки зрения языческого календарного обряда. В германской средневековой мифологии ночь с 30 апреля на 1 мая называлась Вальпургиевой. Это было время ежегодного шабаша ведьм. В селениях на эту ночь был приурочен обряд изгнания ведьм, которые могли помешать благополучному течению весны. Обряд является отголоском ритуала, возникшего еще в древности, в индоевропейскую эпоху, когда для сохранения посевов производились жертвоприношения. Чаще всего в жертву приносилась супружеская пара. Свидетельство этому – человеческие скелеты, которые обнаруживают на месте зольников. По мнению Б. А. Рыбакова, обряд сжигания куклы Морены в ночь на Ивана Купала у славян является имитацией изгнания ведьм и сопровождавших его жертвоприношений. Костры в данном случае – антитеза нечистой силе. Такой супружеской парой, принесенной в жертву, оказываются у О. М. Сомова Федор и Катруся.

Действие повести «Киевские ведьмы» относится к прошлому – XVII веку. Но отражено в ней авторское восприятие современной ему действительности как опасной для человека. Поначалу участник похода против

ляхов лихой казак Федор Блискавка не обращал внимания на ту славу, которая шла о матери Катруси – старой Ланцюжихе. Однако в конечном итоге убедился, что с нечистой силой связаны не только те, о ком шла недобрая слава, но и девяностолетний крамарь, нищая калека Мотря, которых люди считали святыми. Тем самым утверждается мысль, что, поскольку человек окружен в своей повседневной жизни людьми, о которых он ничего не знает, он в любой момент может оказаться во власти злых духов. Справиться же с нечистой силой даже бывалый казак не сможет. В конечном итоге Федор смиряется с открывшейся ему истиной и не сопротивляется Катрусе, когда узнает, что та вынуждена расправиться с ним. У него исчезает желание бороться за жизнь, в которой противоестественное обитает рядом с человеком. Самое страшное в этом – потеря жены, оказавшейся частью этого противоестественного. Цепь (ланцюг) сковала и победила молнию (блискавку). Таков трагический финал повести О. М. Сомова.

Содержание «Киевских ведьм» О. М. Сомова во многом совпадает с рассказом, который приводит П. В. Иванов (1837-1931), записывавший мифологические поверья, распространенные на его родной Слобожанщине. Одинаково даже прозвище ведьмы (Ланцюжиха). Совпадают мотивы женитьбы казака на девушке, которая стала ведьмой не по своей воле, путешествия казака на шабаш, его чудесного возвращения домой. Различны лишь финалы. В записанном П. В. Ивановым в г. Купянске устном народном предании и казак, и его жена остаются в живых [532, с. 444]. Для нас в данном случае не имеет принципиального значения причина подобных совпадений. Можно предположить, что основой этого текста, записанного в конце XIX века, стала повесть О. М. Сомова, написанная в 1833 году. С такой же долей уверенности можно предположить, что О. М. Сомову был известен устный мифологический рассказ, позже воспроизведенный П. В. Ивановым. Гораздо важнее различия. Отображение противоречивости внутреннего состояния Катруси-ведьмы и Федора, отсутствующее в устном рассказе, как уже выше было сказано, является знаком художественности «Киевских ведьм», разработки автором

характеров. Трагическим финалом повести, также отличающим ее от устного рассказа, писатель выразил собственное видение действительности, в которой люди, разделенные непреодолимыми границами, были обречены на одиночество и даже гибель.

В большинстве «малороссийских былей и небылиц» О. М. Сомова мифологическая фантастика имеет явный характер. Но есть в этом цикле и такие произведения, в которых сверхъестественное травестируется (как в «Оборотне») или же допускается двойственность его оценки, что не исключает точного следования автором национальным мифологическим поверьям. Как, к примеру, в «Сказках о кладах» (1829). Это и представления о возможности обратить с помощью колдовства людей в волков (знахарь, к которому обратился за помощью отец гусара Ивана Прытченка, сообщает, что ожидает «в гости» богатого купца с женой, которых «испортили») [501, с. 160]. Большей же частью автор приводит предания о кладоискательстве. Они были настолько распространены и имели такую силу воздействия на воображение людей, что даже подвергались преследованиям. Как сообщает В. Ф. Райан, в 1775 году в Уложении для управления губерний был выделен специальный раздел, статья, в которой перечислялись запрещенные по закону «невежества» и «суеверия». Среди них – «магический поиск кладов» [430, с. 616]. Среди поверий о кладоискательстве, на которых основывался О. М. Сомов, те, что содержат сведения о чудодейственной силе цветка папоротника и разрыв-травы, указывающих на место, где скрыт клад, а также о том, что сам клад может бродить в образе животного (белая курица в быличке о старушке, которую рассказывает капрал, и которая сыграла роковую роль в судьбе белой кошечки Малашки). Но в этом произведении автор приводит различные точки зрения на чудесное и таким образом подвергает его действительность сомнению. Иронический тон повествования усиливает представление о том, что автор отделяет свою оценку происходящего от той, которой придерживаются суеверные персонажи. Не случайно в примечаниях к повести, объясняя, с какой целью он включил в нее мифологические поверья, он обращает внимание на

простодушие сельских жителей, сохраняющих их в своей памяти и необходимость сберечь их для «будущих археологов и поэтов». И здесь же останавливается на национальной специфике мифологических рассказов разных народов. У каждого из них, пишет О. Сомов, они «составляют запас для народной поэзии, равно как и для исследований о первобытных нравах и обычаях их предков [501, с. 203-204]». Немаловажную роль в раскрытии выраженной в произведении концепции мифологического играет ее название. Герой повести, отставной гусарский майор Максим Кириллович Нешпета, внезапно обнаруживает среди семейных записей «Сказание о кладах». А историю о том, что с ним произошло, автор называет «Сказки о кладах». Таким образом, сказание, в которое поверил майор, обеспокоенный будущим своей дочери и ищущий в связи с этим пути к обогащению, как и другие мифологические поверья о кладоискательстве, о которых сообщает ему старый капрал, приобретают для читателя облик сказок, «небылиц», забавной выдумки.

К группе произведений, в которых приводятся различные оценки сверхъестественного принадлежит и «рассказ русского крестьянина на большой дороге» «Кикимора» (1830). Он строится на мифологическом мотиве встречи человека с духом. Кикимора поселилась в доме зажиточного крестьянина Панкрата Пантелеева и до некоторых пор была его хранителем. Обычно кикимора представляет опасность. Но, как известно, деление духов на помощников и вредителей-демонов, хотя и присутствует в мифах, довольно условно [335, I, с. 413]. Кикимора пряла по ночам пряжу, ухаживала за маленькой внучкой Варей, причесывая и приглаживая ее волосы, взбивала перину и изголовье в ее кроватке, «как лебяжий пух [501, с. 218]». Именно с этим семилетним ребенком, непосредственным существом, она была связана с самого начала. Подобное доброе отношение кикиморы к Варе не противоречит мифологическим представлениям славян и не исключает ее опасности. Н. С. Шапарова отмечает, что в некоторых областях существовали поверья о помощи кикиморы умелым и старательным хозяйкам [585, с. 280]. В целом же она оценивается в мифологических рассказах негативно, как вредитель. Не

случайно облик этого «злого духа дома, божества ночных кошмаров [585, с. 278]» всегда безобразен. Даже девочке, о которой кикимора поначалу заботилась, она являлась в виде «превеликой и претолстой кошки», «с яркими глазами, которые светились, как уголья», «со страшными железными когтями, которые, как серпы, высовывались из-под пальцев [501, с. 219]». Поскольку старики Пантелеевы «как люди набожные, не хотели терпеть у себя в дому никакой нечисти», несмотря на то, что кикимора не проявляла себя в качестве вредителя, они попытались от нее избавиться. За помощью они обратились к священнику. Тот, будучи «человеком ученым», постарался дать рациональное объяснение загадочным явлениям. Правда, дело, скорее всего, не в его «учености», а в том, что он не мог признать ее реальности в силу своего сана служителя церкви. Ведь вера в кикимор, домовых, огненных змеев связана с языческими представлениями и оценивалась после принятия христианства как явление опасное. Кикимору взялся изгнать шарлатан *Вот-он* Иванович. Эта попытка избавления от домашнего злого духа закончилась для семьи Панкрата Пантелеева бедой. Кикимора наконец открылась для обитателей дома в своем настоящем облике, заставив горевать всю семью. В течение года по ночам в доме что-то урчало и сопело, переворачивало все вверх дном, било посуду. Самое же страшное случилось с Варей. Вначале Кикимора перестала заботиться о ней, а позже попыталась забрать ребенка.

Большинство исследователей указывает как на одну из причин появления кикимор проклятие детей еще в утробе матери. «Кикиморы, – пишет В. П. Зиновьев, – вырастают из «потерчат» – детей, «проклятых в утробе» или «родившихся неживыми» [165, с. 387]». Таких детей похищает нечистая сила, и лет через семь они появляются в качестве домашнего духа-вредителя. Варю, безо всякого сомнения, никто не проклинал, ребенок был крещен, и все же демоническое существо попыталось забрать ее. Вдруг, вспоминает рассказчик, домашние увидели, что маленькая Варя остановилась посредине двора и стала смотреть на кровлю, «как будто бы там кто манил ее». Потом девочка бросилась к стене, начала карабкаться на нее и, взобравшись на крышу, встала

там, сложив ручонки, «словно к смерти приговоренная». Интересно, что в этот момент Варя сравнивается с котенком. Такое сравнение может быть и случайным, а может и подчеркивать связь, установившуюся между ней и кикиморой, являющейся часто в облике громадной кошки. И лишь «знающая» старушка подсказала способ избавиться от злого духа.

«Кикимора» О. М. Сомова не выходит за пределы рассказа, основанного на традиционном для былички мотиве опасности, которую влечет встреча человека с нечистой силой. В этом произведении, как и в большинстве других, основанных на «былях» и «небылицах» русского и украинского народа, О. М. Сомов в точности воссоздал мифологические народные представления. Вера в кикимор, как и других духов, водящихся в доме, была распространена в XIX веке. С. Т. Аксаков, описывая Пермь, приводит рассказ, записанный одним из любителей местной старины. В нем сообщается о «чудовищном доме», в котором «творились чудеса: слышались как бы выходящие из-под земли стоны, раздавались голоса, необыкновенные звуки, подобные стуку падающих и разбивающихся предметов». Все это объясняли тем, что дом «избрала своею резиденциею «кикимора», которая, как известно, ничьего сожительства не терпит. Одна набожная старушка даже видела ее во время пожара, когда все кругом горело, а «чудовищный дом» продолжал стоять «цел и невредим», потому что «какая-то женщина в белом чепце, высунувшись из слухового окна в крыше, платочком отмахивала от дома огонь соседних зданий. Эта женщина и была кикимора [261, с. 50]». В рассказе О. Сомова сталкивается ряд точек зрения на реальность встречи семьи Пантелеевых с кикиморой: героев, повествователя и рассказчика. Показательно в этом отношении, что «Кикимора» имеет подзаголовок: «Рассказ крестьянина на большой дороге». Как показывает Т. А. Чебанюк [573, с. 31], благодаря рассказыванию как форме повествования усиливалась иллюзия достоверности невероятных событий, но поскольку передавалось субъективное восприятие, то мотивировалась и возможность заблуждения. Сам О. М. Сомов был близок к просветительскому представлению о том, что ум способен познать многообразную

действительность, но в цикле «былей» и «небылиц» его в большей степени занимало точное отображение народного мировосприятия, имеющего мифологический характер.

Иную роль играют мифологические существа, представляющие народную демонологию, в произведениях романтиков. Характеризуя особенности народно-фольклорного этапа в развитии романтизма в Германии [366, с. 52–55], Д. С. Наливайко пишет, что, придерживаясь принципов и структур народнопоэтического мышления, романтики в народной поэзии искали архетипы для собственного творчества. Поэтому речь должна идти о творческом пересоздании архетипического. Подобное приложимо и к русской литературе. Проиллюстрируем это на примере художественного воплощения того же демонического существа, популярного у восточных славян, о котором выше шла речь – кикиморы, но уже в романтическом произведении. Как уже было сказано, ее описание в рассказе О. М. Сомова совпадает с народными представлениями, что кикимора – это «антипод домового в жилище». «Согласно древним верованиям, – пишет исследователь фольклора В. П. Зиновьев, – она зазывает в дом «по злобе», обитает под печкой: сидя там, она свистит, стучит, иногда, как «чудится» несчастным жильцам, переворачивает мебель, разворачивает полы, печь, кидает по квартире кирпичи, т. е. делает все, чтобы «выжить» жильцов из дома [165, с. 387]». В совершенно ином облике этот дух представлен в мистерии романтика В. К. Кюхельбекера «Ижорский» (1826 – 1841).

II. 2. 2. 3. Художественная реализация романтиками принципа свободного мифологизирования (мистерия В. Кюхельбекера «Ижорский» и рассказ А. Вельтмана «Не дом, а игрушечка!»). В мистерии В. К. Кюхельбекера наравне с людьми действуют сильфы, мертвецы, русалки, лешие, саламандры и множество других духов. Она строится на традиционном для литературы мифологическом мотиве расплаты человека за договор с дьяволом. Лев Ижорский возвращается «из стран роскошного Востока» на родину. Из его первого монолога мы понимаем, что это

бесприютный странник, разочарованный во всем, что видел «в поднебесной». Но читатель сразу готовится к тому, что и в родных местах ему не найти утешения. Молчит в ответ на его призывы мрачный Петрополь («Ни гласа, ни привета! Вся область спит, туманами одета... »). Правда, можно предположить, как это делает Ю. В. Манн, что Ижорский и не попытается наладить свои отношения с окружающими. Основываясь на набросках предисловия к мистерии, литературовед пишет, что душа пресытившегося героя произведения требует сильных потрясений. Он находит их, прибегая к помощи адских сил [301, с. 354]. Однако «сонм злых духов» ополчается против него. Самые опасные из них для Ижорского – Бука и Шишимора.

Как показывает в «Краткой энциклопедии славянской мифологии» Н. С. Шапарова, Букой чаще всего называли фантастическое существо, которым пугали детей. А также – «нечистую силу неопределенного облика, таинственное существо, обитающее в пустых постройках, в глухих углах дома или в лесной глухомани [585, с. 127-128]». В Саратовской губернии «бука выступал как разновидность оборотня», в поверьях алтайцев и тувинцев он не только пугал, но также вызывал «болезни и ночные кошмары». В. К. Кюхельбекера это существо народной демонологии могло заинтересовать тем психическим состоянием, которое оно вызывало в человеке. Бука является «персонификацией ночного морока, опасности, страха, ужаса, некой таинственной силы, которая может проявиться где угодно [585, с. 128]». В мистерии Бука – это «огромная обезьяна». Пространственная сфера его обитания неопределенна. Предупреждая Кикимору о приближении Буки, духи сообщают, что «Бука несется в густых облаках [260, с. 285]». Впервые же эта «огромная обезьяна» является поднимающейся из-под земли. Она вызывает ужас и в самих духах, которые подчиняются ей. Они говорят о губительной силе Буки: «Дохнет ли перуном – завяла трава; Просвищет ли бурей – валятся древа [260, с. 285]». Шишимора пугает им Кикимору: «Буку позову: он – знаешь ли? – тебя… [260, с. 282]». Сова называет Буку «великим», у Буки есть признанное всеми право судить «ослушников-духов», подвергая их различным

превращениям [260, с. 288]. Это демоническое существо и определяет содержание ссылки Кикиморы – быть год в услужении Ижорского.

В то же время В. К. Кюхельбекер отходит от традиционной трактовки этого персонажа мифологических преданий славян. И дело не только в том, что его Бука – властелин над духами, а в поверьях крестьян XIX века это, в первую очередь, было сказочное детское пугало [585, с. 128]. Бука в мистерии окружен знаками светской власти: он восседает в «больших креслах, обитых алым бархатом; на нем алый же плащ, на голове большой парик века Людовика XIV, в правой руке пук розог [260, с. 288]». Он враг космополитизма и поэтому решает наказать Кикимору и Шишимору за то, что те позволили себе «ведаться с чужбиной». Его беспокоит новизна в литературе. Оказывается, что литература, консервативная чинная «шутиха» и «смирненькая дура», перестала плясать «по введенному порядку», утратила серьезность, топнула ногами «и ну! вприсядку [260, с. 288-289]». Как видим, наряду с непосредственно сюжетной ролью духа, противостоящего герою и готовящего ему гибель, персонифицированный образ мифологического Буки выполняет функции публицистического характера. С его помощью В. К. Кюхельбекер сатирически представляет неприемлемые для него направления общественной и эстетической мысли своего времени.

Не меньшей трансформации подвергается мифологический образ кикиморы. Как и шишимора (шишиха, шошычиха, шишитиха) – это традиционно женский демонический персонаж. Верования в нее были распространены не только среди восточных славян. А. Ф. Журавлев приводит примеры из польского, чешского, словацкого языков, в которых этим словом обозначались «привидение», «домовой», и соотносит его или со звукоподражательным глаголом kykati – «кричать», «икать», «куковать», или же с kyka – «хохол на голове», «чепец», «обрубок»… [153, с. 708]. Вторая часть этого названия образована от «морок», «мара» – туман, мрачность. В мистерии В. К. Кюхельбекера Кикимора – это не «маленькая тоненькая женщина», «девка с длинными черными волосами, белым лицом и черными глазами» или же

«сгорбленная безобразная старуха [585, с. 279]», а задира, своего рода трикстер, провоцирующий проявление в людях их дурных нравственных качеств. Он поит «пьяницу вином», «толкает под бок забияку, / С женою мужа вводит в драку». Однако совершает это Кикимора не из жажды вредительства, а потому, что не любит тоски и скуки. «Быть праздным не люблю…[260, с. 284]», – признается он. Чаще всего он проявляет себя как проказник: «На сизой стрекозе верхом / Летит Кикимора забавный;/ Он витязь, он наездник славный... [260, с. 277]». С Ижорским он встречается не по своей воле. Как уже было сказано, он – «невольник», отдан ему Букой «на год в кабалу [260, с. 289]». Получается, что в Кикиморе есть даже нечто напоминающее романтического демонического героя, нарушающего все устоявшиеся нравственные заповеди и превращающегося в связи с этим в преследуемого. Не случайно Журналист называет его «Бесом девятнадцатого века [260, с. 433]». Да и наказан он Букой за нововведения в литературу. Перед своим господином он появляется в человеческом облике «в виде маленького старика в сером фраке». Первый диалог Ижорского и Кикиморы по содержанию близок Пушкинским «Сценам из Фауста», где Мефистофель – это, скорее всего, внутреннее «я» Фауста. Он озвучивает то, что подверженному рефлексии Фаусту хотелось бы забыть. Кикимора в разговоре с Ижорским – такой же скептик, разочарованный в людях, как и сам герой. Как и Мефистофель, он предлагает своему собеседнику открыть для него «истину нагую / Везде [260, с. 298]». Но не только усиливает разлад того с миром, но и сам заражается хандрой: «Мне грустно: я сижу нахмуряся, как сыч, / Сижу Ижорского хандрою зараженный, / Вздыхаю, как влюбленный, / И сонный монолог читаю, усыпленный... [260, с. 299]». Получив разрешение оставить Ижорского, Кикимора произносит речь, строящуюся на антитезе: «душный свет – край свободы»: «Так, пора – и я покину / Ваш несносный, бледный свет, / Вашу душную долину, / Где наводит все кручину, / Где ни тьмы, ни блеску нет». Он призывает верного коня, который унесет его в «край свободный и счастливый, / В край лучей и гроз и бурь, / В беспредельную лазурь! [260, с. 312]». Позже читатель вновь встречается с Кикиморой, одетым

по последней моде. Кикимора знает о мистиках Якове Беме и Эмануэле Сведенборге. Он настоящий психолог, называющий в качестве главных бед «героя сороковых годов» – рефлексию и равнодушие [260, с. 428]. Он даже считает себя вправе диктовать Поэту возможную развязку истории Ижорского: тот может стать убийцей, «удариться в сладострастье». Кикимора ручается за успех сочинения, в котором будут спаяны «бред и смех, / Сарказм и страх, поэзия и грех [260, с. 429]». Однако В. К. Кюхельбекер, для которого ведущей была проблема возможности для героя нравственного воскресения, готовил иную развязку своей мистерии. Его герой умирает, раскаиваясь в своих преступлениях и веруя в «христово заступленье». И по тому, что последними видениями, явившимися ему, были «два прекрасных призрака», похожие на погубленных им Лидию и Веснова, Ижорский был прощен. Эти ангелы изгоняют и демонического искусителя Кикимору, который «постепенно бледнея, исчезает от их чистого сияния [260, с. 443]».

Безусловно, в подобном образе Кикиморы нет ничего, что позволило бы судить о следовании В. К. Кюхельбекером традиционным народным представлениям. Между тем сам художник в предисловии к мистерии сообщал о своей установке на народность. «Большей части сих мифологических пружин мы старались присвоить нечто народное, русское. Таким же образом мы поступили и с ямщиком, колдуном и семейством крестьянина Богдана. Лица высшего круга – европейцы; однако же, и в их образе мыслей, поступках и словах найдутся оттенки, обозначающие русский народный характер, степени быта гражданского, образованности и просвещения, на которой находимся, привычек и причуд, нам преимущественно свойственных [128, с. 353–354]». Из этого высказывания следует, что народность для В. К. Кюхельбекера – это не буквальное следование известным ему поверьям, а использование их с целью воссоздания действительных психических и нравственных качеств его современников. Это, в свою очередь, позволяет судить и о том, как этот художник понимал смысл «романтической мифологии». Именно В. К. Кюхельбекеру, как считает Л. Г. Горбунова, принадлежит единственная в

своем роде для русской литературы попытка создания ее теории [99, с. 49]. «Романтическая мифология, – писал он в предисловии к драматической шутке «Шекспировы духи» (1825), – особенно сказания о стихийных (элементарных) духах, еще мало разработана: тем не менее она заслуживает внимания поэтов, ибо ближе к европейским народным преданиям, повериям, обычаям, чем богатое, веселое, но чуждое нам греческое баснословие [128, с. 315]». К романтической мифологии он причислил и остатки римской, противопоставив ее при этом греческой. С чем связано это настойчивое противопоставление «романтический – греческий»? С одной стороны, оно может быть вызвано оппозицией классицизму. В проникнутом иронией вступлении к предисловию Кюхельбекер характеризует своего героя как неожиданного, обрисованного «слишком резко» для современной ему литературы «просвещенного века». Кто же «в наш просвещенный век верит существованию леших, домовых, привидений? [128, с. 313]» – восклицает он. Но он подсмеивается над рационализмом литературы не потому, что сам верит в различных духов, а в связи с тем, что во включении их в текст произведения видит путь к освобождению воображения, удовлетворению потребности читателя и автора в чуде. Мир поэзии для него «не есть мир существенный: поэту даны во власть одни призраки». Его мечтатель – это «увеличенное в зеркале фантазии изображение действительного мечтателя [128, с. 313]».

Кроме отказа от регламентации литературы рассудочным, В. К. Кюбхельбекер возражал и против ориентации классицизма на «книжную» мифологию, известную по литературе эпохи античности. Поэтому ему и были ближе остатки тех римских мифологических сказаний, которые стали известны «не из книг», а из «уст простолюдинов». В этом отношении славянская мифология представлялась В. К. Кюхельбекеру не менее интересной. «Мифологических существ, составляющих в нашей драме чудесное или, по словам Вальтера Скотта, волшебное, – писал он в предисловии к мистерии «Ижорский» – много, но мы, воспользовавшись ими, хотели указать на богатство, которое поэту представляет романтическая мифология вообще, а

русская в особенности [128, с. 353]». Причем, В. К. Кюхельбекер настаивал на свободном использовании мифологических образов. «В драме, которой действие происходит в XIX столетии, – пишет он об «Ижорском», – мы употребили их не без иронического намерения [128, с. 353]». Представляя духов, заимствованных им у Шекспира для драматической шутки, он признавался: «С ними я поступил несколько свободнее [128, с. 314]». На основании этого Л. Г. Горбунова приходит к выводу, что мифологию «Кюхельбекер воспринимает реально-исторически, с достаточным пониманием ее изменчивости, постепенного превращения из факта веры в поэтическую условность [99, с. 46]». Исследовательница обращает внимание на принцип смешения мифологий, который также был характерен для романтиков и отражал «диалектику национального и всеобщего [99, с. 49]». Поэтому нам представляется не совсем понятным утверждение Л. Г. Горбуновой о том, что у русских писателей-романтиков не нашел отклика «принцип свободного мифологизирования, возможности создания писателем собственной мифологии». В противовес русским писателям упоминаются немецкие романтики, которые свободно манипулировали и национальной, и античной мифологиями. «Русский романтизм, призывая к освоению богатств национальных мифологий населяющих Россию народов, не декларировал, однако, их произвольное смешение [99, с. 24]», – замечает Л. Г. Горбунова. На наш взгляд, в приведенных нами фрагментах предисловий В. К. Кюхельбекера к его произведениям выражена установка на свободное оперирование художником мифологическими образами с целью создания собственного произведения, которое тоже может быть оценено как результат мифотворчества, но уже индивидуального. Думается, что именно принципом свободного мифологизирования обусловлен и выбор В. К. Кюхельбекером жанра его произведения о трагедии современника. Он определяет «Ижорского» как мистерию.

Первоначально так назывались тайные религиозные обряды, «священные драмы, исполняемые в определенные периоды [561, с. 47]». Однако позже, «с

упадком добродетели, который в истории предшествует падению любого народа», считает Мэнли П. Холл, «мистерии были извращены. Колдовство заняло место божественной магии. В обиход вошла нежелательная практика вакханалий, и извращение достигло предела [561, с. 48]». В средние века словом «мистерия» обозначался один из драматических жанров, представления на площадях городов, в которых эпизоды религиозного содержания чередовались с комедийно-бытовыми сценами. Известно, насколько романтики были увлечены гротеском, арабесками. Так и В. К. Кюхельбекер соединил высокое, трагическое и низкое, комедийное; народное, площадное и философское, эстетическое. «В старинных мистериях, – писал он, соотнося свою поэму с «бесхитростными аллегорическими игрищами» Ганса Сакса, английских менестрелей, немецких мейстерзингеров, Кальдерона, – нередко случается, что глазам зрителей на одном и том же плане представляется двоякая или даже троякая сцена, например, небо, земля и ад [128, с. 350]». Обращение к подобному жанру для В. К. Кюхельбекера было «вольностью», представлявшей собой оппозицию «защитникам трех единств». Вольностью было также включение персонажей низшей демонологии. В результате В. К. Кюхельбекером объединяются две ведущие тенденции русской литературы этого времени (формирование народности как художественного принципа и стремление к освобождению художника от канонов). «Ныне, – пишет он в предисловии, – при общем движении в литературах всех языков европейских, при движении, которое обнадеживает всякого, следующего мыслию за ходом века своего, что большая народность, большая живость, большая соответственность современным понятиям будут плодами оного, ныне, кажется, можно было бы воскресить и мистерии, род драматической поэзии, по нашему мнению, не заслуживающий совершенного забвения [128, с. 351-352]». Кроме того, обращение к жанру мистерии позволило художнику сосредоточить внимание на главном для него – тех нравственно-психологических процессах, которые происходят в его герое. «По предначертанию нашему, – раскрывал он перед читателем свой замысел, –

поступки самого героя и окружающих его лиц, равно и все случающееся с ним, служит единственно к раскрытию его наклонностей. Посему самому большая часть сих действий и событий происходит за сценою…». Дело в том, что смысл «древних мистерий заключался также в утверждении возможности нового рождения человека путем освобождения его от пороков. Лишь после нравственного очищения человек оказывается способным вести праведную жизнь [565, с. 228]». Суть «Ижорского» состоит в постепенной трансформации героя, обретении им понимания пути к идеальному состоянию – душевной гармонии. Таким образом, внимание сосредоточено главным образом не на событиях, а на чувствах Ижорского, которые должны были пояснять происшествия и действия героя. «По лирическому духу, преобладающему как в мистериях, так и вообще во всех других родах драматической поэзии, близких первоначальным стадиям оной, мы по необходимости и в своей драме, составленной по образцу их, должны были отказаться от разительных действий и событий перед самыми глазами зрителей [128, с. 353]». Мифологические персонажи также необходимы были писателю для отражения тех процессов, которые происходили в душе его героя. Кроме того, включение в текст произведения множества фантастических существ, причем связанных с разными в этническом плане мифологическими системами, помогало В. К. Кюхельбекеру достигнуть еще одного непременного составляющего мистерии – театрализации обрядов. Она была необходима древним мистериям для того, чтобы вызывать «ужас, восторг или вообще крайние эмоциональные потрясения [565, с. 228]».

На еще одну причину обращения В. К. Кюхельбекера к жанру мистерии в связи с использованием им мифологических персонажей обратил внимание Ю. В. Манн. Он сосредоточил внимание на «иронической подоснове мифологических образов», опираясь на намек самого Кюхельбекера, содержащийся в предисловии к первым двум частям мистерии, и представил «Ижорского» как «настоящее наступление» писателя «на основы романтического конфликта [301, с. 353]». Это свидетельствует о понимании

Ю. В. Манном функции мифологического в мистерии В. К. Кюхельбекера всего лишь как одного из художественных приемов, вторичной художественной условности. Нам думается, что роль мифологии в выражении писателем собственного мироощущения при таком прочтении произведения приуменьшается. Это подтверждает и признание самого В. К. Кюхельбекера, содержащееся в его письме А. С. Пушкину от 20 октября 1830 года: «Мой черный демон отразился в «Ижорском» [128, с. 406]».

Однако писатели-романтики могли не только подвергать творческому пересозданию мифологические образы, но и в точности следовать особенностям национальной мифологии. И концепция таинственного в их произведениях могла быть различной. Так, к примеру, в повести М. П. Погодина «Черная немочь» (1829) вера в колдовство, наведение порчи представлена как проявление косности представляющих патриархальную купеческую среду людей, которые не могли понять причины странности поведения юноши, устремившегося к научному познанию. Искренне любящие Ганюшку родители, желая ему счастья, доводят юношу до самоубийства. А в рассказе А. Ф. Вельтмана «Не дом, а игрушечка!» наличие в мире чудесного не подвергается сомнению. Сообщая о характерах домовых, писатель в точности следует мифологическим представлениям о нем. «Старинный дедушка-домовой был не призрак, не привидение, не гороховое пугало» – сообщает повествователь. И далее он рассказывает, как «во время оно» «каждый родоначальник, укоренясь на новоселье, с каждым новым поколением принимал почетные звания отца, деда, прадеда, прапрадеда, все жил да жил и рос в землю [446, с. 718]». Это и был домовой. Современная исследовательница пишет об этом домашнем духе: «В процессе своего бытования этот персонаж воплотил в себе также души предков и – шире – души усопших, которые, сбросив с себя телесные формы, не порвали связей со своими потомками, участвуя во всех их повседневных делах и заботах [253, с. 245]». А. Ф. Вельтман сообщает о том, какие действия полагалось совершать по отношению к домовому, о том, что он бывает мирным лишь при условии мира в доме.

Наказ, который дает он домочадцам, «держите совет и любовь», находится в полном соответствии с той ролью, на которую указывает и Н. А. Криничная: это «хранитель нравственных устоев семьи [253, с. 246]». Не является выдумкой писателя и ситуация вражды двух домовых, оказавшихся в результате перестройки в одном доме. Иногда, указывает Н. А. Криничная, в доме остается оставленный прежними хозяевами домовой. Между ними неизбежна драка, в которую людям лучше не вмешиваться, чтобы случайно не нанести вред своему домовому. Единственный путь укрепить его силу – оставлять для него «относы» (дары) [253, с. 295].

Итак, и романтики также могли в точности воссоздавать в своих произведениях мифологические верования. Различие между предромантическим и романтическим произведениями заключается в отношении авторов к мифологическому. Для предромантика О. М. Сомова это, в первую очередь, особенность «чужого» миропонимания, модели мира, которая традиционна для народной мифологически мыслящей среды, а не для него самого. Что же касается рассказа А. Ф. Вельтмана, то в нем мифологическое необходимо для выражения авторской концепции действительности. Н. А. Криничная, определяя содержание образа домового, пишет: «Домашний дух – персонификация прошлого в настоящем [253, с. 245]». На романтической антитезе «прошлое – настоящее» («идеал – действительность») и строится рассказ А. Ф. Вельтмана. Он начинается с сопоставления облика Москвы до войны 1812 года и Москвы, отстроенной после пожара. Внешнее («отстроилась напоказ, на славу, стала великолепнее») противопоставляется внутреннему («стала … грустнее, скучнее», лишилась «внутреннего света» и «оставила сердце в потемках [446, с. 717]»). Поэтому поверхностное находится в противоречии с сущностным, новизна и красота обеспечиваются ценой утраты связи с прошлым и чудесным. Оказывается, что в пожаре сгорели все домовые. Поэтому жилища лишились души. Утрата домовых приобретает эсхатологический характер: изначальная гармония мира, его слаженность и одухотворенность исчезли, их заменило призрачное и

прозаическое. Поэтому нынешний комфорт противопоставляется теплу старинных углов. Именно с двумя домиками, уцелевшими во время пожара, а потому сохранившими своих старинных домовых, и связаны история дома-игрушечки и любви двух непосредственных существ, выросших в них, о которых поведал повествователь. А автор с помощью этих историй выразил свое мировидение. Хотя и не без доли иронии, свойственной романтикам: непосредственность соседствует с нелепостью в описании воспитания героев. Изучение произведений О. Сомова, В. Кюхельбекера, А. Вельтмана позволяет сделать вывод о том, что основное различие между предромантическими и романтическими произведениями заключалось не в концепции мифологического, выраженной в них, а в авторском подходе к воплощению элементов мифа. Предромантики обращались к национальной мифологии для более полной характеристики персонажей из народа, а романтики – для воссоздания той духовной атмосферы, в которой жила, по их мнению, нация.

II. 3. Выводы.

Обращение писателей начала XIX века к мифу было вызвано рядом обстоятельств: необходимостью познания патриархальности, которая долгое время сохранялась в России как форма общественных отношений и общественной психологии; распространением рационализма и формированием в связи с этим в русском обществе, наряду с мифологическим типом мировосприятия, иронического отношения к суеверию; активизацией интереса к национальному характеру и зарождением народности как художественного принципа.

Связь между художественным исследованием патриархальности и мифопоэтикой произведения обусловлена тем, что в мифе содержатся модели миропонимания и поведения, неукоснительное следование которым воспринимается как условие безопасности коллектива. Художественное воссоздание неразделимости семейного, юридического и нравственного начал,

характерных для патриархальной среды, вызвало включение в прозаические произведения («Павильон» Н. Дуровой, «Страшная месть» Н. Гоголя, «Упырь» А. Толстого, «Замок Эйзен» А. Бестужева) элементов «готического» романа. В их основе – элементы тотемических представлений (закрепленность событий за определенным локусом, родовой территорией; циклическое представление о времени – повествование все время возвращается к преступлению, имевшему место в прошлом и совершенному представителем рода; наказанию подвергаются все члены рода, так как в силу неразличимости индивидуального все представители одного рода оказываются одинаково причастными к совершению преступления).

Авторитарность – следующая черта патриархальности, вызвавшая включение мифологического в прозаические произведения. В них на первый план выходит мифологизация происходящего с человеком. Оно мотивируется проявлением воли прапредка, старшего в семье представителя рода. В основе этой мифологизации – языческие верования в Рода и Рожаниц, которые у древних славян наделяли человека при его появлении на свет судьбой. Отсюда – мифологические в своей основе ритуал инициации как посвящения человека тотемному предку и мотив осквернения.

Основанием мифологического толкования осквернения может быть как следование воле родоначальника, так и ее нарушение. В том случае, когда родоначальник следит за соблюдением нравственных норм коллектива, а герой поступает наперекор его воле, он нарушает табу. Это и есть причина осквернения и возникновения угрозы для его жизни («Хмель, сон и явь» В. Даля). В том случае, когда родоначальник связан с демоническим, к осквернению и возникновению в результате инициации противоестественного для человека состояния противопоставленности коллективу ведет подчинение его воле. В дальнейшем герой может попытаться освободиться от связи с демоническим («Киевские ведьмы» О. Сомова и «Лафертовская маковница» Ант. Погорельского), или сохранить ее («Упырь» А. Толстого). В последнем случае инициация и осквернение совпадают.

Включение мифологического в прозаические произведения было обусловлено художественным познанием не только проявлений патриархальности, но и начавшегося в новое время ее кризиса. С одной стороны, сохранялся традиционный, мифологический тип мышления. Он проявлялся в вере в реальность демонического и буквальности восприятия сообщений о нем. Они оценивались как включение в ритуал посвящения в магическое знание. Слушатель мысленно превращался в участника, поскольку слово для него имело магическую силу было тождественно явлению и действию, которые не просто назывались, но и осуществлялись словом. В результате повествование о демоническом становилось мифом, а чудо воспринималось как реальность. С другой стороны, формировался рациональный взгляд на происходящее. Он вел к иронической оценке мифологического объяснения природных явлений как суеверия. Чудо для носителя такого типа миропонимания выступало как нечто, чего не бывает в жизни, что подобно сказке. Поэтому сообщение о нем допускало импровизацию, выдумку, а тот, кто рассказывал о чудесах, заботился не о формировании модели поведения при встрече с демоническим, а о занимательности. Слово оценивалось как способ оформления рождающихся в воображении образов и не было тождественным этим образам. На этом различии типов мировосприятия строится «малороссийская быль» О. Сомова «Гайдамак».

Исследование роли мифологического в прозе 20–40-х гг. XIX в. как результата зарождения в русском обществе национальной формы самосознания и связанного с ним интереса к этноментальному позволяет:

1) уточнить содержание понятия «народность». Это не творчество «в народном духе» (В. Ю. Троицкий), а художественное воссоздание специфических для национального характера признаков;

2) установить, что в русской прозе народность сформировалась в творчестве писателей-предромантиков и понималась как воссоздание специфических для национального характера признаков; романтиков

результаты коллективного бессознательного интересовали в большей степени с точки зрения выражения своего собственного понимания индивидуального духа каждой нации;

3) выявить, что, в связи со спецификой славянской мифологии, заключающейся в преимущественном интересе к отношениям между природным и социальным мирами, русские прозаики обратились к календарным и тотемическим мифологическим верованиям и ритуалам, сюжетным мотивам метаморфоз, инициации, встречи человека с духами природы.

Концепция мифологического, выраженная в произведении, преимущественно определяется его жанром, а не тем художественным направлением, к которому оно принадлежит. Это подтверждает сопоставительная характеристика «малороссийского предания» «Русалка» и «народной сказки» «Оборотень», написанных О. Сомовым одновременно – в 1829 году. В «Русалке» повествователь не отделяет свою точку зрения на события от их оценки мифологически мыслящими персонажами. В результате колдовство, превращение утопленницы в русалку, путешествие в загробный мир с целью возвращения умершего представлены в повести как реально свершившиеся. Повествователь не исключает мифологического объяснения смерти обманувшего возлюбленную Казимира Чепки – его защекотали русалки. Для него, как и для односельчан Горпинки, происходящее с нею соотносится с календарными датами (смерть – осенью, попытка вернуть к жизни – весной, окончательное соединение с потусторонним – ровно через год после магических действий матери, весной, на зеленой, русальной неделе). В «Оборотне» мифологическое сразу причисляется к разряду «небывалого», выдумки. Повествователь точно следует представлениям о волке как тотемном животном, о способности колдунов превращаться в животных; даже карнавальный характер оборотничества героя соответствует переодеванию в шкуры животных как ритуальному действу, имевшему место у славян-язычников. Но все мифологическое в «народной сказке» травестируется.

В русской прозе 20-40-х гг. XIX в. выделяются следующие варианты выражения концепции мифологического:

1) видимость присоединения автора к коллективной точке зрения, имеющей мифологический характер, в тех случаях, когда

а) автор старается наиболее точно воссоздать миропонимание людей из народа в произведении с объективной формой повествования, и единственно возможным остается традиционное для среды объяснение событий вмешательством сверхъестественного («Киевские ведьмы» О. Сомова);

б) автор, включая в свои произведения мифологические образы, в точности следует особенностям национальной мифологии, но его при этом интересует не проявление демонического само по себе, а определенные стороны действительности, раскрыть понимание которых ему помогает мифологическое («Не дом, а игрушечка!» А. Вельтмана);

в) автор допускает свободное мифологизирование, соединение элементов мифологий разных этносов, творческое пересоздание национальной мифологии, но проявление мифологического представлено в его произведении как имевшее место в действительности («Ижорский» В. Кюхельбекера);

2) повествователь выражает точку зрения мифологически мыслящей среды, а автор ее не разделяет, что выражается в сопровождающих произведение авторских комментариях («Русалка» О. Сомова);

3) в произведении приведено несколько вариантов объяснения сверхъестественного («Кикимора» О. Сомова);

4) отношение к мифологическому мироощущению, традиционному для среды, подчеркнуто ироническое, хотя оно и воспроизводится в точном соответствии с народными верованиями («Оборотень» О. Сомова);

5) автор абсолютно отделяет свое понимание происходящего от точки зрения мифологически мыслящих персонажей, представляя их верования как проявление косности («Черная немочь» М. Погодина).

Различие между предромантическим и романтическим мифопоэтическими произведениями заключается в содержащемся в нем

авторском понимании смысла мифа. А оно, в свою очередь, определяет способ его художественного воплощения. Для писателей-предромантиков, независимо от характера выраженного в их произведениях объяснения сверхъестественного, мифологическое – это составляющая «чужого», закрепленного в национальной традиции, миропонимания. На него автор смотрит всегда «со стороны». Он учитывает буквальность восприятия человеком из народа всего, о чем сообщает миф. Кроме того, он передает закрепленное в народном сознании отношение к мифу как сакральному знанию, воплощенному в устном повествовании, менять в котором ничего нельзя, так как сообщение его приравнивается к магическому ритуалу.

Романтики воспринимали миф как систему, отразившую реально существующие, но скрытые от человека силы и с помощью мифологических образов и ситуаций выражали собственное мироощущение, неприятие действительности из-за отсутствия в ней идеала. Для них сакральный смысл заключал в себе миф, а не те формы (мотивы, образы, характеристики, способ передачи), которые он приобрел у данного этноса. Поэтому существа низшей народной демонологии в большей степени наделялись признаками, рожденными в воображении художника, чем соответствовали народным представлениям. Зачастую их характеристики совпадали с теми, которые были присущи исключительной личности или же толпе, что усиливало мотив опасности действительности для героев. Но миф при этом был не только составляющей «чужого» мироощущения, распространенного в патриархальной мифологически мыслящей среде, но и символическим выражением тех сил, которые и в самом деле, по мнению писателей-романтиков, управляют миром.

В связи с этим произведения предромантиков, основанные на мифологическом, ближе к фольклорному жанру народной былички о встрече человека с демоническим со свойственной этому жанру установкой на точное воссоздание событий и примет духов природы, а произведения романтиков сохраняют все признаки художественного текста и выражают, в первую очередь, индивидуальное, авторское.

Сопоставление прозы писателей-предромантиков и романтиков позволяет судить о закономерностях развития русской литературы. Обращение к мифу, элементам обряда и ритуала, к мифопоэтической символике – результат освобождения от строгого канона, реализация импульса к расширению тем, образов, сюжетов, к занимательности. Все это знаки новизны литературы. Но еще сохранялась связь и с усвоенными от риторического типа культуры установками, в частности, на точность воссоздания как обязательное условие совершенства произведения.

РАЗДЕЛ III
МИФОЛОГИЧЕСКОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВЫРАЖЕНИИ МИРОПОНИМАНИЯ ПИСАТЕЛЯМИ-ПРЕДРОМАНТИКАМИ

Обращение писателей начала XIX века к мифологическим образам и ситуациям было обусловлено не только задачей художественного познания национального характера, но и стремлением выразить собственные представления о сущности бытия, о возможностях и путях проникновения в скрытый смысл явлений. В связи с тем, что человек все больше освобождался от авторитета общепризнанных мнений, у него формировалось сознание необходимости самостоятельной выработки понимания таинственного. По словам Ю. М. Лотмана, в русском обществе начала XIX в. постепенно вырабатывалось представление о мире как «о некоторой последовательности реальных фактов, являющихся выражением глубинного движения духа». Оно «придавало всем событиям двойную осмысленность: семантическую – отношение физических проявлений жизни к их скрытому смыслу – и синтаксическую – отношение их к историческому целому [288, с. 415]». На одно из первых мест вышла проблема интеллектуальных возможностей человека в освоении мира.

III. 1. Философские основы решения предромантиками вопроса о границах познания

Направления развития знаний о человеке в начале XIX века были самыми разнообразными. Но как заметил Вл. Луков в работе 2006 года, попытка «даже контурно определить предромантические веяния в философии, хотя это было бы наиболее удачным ходом для характеристики самых общих оснований эстетической мысли XVIII в. », до сих пор представляет собой «известный риск», поскольку намечены лишь «некоторые моменты [291, с. 147]». Как о

«собственно предромантической» ученый пишет о философии Эмануэля Сведенборга, Канта и Дэвида Юма [291, с. 148 – 151]. Главным вопросом, в поисках ответа на который предромантики обратились к различным философским системам, безусловно, был вопрос о наличии или же отсутствии предела человеческой мысли, возможности перейти от восприятия явления на уровне ощущений к уяснению его сути.

Мощное воздействие на мировосприятие людей XVIII – начала XIX века оказала философия просветительства, привлекавшая утверждением безграничности возможностей человека. Ведущей стороной этой философии была опора на рационализм, суть которого заключалась в сознательной ориентации познающего на логические построения. Эти логические построения обязательно предполагали процесс моделирования, помогающий освоению действительности. Формулируя суть рационализма, В. С. Швырев пишет: «Традиционный рационализм, как он возникает и развивается в истории человеческой мысли, по существу, и предполагает, что наряду с предстоящим нам прозаическим «профанным» миром со всеми его сложностями, неясностями, неупорядоченностью можно выстроить, сконструировать в идеальном плане рационального познания новый, как бы замещающий его упорядоченный мир, контролируемый человеком в силу знания конструкции, лежащей в его основе [588, с. 114]». Мыслители эпохи Просвещения исходили из отсутствия факторов, которые не позволили бы познающему в какой-то момент продвинуться дальше в освоении загадочного и успешно завершить этот процесс. Рационализм привлекал тем, что предполагал принципиальное отсутствие в мире непознаваемого.

В это же время наблюдалось разочарование в итогах социальных революций, которые, вместо того, чтобы продемонстрировать поступательность развития истории благодаря волевой мощи человека, подтвердили, что развитие человечества не всегда имеет линейный характер, что объективные законы, которые управляют движением истории, сложны и зачастую непредсказуемы. Социально-политические процессы повлияли на

подход к решению гносеологических проблем. Все чаще высказывалась мысль об ограниченности разума, контролируемого опытом. Вместе с разочарованием в итогах буржуазных движений формировалось скептическое отношение и к идеологическим посылкам просветителей. Характеризуя умственную жизнь европейского общества конца XVIII века, Е. Н. Корнилова указывает на то, что наступила эпоха «расцвета и поголовного увлечения мистикой» и в философии, и в историографии, и в художественной литературе. Так выразилась реакция на «просветительский рационализм [243, с. 54]». В России подобное разочарование в идеях Просвещения не имело такого радикального характера. Но и здесь рационализм в решении вопроса о путях познания действительности пересекся с агностицизмом. Определяющую роль в его формировании сыграло распространение философской системы Иммануила Канта, исходившего из наличия у любой «познавательной модели» «границ возможностей», а оттого субъективности представлений человека. «Каковы предметы в себе и обособленно от этой восприимчивости нашей чувственности, – признавал он, – нам совершенно неизвестно. Мы не знаем ничего, кроме свойственного нам способа воспринимать их, который к тому же необязателен для всякого существа, хотя и должен быть присущ каждому человеку [194, с. 62]». Поскольку же далее субъективного восприятия и суждения движение невозможно, то и отрицание наличия того, что по своей сути непознаваемо, то есть сверхъестественного, бессмысленно. Представляя человека «пучком» впечатлений и ассоциаций, Д. Юм также был убежден, что «наши восприятия суть наши единственные объекты [609, с. 263]». А поскольку соответствие между эмпирическим и реальным установить невозможно, человеку приходится смириться с относительностью своего представления об истине и наличием предела его познавательных возможностей. В конечном итоге агностицизм не исключал наличия в мире сверхъестественного как принципиально непознаваемого.

III. 2. Диалогичность художественного мышления писателей-предромантиков как результат соединения идей рационализма и агностицизма

Литераторам была близка постепенно утверждавшаяся в разных направлениях науки установка на познаваемость мира. Однако они, как и все, кто пытался выработать собственное понимание действительности, вынуждены были признать, что часто данные чувств противоречат данным разума, особенно, если учесть механистический характер многих рациональных посылок. Поэтому их все больше начинала интересовать роль в освоении человеком мира не только разума, но также чувств и интуиции. Зачастую чувства заставляли человека признать наличие непознаваемого. Отсюда – совмещение рационализма и агностицизма. Та проблематичность, заключающаяся в дискуссионности, неопределенности, вариативности, о которой пишет И. А. Гурвич применительно к литературе конца XVIII – начала XIX века [118, с. 4], наиболее очевидна, на наш взгляд, в произведениях предромантиков о «таинственном», поскольку они включают в себя взаимоисключающие объяснения одного и того же явления. Вера в видения как указания на те события, которые произойдут в реальности в будущем или же происходят в далекой от воспринимающего их зрительно части пространства, в действительность встречи с призраками или двойниками была обусловлена активизацией в человеке элементов мифологического мировосприятия. Наша цель – проследить, как склонность к рационализму или же агностицизму предромантиков определила включение мифологического в их произведения, какие сюжетные мотивы встречаются в предромантическом произведении наиболее часто.

III. 2. 1. Концепция таинственного в предромантических произведениях А. Бестужева-Марлинского.

Точки зрения литературоведов на оценку А. А. Бестужевым наличия в мире непознаваемого различны. По мнению А. В. Александрова, «отношение А. А. Бестужева-Марлинского к сверхчувственному отличается скептицизмом [14, с. 35]».

Т. Е. Автюхович высказывает предположение об изменении, постепенной «кристаллизации авторской позиции: от безусловного отрицания чудесного с позиций рационализма и позитивизма к признанию его существования и необходимости объяснения [614, с. 63]». На наш взгляд, уже само по себе включение в произведения различных точек зрения на таинственное является свидетельством интереса писателя к разгадке непознанного. Нельзя исключить и колебаний А. Бестужева между рационализмом и агностицизмом. Обратимся к двум его произведениям – «Вечеру на Кавказских водах в 1824 году» (1830) и «Латнику» (1832).

Комментируя первое из них, Т. Автухович пишет, что у А. Бестужева-Марлинского присутствует «очевидное инверсирование» границ оппозиции «человек-нечеловек». Самые «обычные явления и события приобретают черты дьявольские, в то время как таинственный мистический контакт с потусторонним миром, демоническими персонажами оказывается на поверку результатом обмана или недоразумения [614, с. 57]». Во многом этому способствует форма «Вечера на Кавказских водах в 1824 году»: это повесть, представляющая собой соединение нескольких историй, сообщенных разными рассказчиками. В то же время это не цикл, постепенно завоевывавший популярность в русской литературе, а единое произведение. «Персонажи и события, – пишет А. В. Александров, – освещаются здесь под общим углом зрения, а не отображают различные грани жизни [14, с. 35]».

«Вечер на Кавказских водах в 1824 году» открывается эпиграфом, в котором заявлен мотив смерти: «- Зачем от нас могил ужасный клад / Видения и страхи сторожат?». С другой стороны, кроме болезненной сосредоточенности на «могилах», в этом эпиграфе содержится установка на неоднозначность оценки того, что связано с их ужасным «кладом». Идет речь о видениях, которые могут быть вызваны особым психическим состоянием – страхом. При этом допускается как мнимый (галлюцинации), так и реальный характер сверхъестественного, которое может являться человеку, испытывающему какое-то необычное психическое состояние, тот же страх. Эта неоднозначность

оценок и является ядром всего произведения. В него включены четыре истории. В первой присутствуют мотивы заговоренного клада, инициации, продажи души дьяволу, обусловленные мифологическими представлениями. Во второй – наказания за осквернение умершего, посмертных страданий отягченной грехом души. В третьей – связи человека с духом, призраком умершего. В четвертой – попадания человека в мир смерти (бор), где его жизнь подвергается опасности. Отношение рассказчиков этих историй к сверхъестественному различно. Все истории включены в текст сообщения повествователя о его путешествии на Кавказ и об обстоятельствах, при которых он стал слушателем чужих рассказов. В результате появляется возможность судить об оценке загадочного героями, рассказчиками, повествователем. Анализ их точек зрения, в свою очередь, помогает уяснить авторскую концепцию таинственного.

В наибольшей степени на признание реальности контакта со сверхъестественным ориентирован первый из рассказчиков, которого повествователь представляет как «таинственника», «сфинкса». Это был человек «небольшого роста, в зеленом сюртуке, коего таинственная наружность весьма походила на сосуд, в который царь Соломон запечатал множество духов [37, I, с. 260]». Он сразу же заявляет, что в природе «есть вещи страшные, неразгаданные», вспоминает строки из «Гамлета» Шекспира о наличии «на земле и в небе» таких тайн, которые неподвластны человеческой мудрости [37, I, с. 268]. Интересно, что Дж. Г. Байрон избрал их в качестве эпиграфа к своей самой, пожалуй, мистической драме «Манфред» о герое, попытавшемся преодолеть границы познания и подчинить себе мир духов. Этот «таинственник» рассказывает об умершем год назад «венгерском дворянине», «странном и непонятном существе». Этот «венгерец» прибыл на Кавказ по поручению масонской ложи. Ему было известно место, где купец, который возвращался «с несметными богатствами в жемчуге и золоте, в парчах и цветных каменьях», «видя неизбежную гибель» от руки «свирепых горцев», успел зарыть все ценности, сопровождая свои действия «чарами и заклятиями». Но поиски клада не были самой замечательной стороной истории об этом

загадочном человеке. Важнее был сам его характер. Его сосед, которому «чудный случай и странное стечение обстоятельств» позволили узнать нечто скрытое от глаз окружающих в «венгерце», рассказывал «много таких вещей, от которых поднялись бы волосы дыбом у самого неверующего вольнодумца [37, I, с. 264]». По ночам он сидел над книгами, которые тщательно скрывал от всех. Внешность этого возможного чернокнижника позволяла предположить его связь с потусторонним: «могильная синева его лица, его впалые, почти неподвижные очи, речь прерывистая и рассеянная». Нельзя исключить и продажи им души дьяволу. По крайней мере, многое выдавало в нем страдания осквернённой преступлением души: «даже во сне тяжело стонал он [37, I, с. 265]». Удивительным было то, что этот странный человек «везде бывал, все видел, все постиг», о «всех веках, о всех народах говорил» с «достоверностью самовидца [37, I, с. 265]». В наибольшей степени о его связи с потусторонним свидетельствовали его последние часы. Он точно знал дату своей смерти. Кроме этого, под «предлогом различия вер» он отказался от встречи со священником. Когда же его дыхание начало прерываться, он внезапно издал «клик ужаса», который был «пронзителен и страшен», и в тот же момент в его комнате зазвучал «незнакомый голос, голос могильный, голос нездешнего мира», в чем-то укорявший умиравшего, на что тот отвечал «тяжкими стенаниями [37, I, с. 266]». Создается впечатление, что «венгерцу» явился тот, в чьих руках была его душа после грехопадения. В таком случае его отношения с молодым человеком, «доктором трансцендентальной философии», который отличался склонностью «к мечтательности и уединению», чистотой и возвышенностью нрава, соединенными с «кроткой, но пылкой душой», могут быть истолкованы как ритуал посвящения. Именно так их оценивает рассказчик, настроенный мистически. «Казалось, – говорит этот «таинственник», – он предчувствовал близкий конец свой и спешил передать свои познания и тайны достойному смертному [37, I, с. 265]».

И здесь, как это часто бывает в произведениях о загадочном, рассказ о явлении «существ» потустороннего мира за душой грешника внезапно

прерывается. Это ведет к совпадению атмосферы напряжения, страха в истории о событиях, о которых кем-то рассказывается, и среди слушателей, которым эта история рассказывается. В. Э. Вацуро видел в этом повествовательном приеме результат влияния «готических» романов: «Перерыв рассказа на кульминации – характерная черта суггестивного повествования, широко использованная Анной Радклиф [59, с. 387]», – писал он. В момент сообщения о страшной смерти «венгерца» неожиданно возвращается недавно ушедший и, как заметили окружающие, чем-то напуганный племянник полковника. Слушатели, настроенные на сообщение о сверхъестественном, испытывают ужас при его появлении. Но, даже осознав, что ничего удивительного не произошло, они не успокаиваются. Дело в том, что поведение молодого человека указывает на невероятность пережитого им: «Мутные глаза его бродили, на бледном лице выражался испуг, речь исчезала на дрожащих губах. Тяжкими и долгими порывами дышал он и наконец бросился, или, лучше сказать, упал, в кресла, беспокойно озираясь кругом, будто боясь преследования [37, I, с. 267]». О том, что вызвало в нем такой испуг, он сообщает дяде. Вначале тот, не веря в сверхъестественное, сомневается в истинности слов молодого человека. Но вскоре, сообщает повествователь, «улыбка сомнения слетела с его лица, – оно (…) побледнело, как полотно…[37, I, с. 267]». Конечно, нельзя исключить, что речь шла об опасности, не относящейся к сверхъестественному, поскольку полковник, решивший следовать за племянником, «опоясал саблю», то есть доверял все же оружию, действенному по отношению к явлениям материального порядка. Но сомнение в том, что единственно возможным является рациональное объяснение, усиливается сообщением артиллериста об отпечатках «пяти пыльных перстов» на плаще молодого человека. Гвардеец объясняет их появление тем, что магистр сам испачкал одежду рукой, которой он оперся на могилу. Но артиллериста это замечание не удовлетворяет, поскольку «направление этой кисти не могло естественным образом принадлежать владельцу плаща: оно было вовсе наизворот [37, I, с. 268]».

«Таинственник» не сомневается, что это следы встречи юноши с «венгерцем», оставившим ровно через год после смерти «прах могилы».

Рассказ о посланнике масонов, возможно, связанном с дьяволом, не был завершен. Можно предположить, что автора произведения больше занимали различные точки зрения на таинственное, чем непосредственно сами необъяснимые события. Далее следует комментарий присутствующими истории, прерванной в самый страшный момент развития действия. Большинство старается объяснить все рационально. Правда, позиции их при этом различны. Для капитана рассказы о призраках – «сущие басни». Артиллерист проявляет склонность к агностицизму: он не отвергает того, что не может постигнуть, и, следовательно, признает наличие непознаваемого. «Усатый кавалерист», хотя и не отвергает вторжения необъяснимого, ничего не боится. Встреча с «чертом в человеческом образе» для него – явление того же порядка, что и с людьми, «начиненными всякою чертовщиною». Однако позже оказывается, что все присутствующие, несмотря на различие точек зрения на загадочное, пережили нечто похожее на страх. Это подтверждает эпизод, в котором «таинственный человек» с «лукавою гримасою» предлагает присутствующим испытать их рационализм и храбрость. Для этого им нужно было отправиться на кладбище и принести мертвую голову. Комментируя этот фрагмент произведения, Т. Автухович пишет: «Автор-повествователь занимает в этом споре позицию стороннего наблюдателя, фиксируя ироническими комментариями лишь несовпадение между показной храбростью рассказчиков, декларируемым ими рационализмом, основанным на примитивной логике здравого смысла (…), и тем опасливым страхом перед тайной смерти, который таится в каждом из них [614, с. 59]». Каждый предлагает какое-то объяснение отказа, и никто не решается на эксперимент, представлявший собой, по сути, надругательство над покойником, за которым, как правило, следует наказание.

Расплата за осквернение умершего – один из традиционных сюжетных мифологических мотивов. На нем построена следующая история. Ее сообщает драгунский капитан, сославшийся на рану, как будто бы мешающую ему

принести с кладбища «череп на забаву компании». Рисуясь, он заявил, что кладбище для него «не страшнее бахчи с арбузами [37, I, с. 269]». Следовательно, в отличие от первого рассказчика, он относится к сверхъестественному с иронией, не веря в возможность встречи с ним. По крайней мере, так следует из его слов. Драгунский капитан рассказывает о том, что произошло с его братом, человеком прямым «и без всяких предрассудков от природы и воспитания [37, I, с. 270]». Замечание об особенностях натуры и воспитания брата драгунского капитана, его свободе от боязни потустороннего, то, что он был «отчаянным моряком» и «удалым весельчаком», немаловажно. Находясь с командой в одном из норвежских портов, юноша оказался в компании членов другого английского судна. В числе прочих зашел разговор и о «выходцах с того света». Все были убеждены, что слухи о потустороннем – «обман чувств, или бредни [37, I, с. 271]». Герой истории готов был биться об заклад, что не устрашится ночью мертвеца. В ответ англичане предложили ему в качестве эксперимента отправиться за город. Там он должен был подойти к повешенному на лобном месте разбойнику и пригласить его в трактир. Брат капитана согласился. В силу своего рационализма он не боялся трупа, а в силу выпитой мадеры – не мог дать нравственную оценку подобного осквернения умершего.

Описание трупа разбойника позволяет судить об усвоении А. А. Бестужевым традиций «френетической» литературы в духе Жюля Жанена – произведений «неистовых» романтиков. Непосредственным доказательством его знакомства с творчеством этого французского писателя является использование А. А. Бестужевым высказывания Жанена о критике в качестве эпиграфа к статье о «Клятве при гробе господнем» Н. Полевого (1833). Кроме того, нельзя исключить и влияния романа Яна Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе» (1804-1805), герой которого в самом начале своего пути в Мадрид оказывается возле виселицы двух братьев-разбойников Зото. Описание их не менее натуралистично, чем у «неистового» романтика Жанена. Не скупился на натуралистические детали и драгунский капитан в повести А. А. Бестужева,

описывая увиденный его братом вблизи труп. Он упоминает следы клювов птиц на посинелом лице, сведенные судорогой пальцы и стекловидные глаза повешенного. Труп раскачивается при каждом дуновении ветра. Описание настолько детально и правдоподобно, что возникает вопрос: могло ли все то, что произошло с молодым человеком, быть инсценировкой? Характеризуя особенности фантастики в «Рукописи, найденной в Сарагосе» Я. Потоцкого, Цветан Тодоров писал, что и сам читатель, и персонажи-слушатели все время испытывают колебания между двумя противоположными мотивировками случившегося: «между реальностью и, скажем так, *иллюзией* [514, с. 26]». Это приложимо и к истории драгунского каптитана, заканчивающейся тем, что его брат получил записку, в которой англичане признавали его смелость и благородство. Следовательно, ночное приключение с висельником оказалось мистификацией, своего рода экзаменом, которому подвергся решивший доказать свое мужество русский моряк. Однако такое объяснение не является убедительным. У моряка была возможность, несмотря на страх и отвращение, внимательно разглядеть труп, ведь «луч месяца прямо бил [37, I, с. 273]» в лицо повешенного. Следовательно, скорее всего, он и в самом деле оказался рядом с мертвецом. После того, как городские часы перестали отбивать удары, которые вызвали потряхивание и подпрыгивание мертвеца, висельник заговорил с явившимся к нему человеком. Движения трупа и звучащий голос можно объяснить тем, что кто-то управлял повешенным и сам за него произносил слова. Однако это так же вероятно, как и то, что произошло нечто мистическое, и висельник и впрямь заговорил с человеком. По крайней мере, у бравого и лишенного всяких предрассудков моряка не возникло никаких сомнений в реальности сверхъестественного. Когда моряк, выполняя повеление мертвеца, направлялся в лес, ему показалось, что тот преследует его. Конечно, это мог быть замаскированный под висельника актер. Но, если допустить фантастическую мотивировку, это был сам висельник. Наконец, происходящее можно объяснить галлюцинацией испытывающего ужас человека. Сцена в лесу допускает любую из этих версий. В результате «рациональная разгадка», как

писала Т. Автюхович по отношению ко всем историям в этой повести, «отличается существенной неполнотой интерпретации», а «многие детали» так и остаются не разъясненными для читателя [614, с. 59]. Все завершается тем, что нечто тяжелое падает на моряка сверху, он теряет сознание и летит в «яму, вырытую его руками [37, I, с. 277]». Приходит в себя он уже в трактире.

Интересна оценка истории ее слушателями. Еще при описании встречи брата драгунского капитана с висельником слушатели проявляли разные чувства. Гвардеец-скептик (у него «каждая фраза, как скорпионов хвост, непременно загибалась вопросительным крючком») лишь с иронией поинтересовался, на каком языке обращался мертвец к человеку. Суеверный «толстый рязанский помещик» не сомневался в том, что с моряком «говорил нечистый дух [37, I, с. 275]». Любитель таинственного выразил сомнение. Но не в возможности общения с умершим. Он не мог согласиться с тем, что в данном случае можно говорить о проделках дьявола. Ведь, по словам «таинственника», «враг человеческого рода не может ни делать, ни желать добра». То есть, не исключая сверхъестественного, он отверг предположение помещика, что дух был «нечистым». И после окончания рассказа драгунского капитана его оценки слушателями разошлись. Гвардеец назвал все в этой истории плодом воображения, «басней», увиденной «во сне». Адъютант, сосед повествователя, объяснил все мистификацией моряка англичанами и разыгравшимся воображением самого моряка. Все завершило замечание драгуна-наездника, в котором соединились реальная и фантастическая мотивировки. Он заявил, что его брат ничего не говорил о розыгрыше, и что в его словах нет ничего, допускающего сомнение в их истинности. То есть толкование таинственного осталось двойственным. Хотя, безусловно, рациональное объяснение представляется более приемлемым.

Как и в двух предыдущих случаях, в третьей истории идет речь о человеке, который оказался в незнакомом и опасном для него пространстве и подвергся преследованиям, угрожающим его жизни. Артиллерийский ремонтер, который проявил бесстрашие по отношению к сверхъестественному,

хотя и не отвергал его наличия, рассказывает о том, что произошло с его дядей в Польше во время заговора конфедератов против русских военных. То был простой, выросший в патриархальной среде человек. Его отличала громадная физическая сила и безразличие к сложным для него научным категориям, в том числе и к таинственному. Спасаясь вместе с вахмистром из его полка Иваном Зарубаевым от врагов, он оказался в старинном, заброшенном лет сорок назад замке. Появление двух громадных вооруженных фигур русских латников вызвало смятение среди собравшихся там поляков. Они не решились наброситься на них лишь потому, что не были уверены в победном исходе такой схватки. Поэтому внезапно вторгшихся в их собрание врагов пригласили к столу.

Находившиеся в замке больше всего походили на охотников или же заговорщиков. Но это не отменяет полностью загадочности происходящего. В облике пирующих и впрямь было нечто странное, особенно если учесть, что наряды некоторых напоминали одежду XII-XIII веков [37, I, с. 290]. Ощущение таинственности усиливается в связи с тем, что действие происходит в заброшенном замке, заставляющем судить «в пользу нетопырей», как выражается хозяин. Атмосферу таинственности усиливает хозяин, который рассказывает, почему «на замок легла печать отвержения [37, I, с. 292]». Это история в духе «готического» романа, обязательным местом действия в котором является готическая архитектура [500, с. 57]. Размышляя о романе Горация Уолпола, В. М. Жирмунский и Н. А. Сигал пришли к выводу, что «главное художественное значение» в нем имеет «обстановка действия – средневековый замок, с его винтовыми лестницами, крестовыми ходами, потайными дверьми, страшным подземельем и часовней в лесу…[149, с. 257]», что и позволяет судить о замке как средоточии посмертной жизни [59, с. 86]. Подобное пространство лучше всего воздействует на эмоциональное состояние читателя, усиливает ожидание им сверхъестественных ужасов.

О «готической» природе этой вставной новеллы свидетельствует и то, что речь в ней идет о преступлении владельца замка – убийстве явившейся под

видом пажа покинутой им любовницы, Бианки Менотти. Завершается она, как это и следует поэтике «готического» жанра, сообщением о наказании убийцы, состоявшем в явлении ему призрака его жертвы. Нравственный урок, который содержится в этой истории, что также соответствует поэтике «готического» жанра, заключается в том, что «кровь не смывается ничем». «Каждую полночь стали мечтаться графу привидения, – сообщает хозяин, – бессонница высосала его; совесть преследовала повсюду». Реальность сверхъестественного подтверждается тем, что призрак жертвы являлся не только преступнику, но и всем обитателям дома. Подобный явный характер сверхъестественного также характерен для «готического» романа. В конечном итоге преступник не смог уйти от возмездия, хотя и покинул страшный дом. Он «вскоре заболел горячкою, высказал в бреду ужасные подробности преступления – и умер [37, I, с. 292]». Все эти признаки (преступление владельца замка, явление ему призрака, возмездие) присутствуют уже в первом «готическом» романе – «Замок Отранто» Горация Уолпола.

Страшную историю в «готическом» духе поляк, хозяин дома, сообщает русскому латнику, чтобы напугать его и тем самым заставить покинуть их собрание. Когда рассказ о Глембе своей цели не достиг, поляки, скорее всего, прибегли к снотворному. Во время объяснения со своей прекрасной соседкой дядя рассказчика заснул, а проснулся уже тогда, когда все пировавшие внезапно исчезли. Поневоле герой задался вопросом, с кем же на самом деле он повстречался в замке – «люди были это или злые духи изволили забавляться над ним? [37, I, с. 294]». Дядя артиллерийского ремонтера, воспитанный в проникнутой суевериями патриархальной среде, тут же вспомнил рассказы «о мертвецах, русалках и домовых, которыми набожно набивали его голову с малолетства [37, I, с. 294]». В этот момент идеальное (изображение) принимает в его воображении такую же силу, как и реальное (сами изображенные на портрете люди). «Мурашки, – сообщает рассказчик, – бегали по ретивому, да и портреты поляков, которые за час он находил так миловидными, хмурили брови, сторожили его страшными глазами и, колеблемые ветром, казалось,

хотели выпрыгнуть из рам и разделаться с незваным посетителем по-свойски [37, I, с. 294]». К реальности его возвращает умирающий от ран «удалец» Зарубаев, который успевает описать ему все, что произошло после того, как он заснул. С одной стороны, рассказ вахмистра разрушает все суеверные страхи, только что владевшие бравым воином, а с другой, усиливает необъяснимость происходящего. Поляки оказались и в самом деле обыкновенными охотниками, хотя и настроенными воинственно по отношению к русским. Но вот спасло от неминуемой смерти дядю рассказчика нечто сверхъестественное. Когда мужчины уже занесли сабли над заснувшим офицером, а Зарубаев бросился к нему на помощь и был изранен врагами, «распахнулись на другом конце залы заколоченные двери – и вышла женщина в белом платье, бледная как смерть… Завидя ее, поляки стихли, сабли опустились, и все кинулись вон, давя друг друга… [37, I, с. 295]». Позже и самому герою рассказа суждено было увидеть эту женщину в белом, когда он зашел в комнату, в которой было совершено Глембой убийство. Важно, что сам русский офицер не знал, что это за помещение. Сцена встречи с призраком белой женщины имеет подчеркнуто эротический характер: она ложится в постель к «дядюшке» [37, I, с. 296]. Правда, когда он окончательно просыпается и смотрит не лежащую рядом красавицу, он ужасается, увидев, что «могильная бледность заменяла на щеках ее румянец жизни». Призрак белой женщины манит дядю из дома, указывает ему на дорожку и посылает прощальный поцелуй. Вскоре его встречает «угрюмый незнакомец» и ведет туда, где находилась артиллерийская рота русских. Все таинственное разъясняется самым обыкновенным образом. Появление призрака было разыграно немкой, женой киевлянина, полуполяка-полурусского. Эти бедняки, проживавшие в Польше, воспользовались рассказами о привидениях в замке, поселились там и случайно, став свидетелями совещания конфедератов «об истреблении русских» и их решения убить сонного латника, своей инсценировкой расстроили эти жестокие планы. Та же немка уговорила мужа проводить спасенного ими воина в расположение русских.

История артиллерийского ремонтера завершается, как кажется, полным разоблачением сверхъестественного. Однако это не исключает двойственности мотивировки событий. В пользу признания реальности потустороннего говорит то, что слухи о явлении в замке призрака женщины были распространены в этой местности. А значит, они были вызваны какими-то обстоятельствами, имевшими место в действительности. Кроме того, хотя и сообщается о том, что жена киевлянина выдавала себя за привидение, не ясно, с какой целью она продолжала розыгрыш, когда оказалась наедине с латником. Ведь она хотела его спасти, а не напугать. Безусловно, фантастика в данном случае имеет мнимый характер. Но какой-то налет тайны, допускающий наличие непознаваемого, сохраняется. Близкую точку зрения высказал и В. Э. Вацуро, когда следующим образом оценил этот рассказ артиллериста: «в нем существуют два плана повествования: реальный и псевдосверхъестественный, равные друг другу по напряженности и драматичности» [59, с. 390].

Последний, четвертый рассказ, принадлежащий молодому гусарскому офицеру, о том, как он подвергся нападению призраков. Эта история тоже завершается реальным объяснением загадочного. Оказавшись ночью в «дремучем» лесу, он попадает в «униатскую часовню» и обнаруживает в ней, как и героиня баллады В. А. Жуковского, которую он тут же вспоминает, гроб с покрытым саваном покойником. Чуждый предрассудков и замечающий детали, убеждающие его в странности окружающей обстановки (запах жаркого), он склонен объяснить все происходящее действиями людей, а не призраков. Но все равно под влиянием обступающего его со всех сторон мрака он испытывает «какой-то неведомый страх». Душевное смятение становится настолько сильным, что вскоре молодой гусар уже начинает верить в возможность встречи с потусторонним. Правда, он все еще пытается относиться к тому, что его страшит, с иронией. «Привидения всегда заводятся в темноте, как червяки в лимбургском сыре [37, I, с. 304]», – думает он. Но и здесь все таинственное находит свое объяснение. Скорее всего, разбойники избрали часовню «своим притоном по уединенному ее положению». А чтобы «удалить любопытных и

заманить на верную гибель отважных», «вздумали играть комедию мертвеца [37, I, с. 307]». Рациональное объяснение находится и для последующих событий – новой встречи молодого человека с мертвецом. После бегства из часовни он попадает в крестьянскую избу, где рассчитывает найти убежище. Здесь его взору вновь являются «гроб и тусклое сияние свечей в дыму ладана». В конечном итоге это, на первый взгляд, сверхъестественное повторение объясняется случайным совпадением.

Итак, все рассказанные истории, кроме первой, о венгерце, завершаются реальной мотивировкой того, что казалось сверхъестественным. Да и первая, возможно, найдет такое же объяснение. Повествователь, являющийся приятелем дяди магистра Дерптского университета, испытавшего влияние загадочного посланника масонской ложи, обещает все разъяснить присутствующим. Сопоставив все истории, мы видим, что в каждой из них герои встречаются с угрозой для их жизни, в решающий момент готовы признать, что эта угроза имеет сверхъестественный характер. При этом все они ведут себя мужественно и в конечном итоге не только преодолевают препятствия, но и дают им рациональное объяснение. Можно предположить, что самому А. А. Бестужеву-Марлинскому был свойственен рационализм, и наличие суеверий он объяснял психологическими факторами. Ведь каждый из героев историй, как бы он ни был свободен от предрассудков, начинал воспринимать происходящее как действительно имеющее связь с потусторонним. Это объясняет последний рассказчик: «Иной молодец, насмехаясь над сказками и причудами, в полдень грозится поймать черта за хвост, если бы он дерзнул к нему явиться, а в полночь за версту обходит кладбище и сердце у него бьет тревогу от полета летучей мыши [37, I, с. 304]». Его слова означают, что вера в сверхъестественное имеет более прочные корни в душе человека, чем те знания, которые он получает позже и которые заставляют его перейти к рационализму или скептицизму. Сознательно человек отвергает то, что склонна признать его душа.

Подобный взгляд на загадочное выражен и в другом произведении А. А. Бестужева-Марлинского – «Латник». Здесь также на первом плане субъективная оценка повествователем происходящего. Не случайно в подзаголовке значится: «рассказ партизанского офицера» (1831). Эту субъективную оценку выражает Зарницкий, по мнению которого человек «всегда предпочитает то, чего он не может постичь, тому, чего постичь нет ему охоты [37, I, с. 436]». Сам Зарницкий сохранил навсегда «наклонность к чудесному». Как и в «Вечере на Кавказских водах в 1824 году», в этом рассказе представлено несколько историй, объединенных в целое. Связывает их мотив преступления и неизбежности его возмездия.

Он является ведущим в истории, которую Зарницкий рассказывает о своем деде, отличавшемся «неистовством нрава» и деспотичностью. Тот жестоко расправился с нарушившей его волю дочерью и ее возлюбленным. В истории, рассказанной Зарницким, можно выделить в качестве ведущих сюжетных мотивов те, что роднят ее с «готической» прозой. Действие сосредоточено в отделенном от большого мира и замкнутом в пределах родового замка пространстве. Его пустынность усиливает ощущение загадочности и опасности дома князя. Зарницкий вспоминает, с каким страхом он и его брат приближались к замку, когда приезжали со своей матушкой к управляющему усадьбой. Для них это были «заколдованные палаты», и дом воспринимался как ожившее чудовище. С домом связано преступление родоначальника, князя Х-кого. Присутствует здесь и обязательный для «готической» прозы сюжетный мотив возмездия за преступление. После смерти Лизы в доме начинаются «чудеса»: «Что ни полночь, двери из бывшей тюрьмы княжны распахивались с визгом сами, и оттуда явственно раздавались мерные шаги, только никого видно не было. В ту же минуту подымался тяжелый стон из подвала так протяжно, так страшно и пронзительно, что он слышался во всех углах замка [37, I, с. 444]». Страшные звуки слышит не только князь. Поэтому их происхождение нельзя связать с галлюцинациями, рожденными мучениями совести старика. Поскольку же стоны слышат все находящиеся в доме, следует

признать их реальность. «Напрасно, – рассказывает Зарницкий, – закрывали все головы в подушки и завертывались в одеяла: он все слышался в ушах и звучал, как в пустом склепе могильном [37, I, с. 444]».

В одну из самых страшных ночей князь Х-кий решается навсегда покинуть свой замок. Ему это удается, в отличие от пана, героя истории, рассказанной в «Главе из исторического романа» Н. В. Гоголя. Тому удалось освободиться от неизбежного возвращения к месту своего преступления – сосне с повешенным на ней монахом – лишь после того, как он стал схимником. После бегства князя его замок стоял заколоченным и недоступным для людей. Зарницкий заканчивает эту часть своей «повести» сообщением о скорой смерти князя и тех разноречивых объяснениях, которые ей давали. Мифологически мыслящие «простолюдины» объясняли смерть князя расправой над ним «нечистых, которым он продал душу», они даже «видели на шее следы зубов». Образованные люди давали нравственную мотивировку: они видели в смерти тирана проявление «правосудия божьего [37, I, с. 445]». Определяя основу общности сообщенных в «Латнике» рассказчиками историй, а также описанного повествователем захвата замка, Т. Автухович выделяет «мотив дьявольского начала, разрушающего жизнь тысяч простых людей [614, с. 61]». Проводниками этого дьявольского начала являются и реальное историческое лицо Наполеон, превращенное в массовом мифологическом сознании в Антихриста, и все те вымышленные персонажи, «семейные демоны», которые ведут себя как тираны. Среди них и князь Х-кий. На основании этого исследовательница видит в «Латнике» «гигантскую амплитуду мирового зла». Именно она и связывает все рассказанные истории в целое.

Не менее важным в этом произведении является, на наш взгляд, и мотив возмездия. Любовь, которой пытаются помешать, оказывается сильнее смерти и, в конечном итоге, именно обнаружение (в случае с Наполеоном и Остроленским) и наказание виновного в разлучении влюбленных тирана становится последней точкой в каждой из историй. Мотивы любви и возмездия за страдания влюбленных и объединяют все истории в единое целое.

Мифологические образы и ситуации также появляются в «Латнике» в связи с развитием мотива возмездия. В первую очередь, это относится к тому, что сопровождает появление майора, его рассказ, и особенно его смерть.

Сначала сообщается о том, что Лизе внезапно явился «черный» всадник, а потом его трижды видели у ее могилы. Можно предположить, что автор вводит в свой рассказ мифологический в своей основе мотив явления мертвого жениха. Наконец становится понятным, что это предположение ошибочно, так как Фелица действительно виделась со своим женихом, но живым. А вот заключающие весь рассказ события объяснить лишь рационально не удастся. Зарницкому и слушателям его рассказа самим было суждено встретиться с таинственным латником. С одной стороны, в его появлении во время сражения не было ничего удивительного. Незнакомый офицер решил своим примером укрепить мужество воинов. Но, если допустить вмешательство сверхъестественного, следует признать, что на самом деле это был дух, каким-то образом связанный с замком. Поэтому он явился на поле брани и вдохновил воинов на необыкновенные подвиги. Он появился перед солдатами так же неожиданно, как и перед Фелицей всадник «на вороной, как воронье крыло, лошади [37, I, с. 433]». Латник «грозно скрежетал зубами, глаза его наливались кровью, ноздри вздувались, как у льва, – он был страшен». Исключительность его облика подчеркивает гротеск: «весь он был идеал ужасно-прекрасного». Впечатление таинственности усиливает мотив наличия в его внешности инфернального: «глаза его стояли, густые кудри бросали тень на белое, как саван лицо [37, I, с. 450]». В результате присутствующим в замке начинает казаться, что это не человек, а дух: «Латник наш, достойный гость между мертвецами, с пылающим деревом в руке, в каске и в латах своих походил на привидение какого-нибудь рыцаря веков минувших, – исполинская тень его мелькала по стенам и кралась следом [37, I, с. 451]», – вспоминает «партизанский офицер». Важно, что слова о латнике вложены в уста не Зарницкого, настроенного на встречу с чудесным, а принадлежат

повествователю, о склонности которого к сверхъестественному ничего не сообщалось.

Загадочно и дальнейшее поведение таинственного латника. Кажется, что он беседует с призраком Фелицы [37, I, с. 451]. Позже, после разговора с майором, повествователь выразит удивление: латник, «человек воспитанный», говорил о «явлениях по смерти». Из этого следует, что даже при склонности подчиняться иногда воображению, повествователь и другие офицеры были настроены рационально и не были зависимы от «предрассудков». Они «красно» толковали о «лживости предчувствий» и о невозможности «сообщения живых с умершими». Но после встречи с таинственным латником были вынуждены допустить наличие мистического. Латник сообщает им о том, что призрак Фелицы уже ожидает его «за границею этого мира [37, I, с. 461]». Он и впрямь погибает на следующий день в сражении, освободившись от страстей, «обуревавших его молодость». Об авторской концепции загадочного трудно судить по тому диалогу, которым завершается рассказ. Сам повествователь и не отвергает, и не признает наличия мира, которого латник «не знал в жизни». Сомневается и склонный к чудесному Зарницкий. Оказывается, латник «задал» ему «чудную загадку»: являлась ли ему и в самом деле «вестница смерти» Фелица. В итоге повествователь высказывает мысль о том, что только смерть может разрешить подобную загадку. А тем самым выражается агностицизм, поскольку допускается наличие предела знаний о мире земного человека, а также тайны, которую в этом мире ему не раскрыть. Можно предположить, что А. А. Бестужев не перешел на позиции мистицизма, свойственного ряду романтиков, сохранив двойственность в объяснении загадочного.

III. 2. 2. Диалог агностика Двойника и мифологически мыслящего повествователя в цикле Ант. Погорельского «Двойник, или Мои вечера в Малороссии». Наиболее полно стремление соотнести многочисленные оценки загадочного было реализовано в формировавшихся в литературе циклах повестей и рассказов. В них отдельные эпизоды, с одной стороны, сохраняя свою самостоятельность, а с другой –

взаимоотражаясь друг в друге, усиливали убеждение в существовании таинственного, или же укрепляли рационализм читателя. В первую очередь, здесь следует вести речь о цикле А. А. Перовского «Двойник, или Мои вечера в Малороссии». О «Лафертовской маковнице», которую принято считать первой повестью «в фантастическом роде» в русской литературе [177, с. 141] и которая вошла в его состав, речь шла в главе об особенностях мировосприятия человека, принадлежащего патриархальной среде. Теперь мы остановимся на анализе этого произведения с точки зрения выраженной в нем оценки таинственного.

Фактически это рассказ, в котором нравственный компромисс, навязываемый героине обстоятельствами, представлен как сделка с дьяволом. Сверхъестественное показано при этом в двойном освещении: его явления возникают как будто лишь в воображении персонажей, воспринимающих действительность с патриархально-мифологической точки зрения, и в связи с этим становятся предметом авторской иронии. Но вместе с тем за ними кроется какой-то таинственный, невидимый мир, обладающий своим, объективным бытием. Поэтому фантастика в «Лафертовской маковнице» может быть отнесена к переходной между явной и неявной. О колдовстве маковницы известно прежде всего со слов ее соседей. После их жалобы в дом к старухе пришел полицейский, заявивший позже, что занятия колдовством не подтвердились. Отсюда и авторская ирония по поводу подобной оценки соседями поведения старухи: не исключено, что они просто завидовали ее благополучию. Правда, можно предположить и обратное. Маковница и в самом деле была ведьмой, а благосклонность полицейского к ней не была бескорыстной. Тем более, что в жизни жалобщика началась полоса бед: сынишка поранил гвоздем глаз, корова пала, жена вывихнула ногу... А позже в сверхъестественных способностях тетки Онуфрича убеждаются не только эти соседи, но и все, видевшие, «как в темные ночи налетал на дом старухи большой ворон с яркими, как раскаленный уголь глазами... [404, с. 103]». Особенное же подозрение у всех вызывал кот, встречавший ее каждый вечер у

дома. Людям казалось, что это «не кто иной, как сам нечистый дух [404, с. 103]». Наконец, тетка Онуфрича сама в разговоре с внучкой ссылается на какие-то силы, которым она подчиняется. Вручая Маше ключ, бабушка требует во всем следовать ее воле, и поясняет: «Мне не позволено сказать тебе, где спрятаны мои деньги [404, с. 111]». Правда, в этом, может быть, нет ничего сверхъестественного. Маковница, у которой был достаток, решила оставить все нажитое внучке, а опытный муж помог бы той умножить богатство. Хотя, безусловно, и передачу бабушкой-ведьмой внучке своей связи с нечистым тоже нельзя исключить. После смерти маковницы и Ивановна, и Маша видят ее призрак. Правда, и здесь возможна двойственная мотивировка: видение можно объяснить как муками нечистой совести женщин, нарушивших волю Онуфрича, так и связью старухи с нечистой силой. Таинственность усиливается, когда Маша решается отречься от дьявольского наследства. Хотя и здесь автор не отказывается от иронии. Чтобы остановить Машу, ей навстречу бросается толстая жаба, но девушка, перекрестившись, мужественно продолжает свой путь. Поведение же кота в тот момент, когда Маша выбрасывает полученный у бабушки ключ, доказывает, что он и впрямь «нечистый дух». Когда девушка, окончательно решившись отказаться от наследства бабушки-ведьмы, бросила ключ в колодец, черный кот, который «... печально сидел на трубе и мяукал унылым голосом ... завизжал и кинулся туда же; вода в колодезе сильно закипела... [404, с. 124]». И, наконец, последний штрих: будочник сообщает Онуфричу о том, что в тот самый момент, когда шло венчание, разрушился дом маковницы. Не проявление ли это воли ведьмы, отрекающейся от непокорной внучки?

Большинство читателей и критиков, воспринимавших литературу с позиций рационализма, главенствовавшего в ней в XVIII веке, было ориентировано на необходимость объяснения автором фантастического. Применительно к «Лафертовской маковнице» Ант. Погорельского это наиболее полно проявилось в оценке произведения А. Воейковым, издателем «Новостей литературы», в которых первоначально была опубликована «Лафертовская

маковница». Ему показалась недостаточной травестия фантастического, и он счел необходимым добавить «Развязку», предложив в ней реальное разъяснение событий. Алый свет свечи ночью в доме маковницы он объяснил примешиванием к воску марены, а слова бабушки о кладе истолковал буквально – найденными после смерти старухи при пересадки яблони в ее саду деньгами.

А. Воейков постарался снять загадочность и с гротескного превращения черного кота в титулярного советника Аристарха Фалалеича Мурлыкина, назначенного маковницей в женихи Маше, расстроенным воображением девушки. В самом деле, Машу после смерти бабушки преследовали галлюцинации. Отец постарался усовестить ее, когда она заявила, что ее жених – «бабушкин черный кот». Но затем признался: «... хотя я очень знаю, что титулярный советник не может быть котом или кот титулярным советником, – однако мне самому он показался подозрительным [404, с. 123]». И в описании чиновника, принадлежащем уже не запуганной Маше, а повествователю, также были знаки, указывающие на возможную принадлежность Мурлыкина к кошачьему племени: «... он несколько раз им поклонился, с приятностью выгибая круглую свою спину, и вышел вон». Оказавшись на улице, Аристарх Фалалеич «... вдруг повернул за угол и пустился бежать, как стрела. Большая соседская собака с громким лаем во всю прыть кинулась за ним, однако не могла его догнать [404, с. 121]». В результате в «Лафертовской маковнице» Ант. Погорельского бытовая история переплетается с мифом, который подвергается травестированию. Неслучайно А. С. Пушкина больше всего поразил в этом произведении образ чиновника с кошачьими манерами. А это значит, что с упрощением представления о действительности, проявленным А. Воейковым, скорее всего, Ант. Погорельский не желал согласиться.

Об интересе А. А. Перовского к мистическому свидетельствует тот факт, что будущий писатель стремился вступить в масонскую ложу, веря, «что масонство скрывает в себе самую настоящую правду [225, с. 84]». Однако, предполагает А. Кирпичников, поскольку руководители московского масонства

накануне Отечественной войны мало чем напоминали «новиковских мартинистов», вступление в ложу не состоялось. Да и сам А. А. Перовский был, скорее, «проказником милым», как его прозвал П. А. Вяземский, чем серьезным мыслителем. Оказывается, желание вступить в ложу не исключало всевозможных мистификаций с его стороны. Одного из своих сослуживцев А. А. Перовский уверил, что он является великим мастером и имеет право обращать в члены ложи. Затем он подверг доверчивого слушателя разным смешным испытаниям, которым тот охотно и послушно подчинился. Склонность к проказам, которая проявилась в подобном травестировании ритуала посвящения, может быть оценена как свидетельство того, что мистицизм все же не был свойственен мироощущению А. А. Перовского. Его восприятие сверхъестественного оставалось двойственным, что и отразилось в цикле произведений, в который позже была включена «Лафертовская маковница» – «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828). Его центр составляет проблема познаваемости действительности и путей этого познания. В нем оценка загадочного лишается однозначности. Нельзя исключить, что создание цикла было вызвано неприятием односторонне рационалистической мотивировки таинственных событий А. Воейковым.

Исследователи по-разному оценивают выраженную в «Двойнике…» авторскую концепцию непознанного. Некоторые склонны преувеличивать ироническое отношение А. А. Перовского к мистицизму, отождествляя при этом выраженную им позицию с позицией Двойника в его цикле. Такая точка зрения высказана в статье о двойнике-черте в русской литературе и трансформации этого мотива в «Черном человеке» С. Есенина. Автор пишет о том, что у Погорельского авторский голос представляет собой оппозицию мистицизму рассказчика, «скептически высмеивает» его «поверия» и тем самым «повышает занимательность повествования, берет на себя весь груз интеллектуальной мысли [624, с. 202]». По мнению А. Б. Ботниковой, оценка загадочного в цикле Ант. Погорельского сложнее. Сравнивая трактовку действительности у Э. Т. А. Гофмана и Ант. Погорельского, исследовательница

подчеркивает доминирование у русского писателя «одностороннее рационалистической» точки зрения. «Однако, – отмечает она, – гимн здравому рассудку, который звучит в обрамляющей беседе, менее всего поддерживается включенными в сборник рассказами [46, с. 60]». Таким образом, делается вывод о том, что «наличие сверхчувственного начала еще берется под сомнение, но вопрос о нем уже стал на повестку дня и дожидается своего философского и эстетического решения [46, с. 59]».

Концепция таинственного Ант. Погорельского и впрямь была довольно противоречивой. Но решение вопроса о возможности столкновения человека с непознаваемым имело для писателя принципиальный характер. Поэтому в своем цикле он подвергает его философскому и психологическому анализу. Здесь со всей очевидностью проявилась его зависимость от агностицизма И. Канта, который исходил из наличия границы между познаваемым и непознаваемым. Отсюда – дуализм, который нашел структурное выражение в образе автора. Повествователем является частный человек, помещик, ведущий одинокий образ жизни в украинском селе П***. Его жизненная философия заключается в следующем: «…старайся быть довольным судьбою своею и не завидуй судьбе других (…). Не забывай никогда, что сокрушаться о том, что не дано тебе, ни к чему не служит [404, с. 25]». И все же он не может постоянно следовать этому «золотому» правилу, поскольку ему иногда бывает скучно, особенно по вечерам, когда крестьяне заканчивают свои работы и около его дома становится пусто. В такие часы он отдается на волю воображения и, «неприметно переходя от воспоминания к воспоминанию, от мысли к мысли», начинает «строить воздушные замки [404, с. 26]». Однажды это занятие завершается для него встречей со сверхъестественным. Замечтавшись о товарище, с которым можно было бы делить длинные вечера в его «глуши», он слышит стук в дверь и обнаруживает в вошедшем в комнату «что-то знакомое и, так сказать, родное [404, с. 27]». Когда же незнакомец, не имеющий, как он признается, собственного имени и потому склонный называться так же, как и хозяин дома, объясняет их сходство, повествователя обливает холодный пот «с

ног до головы». Ведь «такие явления случаются перед смертию [404, с. 28]». А он, судя по всему, верит в рассказы о них и потому решает, что приближается конец его земного пути. Но незнакомец относит подобные представления к разряду «вздорных предрассудков» и сообщает, что его единственная цель – «усладить по возможности» его уединение. В ответ Антоний обращается с гостем из «иного» мира, как со своим другом. Тот для удобства общения предлагает именовать его Двойником и включается в «приятную беседу». Итак, ситуация встречи со сверхъестественным в цикле Ант. Погорельского «Двойник, или Мои вечера в Малоросии» имеет характер обыкновенного, частного случая. Хотя сама по себе, безусловно, исключительна.

Из их беседы становится понятно, что повествователь и раньше задумывался над происшествиями, которые позволяли допустить встречу человека со сверхъестественным. Иногда он склонен объяснять их рационально. Как, к примеру, случай с молодым человеком, который рассказывал о встрече с со своим двойником, сидевшим за его письменным столом. Он высказываеет предположение, что тот «имел только в виду отличиться от других и привлечь на себя внимание чем-нибудь необыкновенным [404, с. 30]». А в ответ на слова Двойника о его знакомом профессоре, «человеке почтенном», который так привык к собственному двойнику, что даже не прерывает работу при его появлении, спрашивает, не помешан ли немного этот «почтенный доктор». После рассказа о встрече поэта Попе с призраком старика «небольшого роста в длинном кудрявом парике», заключает: «не сон ли это был? [404, с. 32]». Таким образом, Погорельский и явившийся ему двойник похожи не только внешне, но и оценивают загадочное почти одинаково – стараются найти ему рациональное объяснение. Чем же вызвана в таком случае ситуация двойничества? Скорее всего, тем, что, даже если допустить, что рассказы о встрече со сверхъестественным – проявление неразвитости мышления «простолюдинов», болезненного состояния психики или же усталости, а чаще всего – розыгрыш или же обман чувств, все равно остается нечто, не поддающееся объяснению, сохраняющее свою загадочность.

В итоге сознание раздваивается, и человек вступает в диалог с самим собой. В цикле Ант. Погорельского подобный диалог получает «материальное» выражение: противоречивые установки сознания А. А. Перовского обретают антропоморфные признаки Погорельского и Двойника. В результате автор сочинений, в которых допускается встреча со сверхъестественным, готов в первом разговоре со своим двойником объяснить случаи встречи с потусторонним обманом чувств, а дух, свободный от предрассудков и не боящийся «хриплого голоса петуха», «не договорив речи», исчезает с наступлением полночи. То, что концепцию таинственного автора произведения приходится выводить из высказываний персонажей, спорящих друг с другом, свидетельствует о ее крайней противоречивости.

Решаемая в цикле проблема познаваемости действительности определила его композицию. Характеризуя ее, А. А. Слюсарь писал: «Цикл построен симметрично: первые три вечера отражаются, как в зеркале, в трех последующих. Так, в первый и четвертый вечера Двойник доказывает невозможность полной адекватности между сознанием и действительностью. На второй и пятый вечера Антоний Погорельский в ответ читает свои рассказы, ... в которых допускается возможность вмешательства потусторонних сил. Двойник возражает, и оба спорщика в качестве доказательства приводят истории о чудесном [491, с. 280]». Каждый раз характер событий, о которых повествуется в историях Погорельского и Двойника, оценивается двойственно. Ни в одном из случаев абсолютной победы чьего-то мнения не происходит, а потому вопрос о возможности встречи с потусторонним остается открытым. Причем, речь не идет о наличии сверхъестественного. Подобный вопрос не имеет смысла хотя бы потому, что тот, кто в цикле отрицает возможность встречи человека с непознаваемым, является по своей природе духом. Смысл спора в другом: в действительности или же мнимости включения человека во взаимоотношения с непознаваемым. «Этого рода предметы, – говорит о сверхъестественных явлениях Погорельский, – так для нас отвлеченны, так далеко превышают человеческое понятие, что безрассудно было бы отвергать

их возможность. Правда, что доказать возможность эту не менее трудно [404, с. 46]». Таким образом, есть все основания судить о том, что А. А. Перовскому, человеку, сформированному эпохой Просвещения, было свойственно стремление к рациональному объяснению загадочного, однако, как и большинство предромантиков, он не был чужд и агностицизму. Это соединение рационализма с агностицизмом наиболее полно отразилось в рассуждении Двойника, открывающем вторую часть цикла.

Тема, предложенная ему Погорельским для беседы в четвертый вечер, и впрямь была одной из определяющих поиски мыслителей уже со второй половины XVIII века, эпохи расцвета просвещения. Настроенный рационалистически Двойник систематизирует роды ума, выделяет ведущие и второстепенные. Среди главнейших он называет здравый рассудок, проницательность, понятливость, глубокомыслие, дальновидность, ясность, сметливость и остроумие. К второстепенным качествам ума Двойник отнес хитрость, остроту, ум гостиный, а также получаемую человеком от природы память и приобретаемую воспитанием ученость. «Важнейшим, …полезнейшим и необходимейшим» из «главнейших» родов ума является, по его мнению, здравый рассудок. Именно он выступает в роли «пастыря» других родов. «Он, – заявляет Двойник, – есть краеугольный камень всего здания, необходимый регулятор или правильник всех прочих родов, которые без него бродят, сами не зная, где и зачем, как стадо без пастыря [404, с. 88]».

Склонность автора книги к рационализму не вызывает сомнения. Но в выраженной им в цикле позиции проявилось и влияние нового направления, свойственного сознанию эпохи предромантизма и заключающегося в зарождении интереса к психическим возможностям человека и, в частности, интуитивному, подсознательному. Эти явления психической жизни не нашли еще научного объяснения. Среди главнейших качеств ума Двойником названа сметливость. Признавая, что название этого качества не совсем удачно, он описывает его. «Это, – говорит Двойник, – какое-то чутье или инстинкт, вовсе не зависящий от прочих родов ума, однако более других имеющий сродство с

здравым рассудком». В итоге роли рационального и «сметливого» путей познания загадочного если не уравниваются, то все же в какой-то степени сближаются. «Он, – продолжает описание этого качества ума Двойник, – помогает нам, например, из многих средств, ведущих к одной и той же цели, избрать именно не только удобнейшее, но и приличнейшее [404, с. 90]». Подобная дидактичность позволяет соотнести цикл Ант. Погорельского с сочинением французского философа XVIII века Клода Адриена Гельвеция «Об уме» (1758).

Французский философ-материалист также попытался дать определение ума, в котором он видел «совокупность новых идей и комбинаций [88, с. 283]». Среди различных «наименований» ума (сравним: «родов» ума у Погорельского) он выделяет такие: «гений», «талант», «остроумие», «светский ум», «ум правильный», «ум тонкий» и «ум сильный», «здравый смысл», «практический ум». Цель сочинения К. А. Гельвеция – дать материалистическое толкование этики. «Я полагал, – пишет автор в Предисловии к сочинению «Об уме», – что этику следует трактовать так же, как и все другие науки, и создавать ее так, как создается экспериментальная физика [88, с. 1]». Отсюда такие разделы в его труде, как «О честности в различные эпохи и у различных народов», «Добродетели, основанные на предрассудке, и истинные добродетели», «О лицемерных моралистах» и так далее. Антония Погорельского также занимали проблемы нравственного порядка, и он, как это и характерно для предромантиков, проявил значительную долю дидактики в своем цикле. Сверх определения различных родов ума он рассматривал «свойства души, имеющие с умом теснейшую связь». К ним были отнесены «ненависть, злоба, подлость, мстительность, зависть, корыстолюбие, самолюбие, эгоизм, гордость, надменность…». Они, как писал Погорельский, «часто … управляют умом, вместо того, чтоб ум управлял ими [404, с. 93]». Осмысляя этическую программу Ант. Погорельского, В. Э. Вацуро считал необходимым сделать следующую оговорку: «Пороки личности для Погорельского не есть исключительно индивидуальное свойство: они находятся в прямой зависимости

от уровня ее просвещенности. В это понятие Погорельский-Перовский, автор записки «О народном просвещении в России» (1826), включает не только образование в собственном смысле, но едва ли не в первую очередь нравственное воспитание [59, с. 424]». Однако, в отличие от Гелевеция, Погорельский был в значительной степени озабочен не только нравственной проблематикой, но и гносеологической. И его ответ на вопрос о познаваемости мира был не так однозначен, как у Гелевеция. С точки зрения французского материалиста, действительность познаваема, и процесс познания имеет линейный характер, т. е. состоит во все большем накоплении фактов, совокупность которых и составляет истину. Ант. Погорельский, соединив просветительский рационализм с агностицизмом, не был так оптимистически настроен. С его точки зрения, существует граница, предел для доступного познанию человека. Предел между пониманием конкретного и отвлеченного поставлен самим Богом. И преодолеть его человеку не дано. «Всевышнему, – заявляет в его цикле Двойник, – угодно было понятия наши об отвлеченных предметах ограничить резкою чертою, через которую умнейший человек при всем старании, при всех усилиях своих никак, сам собою, переступить не может [404, с. 87]». Так признавалось наличие в мире недоступного для чувств и ума человека. А, следовательно, любое представление о наблюдении сверхъестественного, о возможности проникновения в тайну в результате встречи с непознаваемым является результатом мистификации, обмана воображения. «Каждое усилие переступить через начертанную нам границу не только бесполезно, – заявляет в его цикле Двойник, – но ведет нас кратчайшим путем к заблуждению [404, с. 87]». Возможно, поэтому Двойник и в своих историях, и в обсуждении историй Погорельского старался убедить своего оппонента в иллюзорности встречи с потусторонним.

Доказывая это, Двойник, в частности, представляет историю, которую можно считать «вольным переводом» «Песочного человека» Э. Т. А. Гофмана. Герой случая, о котором рассказал полковник Ф**, молодой граф Алцест прибыл для учебы в Лейпциг и здесь случайно оказался свидетелем ссоры из-за

незнакомой ему юной красавицы. Он защитил незнакомку, затем, увидев ее в окне дома напротив, влюбился. Наконец ему удалось с ней познакомиться: оказалось, что его красавица – дочь недавно приехавшего в город профессора Андрони. Алцест добился ее руки и только после свадьбы узнал, что влюбился в куклу. Пережив нервное потрясение, юноша погиб. Позже обнаружилось, что его встреча с Аделиной была подстроена «непримиримым врагом» отца молодого человека, «искуснейшим механиком» Андрони.

Отсылка к Гофману не случайна. Во-первых, есть основания допустить личное знакомство двух писателей. В июле 1812 года А. А. Перовский вступил в армию штаб-ротмистром III Украинского казачьего полка. В 1813 году он был направлен в Саксонию в качестве члена российской императорской комиссии, учрежденной для сдачи дел по Саксонскому королевству русскому правительству. Именно здесь он «имел полную возможность знать даровитого романиста лично, и почти не мог не подчиниться его литературному влиянию [225, с. 97]». В наибольшей степени А. А. Перовскому должна была импонировать, как предполагал А. Кирпичников, ориентация Э. Т. А. Гофмана на национальную мифологию. «Что такое мифология, – писал ученый, – как не результат перенесения человеком своего внутреннего мира, своих человеческих свойств на мир внешний, на существа иного порядка? Создания Гофмана потому и вечно юны, что он, как и народ во всех своих сказках, оживляет и очеловечивает всю природу [225, с. 101]». Еще более важным фактором, вызвавшим интерес А. Перовского к произведениям Гофмана, было то, что именно этот писатель оказался создателем «истинной» фантастики, когда таинственное на протяжении всего произведения остается «завуалированным». Характеризуя концепцию таинственного в «Песочном человеке», Ю. В. Манн писал: «Прямое вмешательство фантастических образов в сюжет, повествование и т. д. уступает место цепи совпадений и соответствий с прежде намеченным и существующим в подсознании читателя собственно фантастическим планом. Благодаря этому скрытые в последнем значения обогащаются новыми оттенками и широкой возможностью реальных

применений [300, с. 53]». И, таким образом, возможны и рациональная, и допускающая наличие сверхъестественного мотивировки.

Иной точки зрения придерживается А. Б. Ботникова, по мнению которой, Э. Т. А. Гофману было гораздо ближе восприятие происходящего Натаниэлем, а не рассудительной Кларой, хотя он и не исключал, что виной гибели героя стало не просто погружение в мир видений, но и преувеличение их реальной власти над ним. Исследовательница приходит к выводу, что в художественном сознании автора образ Коппелиуса-Копполы воплощает в себе какие-то объективные законы, управляющие судьбой человека [47, с. 45]. Ант. Погорельский полностью снимает неоднозначность трактовки загадочного. В его рассказе все объясняется давней враждой отца Алцеста и профессора Андрони, а также, в еще большей степени, ослеплением Алцеста, настроенного романически. Поэтому Двойник Погорельского дидактичен. Назидательно уже само название этой истории: «Пагубные последствия необузданного воображения».

Аргументирование Двойником отсутствия сверхъестественного в тех событиях, которые кажутся их героям таинственными, развивается и в другой рассказанной им истории – «Путешествие в дилижансе». Суть событий, о которых в ней сообщается, заключается в том, что из-за отчуждения человека от природы происходит расщепление его личности, вследствие чего «фантомы сознания отождествляются с явлениями жизни [491, с. 280-281]». То есть вновь идет речь о подчинении человека воображению, являющемся причиной отсутствия у него трезвого взгляда на происходящее. Полковник Фан-дер-К… рассказывает о том, как совершил преступление, определившее всю последующую его жизнь. В детстве, четырех лет от роду он был похищен стаей обезьян и воспитывался среди животных до восьмилетнего возраста. Затем вновь вернулся к людям, но навсегда сохранил в себе привязанность к заботившейся о нем обезьяне Туту. В рассказе полковника среда животных представлена в соответствии с просветительской идеализацией естественного состояния. С одной стороны, «нравственные совершенства» обезьяны, «доброй

твари», сохранившей преданную любовь к своему воспитаннику. С другой – агрессивный и эгоистичный мир людей, к которому все ближе оказывался по мере своего взросления герой. В конечном итоге, родители его невесты, да и сама девушка потребовали навсегда прекратить его общение с обезьяной. Оказавшись во власти «социального», герой истории убивает свою «благодетельницу», свою «вторую мать» и по существу полностью отрезает себя от природного. Но он не выдерживает сознания вины. Фан-дер-К… навсегда покидает свою возлюбленную, родной дом и отправляется в странствие, основной целью которого является забвение. Но цели своей не достигает: «тень бедной Туту» преследует его. Я, признается герой истории, «ощущаю ее ласки; мне кажется … нет! Мне не кажется, а я точно чувствую, что она лижет мою кровожадную руку… [404, с. 157]». Рассказ полковника настолько сильно подействовал в свое время на Двойника, не признающего возможности встречи человека с чем-либо по-настоящему необъяснимым, что он и сам всю ночь слышал «визг бедной Туту». Завершая эту историю, Двойник сообщает, что, судя по слухам, полковник был съеден дикарями в Новой Голландии. А затем следует его резюме в духе морализаторства предромантиков: «Лучше быть съедену дикими, нежели мучиться угрызениями совести [404, с. 157]».

Очевидна связь истории, рассказанной Двойником, с целым рядом популярных в то время литературных произведений. «Путешествие в дилижансе» можно считать реминисценцией сентиментальной повести Шарля Пужана «Жоко» (1824). Точнее, как определяет это произведение Ант. Погорельского М. А. Турьян, «полемической, антируссоистской переделкой нашумевшего сюжета», скорее всего, спровоцировавшей В. Ф. Одоевского на написание сказки «Жизнь и похождения одного из здешних обывателей в стеклянной банке, или Новый Жоко» [423, с. 13]. В качестве еще одного источника этой истории из цикла «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» можно назвать и фрагмент «Крейслерианы» Э. Т. А. Гофмана. Он называется «Сведения об образованном молодом человеке» и представляет собой

повествование о судьбе юноши-обезьяны Мило, выучившегося говорить, читать и музицировать. Но поскольку нас интересует мифологическая основа произведений предромантиков, сосредоточим внимание на возможных параллелях «Путешествия в дилижансе» с мифом.

Если предположить, что Ант. Погорельский исходил из определенных архетипических моделей, то речь, в первую очередь, должна идти о тотемических мифологических представлениях. Ребенком полковник Фан-дер-К… попадает в стаю, отношения внутри которой определены самой ранней формой общественного устройства – матриархатом. Он помнит, что похитившие его животные, поднявшие визг и крик, утихли при появлении одной большой обезьяны. Эта обезьяна взяла его в лапы и унесла с собой. «Странно, – замечает он, – что другие обезьяны, встречавшиеся со мною, никогда не причиняли мне ни малейшего вреда; казалось, что дикий народ этот, так сказать, усыновил меня из уважения к моей воспитательнице [404, с. 142]». Вначале для него одинаково естественными были обе среды – и животных, и людей. Затем он стал все больше отчуждаться от природного и в конечном итоге совершил преступление против своего тотема, убив его. Нельзя исключить, что А. Перовскому были известны данные о системе тотемизма. Значительно позже З. Фрейд следующим образом охарактеризует ее: «Тотем считается праотцем всей семьи, кроме того, ангелом-хранителем и помощником, предрекающим будущее и узнающим и милующим своих детей, даже если он, как правило, опасен для других. Лица одного тотема связаны священным, в случае нарушения влекущим наказания обязательством не убивать (уничтожать) своего тотема… [552, с. 21-22]». Изгнание или же казнь – те наказания, которым подвергается нарушивший обязательства. Но даже, если интерес писателя к системе тотемизма в первобытном обществе является всего лишь нашим предположением, мысль о губительности отчуждения человека от природы, безусловно, уже была высказана и известна А. А. Перовскому. Большинство просветителей XVIII века (среди них В. М. Найдыш называет Ж. Ж. Руссо, Д. Дидро, Ш. Монтескье, Вольтера, Дж. Вико, Ж. А. Кондорсе)

«идеализировали первобытность, рисовали ее как «золотой век» человечества, все основные позитивные стороны которого утеряны последующими поколениями в эпоху цивилизации [360, с. 414]». Уже в эту эпоху в различных направлениях гуманитарных наук складывалось представление о том, что «первобытного человека надо искать не в библейском мифе, связывать не с Адамом, а в далеких тропических джунглях Америки, Азии, Африки. Именно в этих лесах живут первобытные люди – подлинные дети природы, предшественники европейской цивилизации [360, с. 415]». Интерес к быту, ритуалам, мироощущению этих «детей природы» позволял осмыслить направления развития всеобщей истории народов. Подобные идеи исследователей эпохи Проосвещения не могли не быть известными А. А. Перовскому. Они и отразились на оппозициях «естественность – социальная искаженность», «душевная простота – внутренний разлад», которые являются структурным ядром истории полковника Фан-дер-К…

Что же касается мифа, лежащего в основе принадлежащей Погорельскому истории «Изидор и Анюта», то он, вне всякого сомнения, был хорошо известен писателю и осознанно включен в произведение. Это миф о явлении умершего супруга, встреча с которым для того, кто оставался в живых, становится переходом в мир смерти. Кирасирский офицер Изидор, переживает борьбу долга и чувства, но в конечном итоге подчиняется требованию долга перед Отечеством и отправляется «на поле брани». Но при этом он был вынужден оставить больную мать и невесту Анюту в Москве «во власти неприятеля». Когда он возвращается, то обнаруживает, что его дом сожжен, и ни матери, ни невесты уже нет в живых. На протяжении трех ночей ему является дух Анюты, которая в захваченной французской армией Москве, скорее всего, закололась, предпочтя смерть позору. В «четвертый день после вступления россиян в Москву» товарищ Изидора, издали следивший за его свиданием с «кем-то», подходит к нему и обнаруживает, что «душа» Изидора «уже оставила бренное свое жилище. Окостеневшая рука его держала заржавленный кинжал… Перед ним лежал полуистлевший человеческий череп [404, с. 46]». Хотя Двойник и

заявляет Погорельскому, что ему «невероятным кажется свиданье Изидора с тенью Анюты», трудно объяснить все происходившее обманом воображения молодого офицера. Свидетелю первого свидания Изидора «слышался голос, отвечающий» на вопрос героя о месте кинжала, который оставался у Анюты при их расставании: «В моем сердце! [404, с. 45]». Правда, звук мог быть вызван не голосом духа, а ударявшим в сухие ветви старого клена ветром. Погорельский, которому не было чуждым мифологическое мироощущение, не исключил возможности встречи Изидора с Анютой после ее смерти. Отсюда – завершение рассказанной им истории мотивом соумирания, который заключается в том, что умерший до брака, чаще всего насильственной смертью и потому не до конца разорвавший своих связей с живыми, продолжает искать для себя пару. Можно предположить, что архетипически связанные брак и смерть оказываются тождественными и для Изидора с Анютой.

Постановка проблемы неоднозначности действительности и связанной с ней задачи выработки форм ориентации в ней характерна для всех составляющих цикл Ант. Погорельского историй. Однако единая точка зрения в конечном итоге так и не вырабатывается, и авторская концепция до конца сохраняет противоречивый характер. Мировосприятие Погорельского, выраженное в рассказанных им историях «Изидор и Анюта» и «Лафертовская маковница», а также в диалоге с оппонентом, ориентировано на миф. Для него встреча человека с духами естественна. Позиция Двойника, выраженная в «Пагубных последствиях необузданного воображения», «Путешествии в дилижансе», а также в еще более завершенном виде в его Рассуждении о родах ума, отражает просветительскую программу писателя. Но ни одна, ни другая так и не становятся определяющими. На первый взгляд, автору близок призыв Двойника учиться обуздывать свое воображение, с тем, чтобы не совершать безумных «деяний», но ведь и сам Двойник в какой-то момент иронически оценивает поверхностный рационализм. Вспоминая прошлое, Двойник замечает: «Тогда славнейшие мудрецы боялись отвергать то, чего не понимали; а теперь – посмотрите на детей, едва из школы вышедших: они никому и

ничему не верят, никого и ничего не боятся; а что касается до отвлеченных предметов, так им море по колено! [404, с. 129]». Подобное «уравнивание» двух противоположных позиций обусловлено тем, что на самом деле спорят не материалист и мифологически мыслящий человек, чьи позиции неизбежно должны быть противоположными, а агностик и мифологически мыслящий человек, оба допускающие наличие непознаваемого, но по-разному оценивающие возможность встречи с ним.

III. 2. 3. Разнообразие оценок таинственного в цикле М. Загоскина «Вечер на Хопре». Противоречивой оказывается концепция таинственного и в другом цикле предромантических произведений – «Вечер на Хопре», написанном М. Н. Загоскиным в 1834 году. В нем важное место, как и в повестях А. Бестужева и цикле Ант. Погорельского, принадлежит мифологическим образам и ситуациям. Поскольку «Вечер на Хопре» М. Н. Загоскина – цикл, включающий не две, как «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» Ант. Погорельского, а множество различных точек зрения на таинственное, остановимся на субъектных отношениях в нем.

Теория образа автора в художественном произведении разрабатывалась многими учеными: В. В. Виноградовым, М. М. Бахтиным, Б. О. Корманом, рядом других. Исходным для нас является различение М. М. Бахтиным автора биографического и автора в его внутритекстовом воплощении. Биографический автор – это живущий своей «биографической жизнью» писатель. Он находится вне произведения. Первичный автор – это «субъект эстетической активности», «создающая, творящая сила», как отмечает А. А. Фаустов. Этот первичный автор находится вне событий. Но у него есть определенная концепция происходящего, и она имеет принципиальное значение в произведении. Следовательно, «первичный» автор – «участник эстетического события, в котором встречаются в одной точке художник, не зависящая от него ценностная реальность и читатель, тоже взятый не как реальное лицо, а как внутренний объект художественного акта [535, с. 9]». «Вторичный» автор – это образ автора, созданный первичным автором. Он выявляет себя «в структуре и

смысле художественного текста», внутри вторичного автора «сплетаются ряды, образованные авторским словом и авторской идеей [535, с. 6]». «Вершину иерархии, – отмечает А. А. Фаустов, – образует авторская позиция, воплощенная в сюжетно-композиционной, пространственно-временной и жанровой структуре текста [535, с. 9-10]».

«Биографический» автор «Вечера на Хопре» был, по словам В. И. Сахарова, весьма «прямолинейный и консервативный человек, литературный старовер [459, с. 28]». Он участвовал в Отечественной войне 1812 года, служил в качестве управляющего конторой театров Москвы, а затем, после пожалования ему следующего ранга – коллежского советника, был назначен директором московских театров. Особенности мироощущения писателя помогает уяснить его письмо 1840 года к одному из сотрудников по журналу «Северный наблюдатель» П. А. Корсакову. В нем, в частности, заходит речь о «человеке религиозном, логическом» – С. М. Бурачеке, назвавшем Марлинского «колоссом». С подобной оценкой А. А. Бестужева М. Н. Загоскин не мог согласиться, поскольку в силу своей консервативности считал его «исковерканным, вычурным, осыпанным полинялыми французскими блестками [157, II, с. 736]» «умником». Возражение у ревностного защитника веры вызвали и следующие слова С. М. Бурачека: «всех русских романистов нельзя обвинять в религиозности». М. Н. Загоскин выделяет в этом высказывании то, что его так возмутило, и заключает: «Я могу быть писателем бездарным, невеждою – всем, что ему угодно; но чтоб в романах и повестях моих не проявлялись идеи религиозные, нет! [157, II, с. 737]». Далее он высказывает убеждение в неразделимости просвещения и религии («без христианской религии нет истинного просвещения»). Поэтому к числу своих противников он относит «скептиков, европейцев, либералов, ненавистников России, апологистов всех неистовых страстей и поэтов сладострастья, то есть защитников земной жизни и всех ее плотских наслаждений [157, II, с. 737]». Как видим, среди его оппонентов находятся «скептики» и «апологисты неистовых страстей» (по всей вероятности,

«неистовые» романтики). Высказываясь далее о своей вере в провидение, он противопоставляет ее рассудочному постижению творения Бога умом, которое, по его убеждению, изначально обречено. Божественная истина, продолжает он, «недоступна для земного нашего разума, а постигается одной только верой. Для истинного христианина философия … – одно пустословие, потому что все важнейшие ее вопросы для него давно уже решены. (…) Осмелится ли он поверять своим ничтожным земным умом истины, изреченные самим богом? да и что прибыли ему изучаться философии для того, чтоб узнать, что он должен верить тому, чему давно уже, без всяких доказательств верит [157, II, с. 738]». Получается, что скептицизм был для М. Н. Загоскина недопустим отнюдь не в силу его привязанности к науке. И не она была главной составляющей его представления о просвещении. Чуть позже, в 1848 году, в «Письме из Арзамаса», входящем в состав цикла «Москва и москвичи. Записки Богдана Ильича Бельского», он пояснит значение этого «чудного» для его приятеля слова. Просвещение – это «распространение полезных знаний, художеств и наук, смягчение нравов, повсеместное учреждение учебных заведений, умножение всех житейских удобств, улучшение мануфактурных изделий… [157, II, с. 423-424]». Следовательно, для М. Н. Загоскина развитие просвещения было связано не с дальнейшим проникновением человека в тайны мироздания, а с практическими задачами, постепенным, не нарушающим национальных традиций экономическим развитием страны. Скорее, речь должна идти о неприятии М. Н. Загоскиным тех, кто пытался подвергнуть анализу, а значит и сомнению то, что доступно одной лишь вере. Выскажем предположение, что М. Н. Загоскин склонен был противопоставлять веру в Бога «земному разуму» и отвергать последний как основу «пустословия» [157, II, с. 739].

Это не означает, однако, что М. Н. Загоскин был абсолютно безразличен к таинственному. По воспоминаниям родственников он боялся черного цвета как траурного и до конца дней своей жизни «не носил платья из черного сукна; все его фраки, сюртуки и шубы были темно-зеленого, синего или вишневого

цвета. Черный цвет он ненавидел, уверяя всех, что в молодости, когда ему случалось сделать черное платье, то вслед за тем всякий раз следовал для него траур [261, с. 14]». Но вера в приметы была свойственна не только ему одному и сама по себе не означает интереса к мифологии. Для нас гораздо важнее понять, с какой целью он включал таинственное в ткань своих произведений. Анализируя пути усвоения русскими писателями традиций Ч. Метьюрина, автора «Мельмота-Скитальца», М. П. Алексеев упоминает фантастический роман М. Н. Загоскина «Искуситель». «Действие, – сообщает ученый, – происходит в России в конце XVIII и в начале XIX века. В заключительных главах, в которых описано разоблачение барона, с ним происходит такая же метаморфоза, что и с Мельмотом перед гибелью [18, с. 32]». Как известно, за Скитальцем является дьявол, договор с которым он некогда заключил. Вот от такого развития судьбы и пытается предостеречь героя его приятель в романе М. Н. Загоскина. «Искуситель» не переиздавался с 1838 года, по всей вероятности потому, что не представлял значительной художественной ценности. Однако для нас описание этого романа М. П. Алексеевым является ценным, поскольку, во-первых, свидетельствует об интересе М. Н. Загоскина к фантастике, в том числе и зарубежной. А, во-вторых, назидательность повествования в нем позволяет судить о принадлежности романа предромантизму. В еще большей степени обращение М. Н. Загоскина к таинственному объясняется особенностями воссоздаваемого им национального характера, склонностью человека из народа к чудесному. Так, в частности, в историческом романе «Рославлев, или Русские в 1812 году» он писал: «У нас в России почти каждая деревня имеет свои изустные предания о колдунах, мертвецах и привидениях». «Русский крестьянин, – продолжал он, – надев солдатскую суму, встречает беззаботно смерть на неприятельской батарее или, не будучи солдатом, из одного удальства пробежит по льду, который гнется под его ногами, но добровольно никак не решится пройти ночью мимо кладбищной церкви [157, I, с. 422]». То есть речь идет, в первую очередь, об осмыслении особенностей национального мировидения, а не об отражении мучительных

поисков ответа на вопрос о существовании сверхъестественного. В этом же романе присутствует сцена в духе «готического» жанра (явление обманутого жениха невесте в момент ее венчания и наказание ее вероломства убийством себя на ее глазах или же лишением жизни ее самой). Однако этот эпизод имеет вполне реальную мотивировку. Та, кого герой считал своей невестой, на самом деле любила другого, хотя он был французом, за него она вышла замуж. Свидетелем их тайного венчания и оказался Рославлев. Все это разъясняется чуть позже. С «готическим» роднит и то, что герою является призрак белой женщины. Верования в нее были распространены, особенно в Германии. Е. В. Лаврентьева приводит фрагмент из опубликованной в Москве в 1829 году книги под названием «Некоторые любопытные приключения и сны, из древних и новых времен», который содержит в себе «Любопытное известие о привидении, известном под названием белой женщины». Из него следует, что в Германии «почти всем известно, что в различных замках, например, в замке Нейгауском в Богемии, в Берлинском, Дармштадтском, Барейтском, Карлсруском и в других местах по временам являлась довольно высокая женщина, одетая в белое платье. Она носит на себе покрывало; но чрез него удобно видеть можно лице ее [261, с. 260]». Здесь же разъясняется и цель ее явлений – «предвозвестить близкую смерть, а иногда предостеречь от какого-либо несчастья; ибо случалось, что и после явления ее никто вскоре не умирал [261, с. 264]». Мотив встречи с призраком «белой женщины» был распространен в художественной литературе. А. Бестужев включил его в «Вечер на Кавказских водах в 1824 году». Однако, если в повести А. Бестужева и после реальной мотивировки того, что случилось с дядей артиллерийского ремонтера, сохраняется налет таинственности, в романе М. Н. Загоскина загадочное явление «призрака» разъясняется самым простым образом. Оказалось, что это была реальная женщина – сумасшедшая Федора. Когда же читателю вслед за героями романа открывается суть загадочных событий, ему особенно нелепыми представляются страхи ямщика, решившего, что «в

кладбищной церкви мертвецы пели всенощную». Мифологическая оценка событий, как видим, подвергается осмеянию.

В этом же романе есть фрагмент, в котором несколько персонажей рассказывают друг другу таинственные истории о том, как каждый из них пережил состояние ужаса. На ситуации сообщения и последующего обсуждения загадочных случаев М. Н. Загоскин построит позже цикл «Вечер на Хопре». В романе «Рославлев, или Русские в 1812 году» только одна из историй и в самом деле содержит таинственное. Оно в дальнейшем находит реальное объяснение, хотя и не утрачивает налет невероятности. Сборский сравнивает ее с сочинениями Анны Радклиф и сообщает, что вначале «имел причину думать, что сам сатана со всем причетом изволил» пошутить над ним [157, I, с. 555]. Это история о том, как Сборский в поисках квартиры оказался в доме умершего утром профессора Гутмана. Ночь ему пришлось провести в кабинете умершего, куда и явился «покойник». Все указывает на развитие мифа о мертвеце, явившемся за своей собственностью. В данном случае – в свой кабинет, занятый теперь чужаком. Однако, как узнает Сборский, окончательно придя в себя, в его явлении не было ничего сверхъестественного, так как «покойник» в тот момент был еще жив. Случившийся с ним летаргический припадок доктор принял за смерть, а потом смерть и в самом деле наступила, но после того, как больной, встав из гроба, «по какой-то машинальной привычке [157, I, с. 566]» направился в свой кабинет. Случай и в самом деле исключительный, хотя и вполне объяснимый. Пережив ужас, Сборский перестал относиться с презрением к трусам. Остальные истории не содержат в себе ничего фантастического. К размышлениям о наличии необъяснимого М. Н. Загоскин обратился в 1834 году, работая над циклом «Вечер на Хопре».

Как уже было сказано, М. Н. Загоскин был писателем-предромантиком, склонным верить в мудрость и непостижимость Божественного провидения, а не в силу просвещения. Можно предположить, что этим и была обусловлена его установка на наличие таинственного. Если есть нечто недоступное человеческому рассудку, исключить проявление непознаваемого в судьбе

человека невозможно. В действительности случается много такого, что пока (а, может быть, и вообще) научными способами, логическим путем объяснить не удается. Но нельзя исключить и того, что М. Н. Загоскин мало задумывался о рациональном и иррациональном. В таком случае обращение «биографического автора» цикла к фантастическому не отражало особенностей его мировосприятия, а явилось результатом усвоения такой особенности современной ему литературы, как распространение в ней фантастики («готический» роман в европейских литературах, циклы Ант. Погорельского и Н. В. Гоголя).

В связи с этим уместно вспомнить высказывание Р. Барта относительно того, что автор рождается вместе с текстом. Применительно к циклу М. Н. Загоскина его можно интерпретировать следующим образом. Человек, который не задумывался о путях разгадки таинственного, в процессе работы над циклом «Вечер на Хопре» превратился в философа. Это произошло под влиянием эпохи пробуждения самосознания и переоценки традиционных суждений, перемен, происходивших в литературе. Этот писатель-философ в силу неразрешенности поставленных им проблем, допускал совмещение различных точек зрения, что и отразилось на субъектной стороне цикла. Наше предположение, что в цикле были подняты вопросы, не имевшие для М. Н. Загоскина принципиального значения, подтверждается тем, что после «Вечера на Хопре» он больше не возвращался к художественному решению наличия сверхъестественного. Не случайно А. Песков назвал М. Н. Загоскина писателем «мира конкретного, бытового, вещественного [157, т. I, с. 26]».

Позицию автора в его «внутритекстовом бытии» помогают понять особенности системы персонажей. Прежде всего – образ повествователя. Он дворянин, вероятно, из богатых и знатных. На это указывает, во-первых, тот факт, что он рекомендован городничему, когда приезжает по делам службы в Сердобск, а, во-вторых, его свободное общение с высшим светом этого городка. Он ироничен по отношению к своим оппонентам, которых именует: «Господа ученые», «холодные разыскатели истины». У его противников, по его словам,

«замороженный здравый смысл»... Он не является храбрецом. Оказавшись ночью на кладбище, он принимает страдающего белой горячкой старосту за вурдалака, а в ночь накануне Ивана Купала в ужасе бежит из леса, где надеялся найти клад, не давая себе отчета, что производит шум – ветер или нечистая сила. Самая же важная информация о нем связана с особенностями его мировосприятия. Это мифологически мыслящая личность. Он сообщает о себе: «…я всегда был смертельный охотник до страшных историй и не только верю, но даже не сомневаюсь в существовании колдунов, привидений и мертвецов, которые покидают свои могилы, так же как и огненных змеев, которые летают к деревенским вдовушкам и, рассыпаясь над кровлями изб, являются им в виде покойников, о коих они тоскуют [157, II, с. 284]». Многое делает его смешным в глазах читателя, который оказывается перед выбором: довериться ли простаку, который жаждет встречи с потусторонним, или же присоединиться к иронии виртуально присутствующего автора как «организатора» тех случаев, когда этот простак был убежден в сверхъестественной природе происходящего. Смешон он, когда рассказывает, как однажды предпринял попытку посмотреть в два зеркала, поставленные друг против друга: «Я смотрел однажды до тех пор, пока мне сделалось дурно и в глазах позеленело, а не видел ничего, кроме бесконечной перспективы и какого-то туманного пятна, которое, как открылось позже, и в самом деле являлось черным пятном на зеркале [157, II, с. 286]». Однако при этом у читателя все же не создается только ироническое отношение к повествователю. Во многом, как это ни странно, тот выражает и присущие самому читателю ощущения и предположения. Всегда ли мы твердо уверены, что только доводы ума позволяют объяснить происходящее, все ли доступно нашему рассудку? Подобная двойственность позиции формируется образом автора, который, не комментируя его действий, старается избежать однозначности трактовки позиции повествователя.

Повествователь, как и «биографический» автор М. Н. Загоскин, не является сторонником просвещения, поскольку оно, по его мнению, бездоказательно отвергает наличие сверхъестественного. И хотя начало книги

содержит больше данных для иронического отношения к суевериям, все же читатель не может не признать правоты повествователя, который, споря со своим приятелем Заруцким, заявляет: «... да что мы знаем? Мы не видим далее своего носа, целый век играем в жмурки, а говорим утвердительно: «Это вздор! Это быть не может! Это противно здравому смыслу!». А что такое наш здравый смысл? Сбивчивые соображения, темные догадки, какой-то слабый свет, который иногда блеснет в потемках как будто бы нарочно для того, чтоб после нам еще сделалось темнее. Нетрудно говорить: «Я не верю этому!» А прошу мне доказать, почему и я не должен верить тому, что кажется тебе невероятным? Нет, Заруцкий, я еще не знаю, кто более ошибается, тот ли, кто верит всему без разбора, или тот, для которого все то вздор, чего нельзя изъяснить одними физическими законами природы [157, II, с. 291]». Можно предположить, что агностицизм, который распространился во второй трети XIX века в России, оказал все же влияние на М. Н. Загоскина. Поскольку рассудочным путем, теми законами, которые уже были известны науке, невозможно было объяснить действительность во всей ее сложности, высказывалось предположение о скрытых, невидимых и непознаваемых законах, о наличии силы, управляющей жизнью и никакого отношения к физическим природным законам не имеющей. Поэтому повествователь у М. Н. Загоскина, не отрицая рационального пути познания мира, все же требует доказать отсутствие ирреального. Пока же такого доказательства нет, он предлагает не относиться к вере в это ирреальное с иронией.

Об образе автора можно судить и по расположению частей цикла, а также путям объединения их в единое целое. В «Вечере на Хопре» расположение фрагментов допускает двойственность оценки загадочного. Очевидна важная закономерность: начало в большей степени содержит ироническое отношение к суеверному повествователю, а заключительные фразы заставляют читателя признать сложность, неоднозначность действительности и возможность допустить проявление в ней непознаваемого. Это касается тех историй, которые слышит повествователь в доме Асанова, о странном характере и поведении

которого в городе рассказывали легенды. Здесь он перестает действовать в поисках сверхъестественного и только внимательно прислушивается к рассказываемым гостями Асанова случаям проявления невероятного. Он почти не участвует в обсуждении рассказанных историй. Его позиция очевидна: он верит во вмешательство в жизнь рассказчиков сверхъестественного. Но есть один случай, когда он высказывает свои мысли. Это происходит после того, как Заруцкому явился призрак. При этом повествователь почти повторяет мысли о призраках склонного к мистицизму В. А. Жуковского, высказанные поэтом в статье «Нечто о привидениях»: «Эти явления духов, непостижимые рассудку нашему, ... так сказать, лучи света иногда проникающего сквозь завесу, которою мы отделены от духовного мира... [151, с. 370]». Повествователь говорит, обращаясь к Заруцкому: «Появление умершей – это сообщение мира невещественного с миром земным; это гармоническое сочувствие душ, доказывающее небесное наше начало; и способность проявления в видимых формах существ, не подчиненных никаким физическим законам, может менее или более оправдаться понятием нашим об организации ... то есть о внутренней способности существа бестелесного, которое в отношении своем к внешним предметам ... то есть к видимому... [157, II, с. 359]». Правда, в отличие от В. А. Жуковского, он не может связно высказать свою мысль, что и вызывает подтрунивание над ним Черемухина.

Наконец повествователь становится очевидцем вторжения в комнату, где собрались гости Асанова, нечистой силы – «ночного поезда». Примечательно, что это происходит в вечер, который совпал с именинами Фомы. Таким образом, в «Вечере на Хопре» появляется отсылка к Евангельскому тексту, в котором, в частности, сообщается об апостоле Фоме, который не желал поверить в слово Иисуса, пока не убедился в его истинности «физически». В эпизоде с появлением «ночного поезда» в реальность мертвецов, о которых бытовала легенда, поверили даже рационально настроенные Черемухин и Заруцкий. Правда, доказательств действительного появления призраков ни у кого из них не было. Через несколько минут, когда напуганные люди вновь

возвратились в комнату, где только что с треском и громом сыпались кирпичи и отбитая штукатурка, они увидели, что «кругом все смирно, тихо; половая щетка, приставленная к стене, и несколько изломанных стульев стоят преспокойно... [157, II, с. 370]».

Мифологический мотив встречи с призраком, на котором строится история с «ночным поездом», объединяет первую, вторую, пятую и шестую истории в целое. На основании этого можно сделать вывод о том, что он играет ведущую роль во всем цикле. Первым рассказом, основанным на нем, является «Пан Твардовский». Действие в нем происходит в 1772 году. События, в которых принимал участие Кольчугин, имеют реальный исторический характер. В 1868 г. в польском городе Бар была создана конфедерация польской шляхты против короля Станислава Понятовского и России. Король обратился за помощью к России. Русскими войсками, которыми командовал А. В. Суворов, конфедератам был нанесен ряд поражений. Поэтому ясна причина недоброжелательства к русскому офицеру хозяина мызы, на которой происходили тайные сборы конфедератов. Тем более, что Кольчугин не просто решил провести ночь в его доме, но еще и сообщил, что здесь будет жить неопределенный период времени жена его командира.

То, что произошло с Кольчугиным, делает историю о его приключениях похожей на ту, что в «Вечере на Кавказских водах в 1824 году» А. А. Бестужева поведал слушателям артиллерийский ремонтер о своем дяде, повстречавшемся с призраком в замке. Правда «белая дама», явившаяся ему, оказалась для него спасительницей, а вот Кольчугина призраки чуть не погубили. Почувствовав беспокойство офицера, вызванное рассказом о том, что дом построен из обломков замка колдуна пана Твардовского, хозяин мызы с увлечением стал нагнетать на того страх. Он сообщил, что каждую пятницу (а Кольчугин явился к пану Дубицкому в пятницу) «около полуночи в нижнем этаже ... дома подымается такая возня, что стены трясутся... . Все окна осветятся, начнется ужасный вой, потом сделается опять темно... [157, II, с. 307]». Видеть, что там происходит нельзя: эконом пана Дубицкого, попытавшийся «заглянуть туда с

надворья [157, с. 307]», испугался настолько, что у него отнялся язык, потом он впал в состояние горячки и на третий день умер. То, что рассказывающий об этих ужасах хозяин дома издевается над начинающим дрожать Кольчугиным, видно из промелькнувшей на его лице насмешливой улыбки. Когда же русский офицер, не подчинившись зарождавшемуся в его душе чувству страха, решил остаться на ночь на мызе, для него, как можно предположить, разыграли появление призрака колдуна Твардовского со свитой. Двери в его комнату внезапно «распахнулись настежь», и в них «полезли» страшилища. Кольчугин вспоминает, что они все были «в саванах и белых колпаках с наличниками, ну ни дать ни взять как висельники», «а позади всех четверо таких же пугал несли на носилках мертвеца [157, II, с. 311]».

Работая над этой историей, М. Н. Загоскин опирался на популярные в то время поэмы-сказки. Это «Бова» А. Н. Радищева, «Илья Муромец» Н. М. Карамзина, «Громвал» Г. П. Каменева, «Бахарияна, или Неизвестный» М. М. Хераскова и ряд других произведений, авторы которых, чтобы поразить воображение читателя, использовали сказочные образы и мотивы. На смену «суровой и простодушной серьезности официальной риторики», писал В. И. Сахаров об этой литературе, пришли рыцари, «нимфы, злые волшебники, остров любви, пещеры, тайны, невероятные приключения, новое «древнее стихосложение», заимствования из народных былин и сказок, сознательное смешение эпох и стилей [458, с. 65]». В 1780-1783 гг. в Москве В. А. Левшиным был издан сборник «Русские сказки». Это были сказки, литературно обработанные, а также дополненные заимствованиями из древнерусской литературы и западноевропейских рыцарских романов. В них, в частности, шла речь и о пане Твардовском, который слыл колдуном. Как следует из мифологических рассказов об этом демоническом существе, чтобы сделаться колдуном, необходимо продать свою душу дьяволу, который и берет себе эту душу тотчас же, как только колдун умрет. Поэтому смерть колдуна, которого мучат черти, всегда ужасна [608, с. 191]. Такое явление нечисти за грешником, повторяющееся, по словам хозяина дома, каждый год, и суждено было увидеть

Кольчугину в «Пане Твардовском» М. Загоскина. Причем, ему даже не пришлось прилагать для этого каких-либо усилий. Нечисть сама явилась ему, и он видел, что происходило, когда после смерти колдун пан Твардовский оказался во власти демонов.

Как следует из помещенной в сборнике Левшина сказки, расправа с этим колдуном – последний подвиг Алеши Поповича. Таким образом, у Загоскина Кольчугин – чуть ли не двойник былинного богатыря, поскольку тоже вступает в поединок с Твардовским. В замке Алеше Поповичу является свита, несущая гроб с колдуном. Богатырь отрывает от тела Твардовского голову и бросает ее в печь. Оторванную голову видел и Кольчугин у М. Загоскина. Она лежала на блюде и отдавала приказы. Именно в нее стреляет русский офицер, не теряя самообладания. Но это только веселит присутствующих здесь «мертвецов» и саму голову. Смелый воин, готовый сражаться даже один с целой неприятельской батареей, испытывает настоящий страх перед нечистой силой: «Сатана не пушка, на него не полезешь», – говорит он. Алеша Попович в сказке из сборника В. Левшина, конечно, вел себя иначе. Богатырь не устрашился даже тогда, когда брошенная в печь голова Твардовского превратилась внезапно в змея, на котором восседал сам колдун. Когда же эпический герой одержал победу, Твардовский его поблагодарил. Ведь Алеша Попович уничтожил чары, доставив, таким образом, покой его дому и ему самому. Теперь земля могла принять его [17, с. 306].

Исследователи отмечают комический характер всех произведений, в которых присутствует мотив встречи с Твардовским (баллады А. Мицкевича и П. Гулака-Артемовского, о которых пишет Ю. К. Бегунов [32], сказочная богатырская поэма сына А. Н. Радищева Н. Радищева «Алеша Попович» [627, с. 50]). Комичность всех этих литературных описаний Твардовского, усиливает возможность объяснения произошедшего с Кольчугиным в цикле М. Н. Загоскина, как розыгрыша. Скорее всего, конфедераты попытались своей мистификацией напугать русских и предотвратить их дальнейшие попытки поселиться здесь. Однако, поскольку эту историю рассказывает человек,

который верит в реальность встречи со сверхъестественным, нельзя исключить, что ему и в самом деле довелось столкнуться с призраком колдуна и сопровождавшей его нечистой силой.

Появление призрака «бедного Паоло, бывшего ... садовника, который прошлую зиму удавился [157, II, с. 319]» в следующей, рассказанной Заруцким истории о «Белом привидении», было разыграно самим героем-рассказчиком, а также молодыми людьми, пытавшимися устраивать во флигеле свидания. Рассказ «Белое привидение» проникнут юмором по отношению к незадачливым любовникам, склонным поверить в реальность встречи с призраком, несмотря на то, что они сами накануне пользовались суеверием окружающих, разыгрывая явление привидения, проходящего сквозь стены.

В истории, рассказанной хозяином дома о призраках людей, погубленных злодеем Глинским и появляющихся в доме «каждые двадцать пять лет в тот же самый день и час», этот мотив дополняется другим не менее традиционным для мифологии – осуществления предсказания. Вначале описывается прежний владелец Хоперского поместья Варнава Глинский, славившийся «буйством, развратом, грабежом и дневными разбоями [157, II, с. 360]». Во многом он сходен с героями-злодеями из готических романов, которых ожидает возмездие со стороны мучимых или же погубленных ими жертв. О Глинском говорили, что он «был чернокнижником и помыкал сатаною, как своим крепостным холопом [157, II, с. 362]». Сатана, якобы, пошел к Глинскому в кабалу после того, как тот «дал ему на свою душу рукописание [157, II, с. 362]». Согласно договору, демон повиновался Глинскому во всем на «этом» свете, охранял его «от воды, меча и всякого другого оружия». Все это было возможно, пока «черный коршун не приютится под его кровлю и не совьет гнезда, чтоб жить вместе с белой горлинкой [157, II, с. 362]». Если воспользоваться терминологией представителей структурного метода, представлен эпистемический тип отношения высказывания к реальности. Такая модальность образует наиболее часто сюжеты фантастических произведений, поскольку предполагается наличие сюжета

тайны, загадки. Для Глинского было тайной, какой коршун может погубить его. Однако угадать, откуда исходит опасность, он так и не смог. Хищным коршуном оказалась не птица, а человек с таким прозвищем, явившийся к Глинскому на службу и назвавшийся Андреем Соколом. Правда открылась, когда Глинский, во всем доверившись Андрею Соколу, согласился отдать за него свою дочь. Во время свадьбы его узнал и назвал настоящим именем гость Глинского Сицкий. Глинский попытался защитить себя и ударил широким ножом своего зятя, а потом «схватил большую книгу в черном переплете [157, II, с. 367]» и, вероятно, надеялся произнести какие-то заклинания. Но было поздно. В дом ворвался ночной поезд, состоявший из душ загубленных Глинским людей. Как именно они расправились с Глинским, слушатели не узнали, поскольку в тот же самый момент, когда Асанов приступил к описанию этого поезда, на улице и в доме раздался страшный шум. Так слились разные временные пласты: настоящее Глинского и настоящее тех, кто слушал историю о нем. В результате встреча с призраками оказалась возможной не только для героев историй, но и для их слушателей.

Другим важным для цикла М. Н. Загоскина мифологическим сюжетным мотивом является осквернение человека из-за нарушения им табу. На нем основаны рассказы «Нежданные гости» и «Концерт бесов». Их герои, покойный отец Кольчугина, и приятель Черемухина Зорин, вынуждены подчиниться нечистой силе из-за того, что они отступают от христианских заповедей.

Антон Федорович Кольчугин вспоминает, что его покойный батюшка был удивительным хлебосолом. Но один раз гости не порадовали, а наоборот, чуть не довели его до смерти. Произошло это после того, как однажды вечером, читая Четьи-Минеи, он выразил сомнение, стал «умствовать» и рассуждать с самим собою. И чем больше он думал, «тем более казалось ему неправдоподобным таковое попущение божие [157, II, с. 323]». Миф и Библейский текст человеком с мифологическим типом миропонимания воспринимаются как сакральное знание. Оно ни в коем случае не подвергается

анализу, требует абсолютной веры. Вера же отца Кольчугина, как оказалось, была недостаточно сильна. Этим было вызвано проявление инфернального. В комнату, где находился отец рассказчика, вошел слуга и сообщил о гостях. Но позже оказалось, что это случилось в тот самый момент, когда этот слуга, внезапно заболев, умер и на самом деле никак не мог передвигаться по дому и уж тем более говорить с хозяином. Поэтому появление его объяснить иначе как вмешательством сверхъестественного нельзя. Загадочно и поведение гостей, которые вошли, не перекрестившись, что удивило, но все же пока не насторожило отца Кольчугина. Он решил, что в комнате слишком темно, и гостям трудно было разглядеть иконы. Хотя в подобное трудно поверить – ведь правый угол в доме христианина должен быть освещен лампадкой. Необычной была и внешность прибывших. Гости могли вызвать ужас одним своим обликом: «У одного казака голова была больше туловища; у другого толстое брюхо почти волочилось по земле…», еще у одного гостя глаза были, как у филина, и нос крючком... Но хозяин дома долгое время терпел их «двусмысленные речи, в которых было что-то нечистое и лукавое [157, II, с. 326]». В конечном итоге он и сам вслед за ними совершил грех, когда, садясь за стол, забыл «даже помолиться богу», а позже, «словно обмороченный, начал сам подлаживать [157, II, с. 327]» их пению, вошел в такой задор, «что хоть сейчас в присядку [157, II, с. 327]». И, хотя сознание стало постепенно возвращаться к нему, от страшных своих гостей он уже не мог избавиться. Из этого следует, что, даже слегка отступив от нормы и подчинившись бесовскому, человек не принадлежит себе полностью. Отца Кольчугина, которого «гости» заставили плясать, не слушались ни руки, ни ноги: «Он помнил только одно: как комната наполнилась огнем и дымом, как его перебрасывали из рук в руки, играли им в свайку, как он кувыркался по воздуху... [157, II, с. 330]». Сверхъестественное в этой истории, как и в «Пане Твардовском», имеет неявный характер. В конечном итоге, можно допустить, что отец рассказчика задремал, и его встреча с бесами была всего лишь сном.

Нарушение табу Иваном Николаевичем Зориным в «Концерте бесов» заключалось в его готовности «отдать душу [157, II, с. 336]» возлюбленной, итальянской певице Лауретте. В результате ему было суждено встретиться с нею, уже умершею. Развивается мотив явления мертвого супруга, распространенный как в фольклоре, так и в основанном на нем литературном жанре баллады («Ленора» Бюргера, «Людмила» и «Светлана» В. Жуковского). «Мертвая невеста» встречается с Зориным на концерте бесов и сама является одним из них. Свою вину герой истории усилил тем, что позже согласился на развлечение на первой неделе Великого Поста. Это не допускается церковью. В результате двойного нарушения табу, он переступил границу между живыми и мертвыми и оказался на концерте в окружении существ потустороннего мира. Подобное произошло и с героем рассказа Г. Квитки-Основьяненко Нечипором, съевшим скоромное в пост [214, с. 121]. Но только в повести М. Загоскина история Зорина приобретает трагический характер, а в рассказе Г. Квитки-Основьяненко фантастика представлена в комическом освещении.

В «Концерте бесов», как и в предыдущих фрагментах «Вечера на Хопре» М. Н. Загоскина, реальность мифологического имеет неявный характер. Все то, о чем рассказал Черемухин, можно объяснить безумием Зорина, но нельзя исключить и действительного подчинения героя дьявольскому. Ситуация усложняется тем, что обо всех сверхъестественных событиях рассказал Черемухину сам их участник – Зорин. А Черемухин, предлагая Заруцкому объяснить «естественным образом» случившееся, «подмигнул» ему [157, II, с. 332]. В результате, знакомясь с историями, рассказанными гостями Асанова, читатель цикла М. Н. Загоскина вынужден переходить от одной точки зрения на сверхъестественное к другой, все время испытывая колебания между реальной и фантастической мотивировками.

В значительной степени это обусловлено характерами рассказчиков, ведь они, по словам Б. О. Кормана, в еще большей степени, чем повествователь, связаны «со своими объектами пространственными и временными отношениями», сами выступают «как объект во *фразеологической точке зрения*

[241, с. 47; 48-49]». В цикле М. Н. Загоскина пять рассказчиков. Основным оппонентом повествователя является Алексей Заруцкий, его сослуживец, племянник самого загадочного в глазах обитателей Сердобска человека, Ивана Алексеевича Асанова. Он участвовал в войне 1812 года, проявил себя героем, был ранен. Он неустрашим, обладает аналитическим умом, неплохо разбирается в психологии людей. Свои незаурядные аналитические способности он наиболее ярко проявил в истории с «белым привидением», когда по лицам молодых влюбленных догадался о тайне, существующей между ними и связанной каким-то образом с явлением по ночам во флигель призрака. Отталкиваясь от этих психологических наблюдений, он продолжил свои размышления и вскоре понял смысл и характер их игры. Это страстный защитник просвещения, которое, с его точки зрения, является «управой» на колдунов и мертвецов. Истории, которые рассказывают гости дяди, он комментирует с рациональной позиции. Можно предположить, что все симпатии автора на стороне этого храброго, остроумного, смекалистого человека. Однако предромантик М. Н. Загоскин исключил в данном случае любую однозначность. Поэтому именно этой незаурядной личности в его цикле суждено было пережить самый сильный страх в связи с явлением сверхъестественного. Он договорился с Черемухиным, что тот выйдет на улицу и внезапно заглянет в окно. Напуганные страшными историями гости Асанова должны были принять Черемухина за призрак, а Заруцкий доказал бы таким способом, что воображение часто обманывает людей и заставляет их в обыкновенном увидеть сверхъестественное. Однако призрак женщины увидел только он. Необъяснимость того, что произошло, усилилась, когда оказалось, что Черемухин не выходил из дома, не надевал на себя женское платье и тем более чепец, которые видел на призраке Заруцкий. Это могли подтвердить слуги Асанова. И одежда на нем оставалось сухой, а на улице в это время шел дождь. Загадочность усиливается, когда в заключительных строках цикла сообщается о смерти невесты Заруцкого. Из-за того, что она находилась далеко, он ничего не знал о ее болезни. А потому не испытывал беспокойства и не

думал о ней, когда задумывал розыгрыш. Таким образом, в заключительных фрагментах книги самому рационально настроенному ее герою суждено было оказаться главным действующим лицом в истории, однозначное объяснение которой невозможно.

В склонности рационально объяснять загадочное Заруцкому близок Черемухин Петр Кондратьич, «человек лет сорока пяти, толстый, рябой, с широкими светло-русыми бакенбардами, с маленькими блестящими глазами и … смеющейся и веселой физиономиею [157, II, с. 294]». Однако ведет он себя иначе, чем его единомышленник-рационалист: притворяется доверчивым, но при этом посмеивается. Его рациональные объяснения шутливы. Но, возможно, Черемухин не исключает существование сверхъестественного. Ведь именно ему принадлежит рассказ о нарушившем табу Зорине, отдавшем душу дьяволу и оттого наказанном безумием. Эта история допускает двойственную оценку таинственного.

Наконец, в цикле М. Н. Загоскина есть три рассказчика, которым в гораздо большей степени присуща склонность к признанию возможности встречи человека со сверхъестественным, чем ее опровержение. Это Кольчугин, Асанов и исправник. Исправник, «малый образованный», служивший «штаб-ротмистром в одном армейском гусарском полку», славился своей честностью, его любили помещики и крестьяне, а «воры, плуты и пьяницы боялись как огня [157, II, с. 295]». Он рассказывает о встрече двух невесток, очень дружных, но оказавшихся вдали друг от друга. Одна из них была казнена и явилась попрощаться с той, которую так любила в жизни. Его утверждение, что Жозефине было суждено узнать о гибели Казимиры задолго до того, как это стало известно официально, служит подтверждением действительно случившегося общения двух душ. А в результате того, что в момент, когда Асанов рассказывал о «ночном поезде», всем присутствующим в комнате суждено было пережить ужас реального вторжения нечисти, читатель вместе с героями уже не может однозначно рационально объяснить все происходящее.

Завершение цикла «Вечер на Хопре» рассказом, в котором все персонажи, включая и тех из них, кто был рационально настроен, испытали ужас перед сверхъестественным, а также сообщением о внезапной смерти невесты Заруцкого, которую он оставил «совершенно здоровою [157, II, с. 370]», в тот самый момент, когда он увидел призрак, позволяют судить о том, что сам М. Загоскин не исключал возможности проявления в действительности неподвластных человеку сил.

Анализ предромантических произведений, структурным ядром которых является ситуация рассказывания загадочных историй и последующего их объяснения, подтверждает не только интерес их авторов к скрытым от человека законам мироустройства, но и их склонность к мифологизации того, что не поддается рациональной мотивировке.

III. 3. Выводы.

Появление предромантических произведений, в которых важное место занимает мифологическое, было обусловлено следующими особенностями художественного мышления их авторов:

1) совмещение агностицизма с рационализмом, разочарование в котором не приобрело в России такого радикального характера, как в странах Западной Европы, и где просветительские идеи продолжали оцениваться как ключ к общественным преобразованиям;

2) постановка проблемы границ познания в качестве главной в художественном произведении;

3) диалогичность в истолковании природы загадочного.

Проявлением диалогичности художественного мышления предромантиков, определившей мифопоэтическую природу их прозы, было то, что, пытаясь дать художественное решение онтологических и гносеологических проблем, они совмещали в пределах одного и того же произведения ряд противоположных точек зрения на таинственное, в том числе и обусловленных

мифологическим типом миропонимания. Из системы этих точек зрения рождалось более или менее полное объяснение происходящего, позволяющее судить и об авторской концепции. Насколько она была в своей основе противоречивой, можно судить по спорам персонажей, каждый из которых высказывает то, что мог думать сам писатель.

Структура авторской идеи в рассмотренных произведениях А. А. Бестужева-Марлинского, Ант. Погорельского и М. Н. Загоскина различна. Всем ходом повествования в «Вечере на Кавказских водах в 1824 году» и «Латнике» А. А. Бестужева доказывается, что чудесное существует лишь в воображении человека с мифологическим типом мировосприятия. Но психика человека настолько сложна, что некоторые ее явления находятся на грани реального и сверхъестественного, а потому кажутся необъяснимыми даже образованным, рационально настроенным людям. Двойственность трактовки таинственного позволяет выделить в этих произведениях тенденцию к неявной фантастике, а также неоднозначность авторской концепции.

В «Вечере на Кавказских водах в 1824 году» представлено пять историй (четыре из них рассказываются, очевидцами пятой оказываются сами рассказчики), которые истолковываются с точки зрения природы загадочных событий. Сообщающий о венгерском дворянине «таинственник» настроен мистически и верит в наличие в природе непознаваемого рациональным путем. Свою позицию он подтверждает мифологическим истолкованием недоступности клада его заговариванием, мучений умирающего – явлением дьявола, которому он продал душу, передачу венгерцем своих познаний молодому другу – ритуалом инициации. Историю о моряке, исполнявшем волю повешенного, рассказывает драгунский капитан, не исключавший наличия сверхъестественного, но убежденный в своем бесстрашии. Более убедительным является рациональное объяснение загадочного мистификацией моряка англичанами, но не исключается и проявление сверхъестественного. Артиллерийский ремонтер, вспоминающий о том, что рассказывал его родственник о мистических явлениях в польском замке, проявляет агностицизм

(не отвергает того, чего не понимает). На первый взгляд, все загадочное объясняется розыгрышем поляков немкой и ее мужем. Однако это не объясняет живучести слухов о призраке в замке, того ощущения, которое вызвала в герое пытавшаяся спасти его женщина в белом. Все страшные события, которые произошли с гусаром во время ночной поездки по лесу, разъясняются реальными обстоятельствами, но, если учесть, что после этой истории все участники вечерней беседы вспоминают о племяннике отставного полковника, получается, что при усилении рациональной мотивировки к концу произведения, читатель возвращается к так и не объясненным событиям первой, имеющей мистический смысл договора с дьяволом, истории.

Все таинственное в «Латнике» также получает рациональное объяснение (и возмездие, которое осуществляет латник, наказывая виновника гибели его возлюбленной, и таинственные встречи Фелиции с всадником на черном коне, и явление призрака Лизы в заколоченном доме). Однако проявление сверхъестественного не исключается: майор-латник из обрамляющей все произведение истории узнает точную дату своей смерти, как он считает, от призрака своей возлюбленной; страшные звуки, приведшие в ужас совершившего злодеяния князя Х-кого, слышал не только он, но и все обитатели дома. Не случайно «Латник» завершается признанием того, что только смерть разрешает все загадки. Тем самым допускается наличие непознаваемого – тайны, которую в действительном мире не раскрыть.

Наиболее полно противоречивость оценки сверхъестественного выражена в предромантических циклах – «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» Ант. Погорельского и «Вечер на Хопре» М. Загоскина. В цикле Ант. Погорельского дуализм нашел структурное выражение в образе автора. Повествователь допускает встречу со сверхъестественным, но склонен объяснять загадочные случаи, о которых ему сообщает Двойник, рационально – усталостью, болезнью, мистификацией. А Двойник, который является духом, то есть частью сверхъестественного, выступает как рационалист. Смысл спора двух половинок авторского «я» – в действительности или же мнимости

включения человека во взаимоотношения с непознаваемым. Таким образом, сверхъестественное не исключается, но относится к разряду недоступного человеку в действительном мире. Склонность автора к рационализму не вызывает сомнения. Это подтверждают не только истории, рассказываемые Двойником, но и отнесение им здравого рассудка к главнейшим родам ума. Но рядом с ним оказывается не поддающаяся контролю разума «сметливость», или, как он замечает, «чутье», «инстинкт». Так чуть ли не уравниваются рациональное и бессознательное. Исходя из того, что предел для доступного познанию человека понимания конкретного и отвлеченного, положен самим Богом, А. А. Перовский-Погорельский сосредоточил свое внимание в большей степени не на гносеологических, а на этических проблемах, а Двойник в его цикле постарался убедить своего оппонента в иллюзорности представлений о встрече с потусторонним.

М. Загоскин, склонный противопоставлять веру в Бога земному разуму и отвергать последний как основу пустословия, построил свой цикл «Вечер на Хопре» таким образом, что доминирующей оказалась точка зрения повествователя. Он возражал сторонникам просвещения, поскольку они бездоказательно отвергали наличие сверхъестественного. И если начало цикла содержит ироническое отношение к суеверному повествователю, заключительные фразы заставляют читателя признать его правоту: действительность слишком сложна для того, чтобы отрицать в ней непознаваемое. Поэтому мифологические в своей основе сюжетные мотивы явления человеку призрака и подчинения его демоническому в результате нарушения табу в конечном итоге перестают оцениваться как проявления суеверия и обмана чувств.

Все писатели-предромантики, о которых шла речь в разделе, решая проблему сложности, неоднозначности действительности, опирались на мифологические ситуации, что было обусловлено их интересом к универсальным проблемам. Основными являются следующие мифологические в своей основе мотивы: явление призрака тому, кто ему был близок в «этом»

мире; подчинение дьявольскому, которое следует за нарушением нравственных норм, установленных в коллективе; обусловленность судьбы души человека его поведением в земном мире. Это позволяет сделать следующие выводы. Первый: предромантики в силу их дидактичности, которая свидетельствует о не до конца преодоленной ими связи с риторическим типом литературы, были сосредоточены главным образом на этических проблемах. Даже в тех случаях, когда шла речь о познаваемости мира. Второй: предромантики использовали миф в соответствии с художественными задачами. Главные среди них – характерологическая и композиционная. По характеру оценки загадочного можно судить об особенностях душевного состояния персонажа в определенный момент в развитии действия, о его миропонимании. Повторяемость одного и того же мифологического сюжетного мотива влияет на объектные отношения в цикле или отдельном произведении, служит для осуществления связи между их частями. В то же время предромантики, выражая противоречивость собственного мироощущения, не ограничивались только художественной стороной мифологического. В значительной степени они допускали, что миф помогает выразить представление о скрытой от человека сути мироустройства. Если существует граница в возможностях познания, нельзя исключить не только наличие сверхъестественного, но и встречу с ним в действительном мире. Подобное равновесие гносеологического и эстетически-эмоционального начал обусловлено переходным характером русского предромантизма как художественной системы.

РАЗДЕЛ IV
МИФ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЫШЛЕНИИ РОМАНТИКОВ

IV. 1. Философско-эстетическая рефлексия мифа в русском романтизме

IV. 1. 1. Новое в принципах подхода романтиков к решению онтологических и гносеологических проблем.

Обращение к мифологии писателей-романтиков, как и предромантиков, в значительной степени было обусловлено постановкой ими онтологических и гносеологических проблем. В то же время, если предромантикам были ближе рационализм или же предполагающий наличие предела познавательных возможностей человека агностицизм, романтики исходили из необходимости сочетания рационализма с иррационализмом, логики с интуицией. Как и предромантикам, романтикам был присущ серьезный интерес к науке, открывающей новые грани в непознанном. Среди членов иенского кружка был географ К. Риттер, идеи романтической философии духа в России разделяли натурфилософы Д. М. Велланский и М. Г. Павлов, психолог А. И. Галич. Алан Ричардсон, автор изданной в 2001 году Кембриджским университетом книги «British Romanticism and the Science of Mind» [620], пишет в ней о влиянии идей Д. Гартли, Э. Дарвина, Ч. Белла и ряда других ученых на произведения английских романтиков (в первую очередь, У. Водсворда и Д. Китса). Правда, нельзя исключить, что этот интерес был связан с наличием творческих элементов в научной деятельности. Так, в частности, считает А. А. Смирнов. «Религия и наука, – пишет он, – стали рассматриваться романтиками как художественные произведения, поскольку они соединяют в себе бесконечное стремление и художественное творчество». При этом основной акцент делался на роли воображения и в художественной, и в научной практике, а также на том, что дают ученому и писателю непосредственное переживание и миф. «Продолжая традиции Просвещения, – пишет А. А. Смирнов о романтиках, –

они пытались синтезировать разумное и иррациональное, сознательное и бессознательное, познать человеческую душу в сфере истории, природы, в ее божественной сущности [492, с. 10]».

Воображение, которым наделена творческая индивидуальность, непосредственное переживание мира, сохранившееся у ребенка и людей, далеких от цивилизации, являются основой отсутствия для них преград в возможностях постижения духовной сути природы и человека. Этим объясняется свобода романтиков от агностицизма, характерного для предромантиков. Характеризуя агностицизм, современный испанский философ Э. Т. Гальван пишет: «Чего совершенно не приемлет агностик как объект познания, и чье значение превосходит его понимание смысла – это божественное, находящееся за пределами мира, где под миром понимается только конечное. Агностик говорит, что невозможно познать ничего, что лежит за пределами возможностей познания, а эти возможности исчерпываются конечным [81, с. 23]». Что же касается романтиков, то их главным образом интересовало это бесконечное, божественное, субстанциальное, находящееся «за пределами возможностей познания». Постигается оно не путем создания гипотетической модели реальной ситуации по законам логики, как предлагали рационалисты, а путем опоры на интуитивное, чувственное. Поэтому к романтикам более правомерным представляется употребление понятия «постижение», а не «познание». Они в большей степени опирались на интуитивные процессы понимания. Исходным при этом было наличие в объекте «онтологического статуса, превышающего или даже сопоставимого по своему рангу с онтологическим статусом познающего субъекта, что давало бы ему возможность «играть на равных» с субъектом [588, с. 119-120]». Романтики были убеждены в том, что действительность наделена каким-то особым смыслом и что его необходимо и, главное, можно постигнуть. А отсюда – возвращение к типу символического мифологического мышления, которое в древности выразилось в религиозной и художественной практике. «В религиозных гимнах, письменах, живописи, музыке, ритуальных танцах –

пишет В. П. Барышков, – в эмоциональной форме воспроизводились сущности внутреннего духовного мира [30, с. 62]». Закономерно, что романтики на новом уровне возвращаются к мистерии как жанру и мифу как пути духовного постижения, но теперь уже не коллективом, а отдельной личностью. Впрочем, эта абсолютизация индивидуальности не исключала интереса романтиков к традиционной мифологии. Как было отмечено во втором разделе диссертации, народ привлек романтиков той синкретической связью с природой, о которой мечтали они сами, исходя из необходимости восстановить мир в единстве всех его составляющих. Не выделяя себя из природного мира, народ выразил в мифе свое видение жизни.

Еще более важным было наличие у древних дара ясновидения, которому романтики отводили главное место в постижении причин взаимосвязанности явлений. Интерес романтиков к первичному в «порядке бытия» Н. Я. Берковский видел в их стремлении находить в «чужом» свое, «в своем чужое, в бывшем, настоящем – небывшее и будущее, в национальном – мировое, и обратно [36, с. 32]». «Первичное – писал он, – это наша личность, еще лишенная своей характерности, но в своей наивысшей содержательности, в богатстве всех своих возможностей [36, с. 32]». Размышляя о принципиальной новизне мифологизма романтиков, Д. С. Наливайко обратил внимание на их отношение к структуре мифологического мышления. Для романтиков, пишет ученый, «мифология явилась изоморфным выражением природы, в мифах они находили органическое воплощение «живых стихий» природы, динамических начал и сил бытия [361, с. 254]». Еще более важным был путь выражения открывшейся истины – через символические образы. Именно романтики возвращают мифу главную составляющую его природы – символичность. «Миф, – утверждает автор «Онтологии мифа» философ Ю. М. Романенко, – выводит мышление из тайны и возвращает его обратно в стихийной игре символических образов, выражающих невыразимое. Миф высказывает абсолютное целостным образом, сохраняя его трансцендентность. (…). Миф не есть только деятельность мышления, воображающего невообразимое, но

одновременно он является специфической речевой деятельностью, именующей неименуемое [440, с. 72-73]». Итак, теперь уже не коллектив, а индивидуальность и не бессознательно, а на уровне соединения сознательного и бессознательного, разума и вдохновения, должна была выразить через посредство мифа собственный опыт постижения и переживания мира.

В связи с этим романтиков в меньшей степени интересовали грани познания, достоверность его результатов, мера доступности сверхъестественного восприятию. Основным для них был вопрос об уровне возможностей личности, о путях включения человека в пространство Космического, о критериях возможностей человека в уяснении сути вещей. В представлении романтиков «вещь в себе», о которой писал И. Кант, была доступна познанию, но не каждого человека. И не только рациональным путем.

IV. 1. 2. Романтическое понимание постижения мира как процесса, соединяющего рациональное и бессознательное. Исходя из многоуровневой структуры мира, романтики представляли себе и путь его постижения как сложный процесс, включающий в себя сознательное в сочетании с бессознательным, логическое – с интуитивным. Направления, которые избирал для себя человек в познавательной деятельности, зависели от того, что он стремился осмыслить. Если его интересовали особенности проявления законов природы (сфера имманентного, по словам И. Канта, применения разума), ему было достаточно рациональных способов мышления. Что же касается души и идеи мира (трансцендентного), то ее можно было постигнуть главным образом на бессознательном уровне. И вершинной точкой в таком познавательном процессе было ясновидение, природа которого чаще всего оценивалась мифологически. В результате сформировался «парадоксальный», по словам Е. Г. Милюгиной, феномен романтического дуализма, заключавшегося в синтезе интуитивной и рациональной тенденций. Объясняя истоки этого дуализма, исследовательница пишет: «Отдельное сознание отдельного человека не справляется с загадками бытия и отказывается от попыток рационального уяснения диалектики сущности и явления, что

приводит к культу иррационального и мифологического знания, интуиции, веры и откровения [322, с. 128]». Поэтому романтики придавали серьезное значение категории «воображение» и не относили его, как предромантики, к разряду «странностей», которые вели к «пагубным последствиям». «Романтикам, – подчеркивает И. Тертерян, – скорее свойственна вера в некую провиденциальную закономерность, не поддающуюся рассудочному познанию, но доступную человеку благодаря более высокой его способности – воображению. В плане теоретическом, эстетическом романтики нередко расходились в оценке соотношения рационального и имагинативного начал. Но на практике символизация, основанная на воображении, играла важнейшую роль…[513, с. 27]». Многие романтики признавали невыразимость переживаний, невозможность их обозначить, определить. В то же время это невыразимое существовало реально, являлось безусловной истиной. И только благодаря тонко развитому чувству, человек мог приблизиться к постижению тайны загадочного мира.

В значительной степени доверие к индивидуальному подкреплялось философскими системами. Здесь в первую очередь следует назвать учение И. Фихте. Его сочинения проникнуты энтузиазмом, верой в познаваемость мира. В опубликованной в 1801 году работе под названием «Ясное, как солнце, сообщение широкой публике о подлинной сущности новейшей философии» И. Фихте развивал принцип активности мыслящего субъекта. Наш «существующий мир завершен, поскольку мы существуем, – писал он в ней. – Все, что может наша реальность, это вникать в этот мир, часть за частью…[546, с. 355]». Придерживаясь позиций субъективного идеализма, этот философ утверждал «право человека обновлять и перестраивать мир в соответствии с его идеалом», а также «свободное, не стесненное никакими рамками развитие личности». Именно воздействием идей Фихте В. И. Хрулев объясняет романтическое видение путей постижения мира. «Поскольку человек, по Фихте, в самом себе носит мир и его законы, он властвует над миром. Познавая свое духовное «я», он приобщается к познанию абсолюта и к

бесконечному творчеству сознания [569, 27]». Таким образом, человек и мир уравниваются и включаются в романтическом восприятии в сложные взаимодействия. «То, что обычно именуется двоемирием, – пишет В. И. Хрулев, – по существу, есть признание относительной самостоятельности сознания и его неадекватности бытию. Романтики знали, что сознание может опережать развитие действительности, и в своей практике опирались на реальность своих духовных устремлений, считая их столь же правомерной частью действительности, что и остальные [569, с. 23-24]». Так формировалось представление о мистическом переживании как источнике опыта.

IV. 1. 3 Место мифа в представлениях романтиков о творчестве. Мотивируя ориентацию писателей-символистов на миф, З. Г. Минц обратила внимание на их панэстетизм, который заключался в осмыслении «основ мироустройства в эстетических категориях». Такое понимание искусства как высшего проявления прекрасного, а мифа как наиболее яркого выражения «сущности творческих начал мира и культуры» были усвоены ими, по мнению исследовательницы, у романтиков [332, с. 78]. И в самом деле с романтизмом связан переход к принципиально новому представлению о творческом процессе. Литература риторического типа была основана на высказанном Аристотелем понимании искусства как подражания природе. При этом совершенство произведения искусства определялось степенью точности повторения художником природы. Романтики сосредоточились на способности художника отразить внутреннюю идею объектов внешнего мира. Поэтому и гений в их представлении – это индивидуальность, которой дано угадать скрытую суть вещей, внутренние связи между объектами внешнего мира. Отсюда – опора на миф с присущей ему логикой чудесного, имагинацию, которая, по мнению Я. Э. Голосовкера, роднит поэта и философа, позволяя им предугадать тайны мира. По мнению Жан-Поля, определяющая роль воображения для художника обусловлена его изначальной устремленностью к чудесному. Однако сила воображения – это только первая ступень творческого процесса [146, с. 78]. На более высокой ступени стоит

фантазия, «мировая душа души и стихийный дух остальных сил [146, с. 79]». Ф. Шеллинг в «Философии искусства» назвал фантазию, которой постигается мир богов, «интеллектуальным созерцанием [591, с. 95]».

Такое же представление о творческом процессе высказывали и русские романтики. Известно, как часто не только в художественных произведениях, но и в своих эстетических и критических работах обращался к осмыслению места воображения в творческом процессе В. А. Жуковский, которого, в связи с той ролью, что он сыграл для русской литературы в разработке принципиально новых путей выражения образов, рождающихся в душе поэта, один из современных ученых сравнил с Иоанном Крестителем [630, с. 53]. Показательно в характеристике взглядов В. А. Жуковского на искусство его «Письмо к Н. В. Гоголю». В связи с тем, что оно было опубликовано в качестве статьи в журнале «Москвитянин» в 1848 году, письмо В. А. Жуковского перерастает рамки частной переписки. Здесь очень четко автор формулирует свои взгляды на роль ума, воли, свободы в художественной деятельности, на содержание понятий «красота» и «художество». Именно «*прекрасное, которого нет* в окружающем нас вещественном мире, но которое в нем находит душа наша, – пишет В. А. Жуковский, – пробуждает ее творческую силу [152, с. 331]». Поэзия, по его мнению, ни в коем случае не должна содержать в себе преднамеренности, поскольку постановка дидактических задач убивает ее, придает «движениям фантазии какую-то неповоротливость и неловкость». Поэтическая фантазия, благодаря которой рождается чудо воплощения художником открытого им в творении Бога, должна, по словам В. А. Жуковского, «легкокрылою ласточкою, с криками радости, летать между небом и землею, все посещать климаты и уносить за собою нашу душу в этот чистый эфир высоты, на освежительную, беззаботную прогулку по всему поднебесью [152, с. 335]». На свободе фантазии художника настаивал в своих размышлениях о творческой деятельности и В. К. Кюхельбекер, когда признавался: «…чем хладнокровнее, чем точнее мои планы были обдуманы, тем менее они мне удавались; напротив, всякий раз, когда я следовал голосу

мысли, зародившейся в глубинах моего Я, поразившей меня внезапно, когда сообразовался с теми мгновенными вдохновениями, которые навевались на меня обстоятельствами, и только не терял из виду главной мечты своей, – тогда успех неожиданный и непредвиденный увенчивал труд мой [128, с. 387]». Из этих высказываний романтиков о творчестве следует, что двумя главными составляющими процесса открытия художником скрытой сущности мира должны были стать опора на чувство, которое всегда «говорит» больше, чем слово, и творческое мышление, основой которого является фантазия. Отсюда – и обращение к мифу. Миф, подчеркивает Н. М. Раковская, характеризуя эстетику романтизма, оценивается как решающий фактор развития искусства, которое, в свою очередь, воспринимается как духовно-творческая модель, предполагающая тождество эстетических форм и отображенной с их помощью действительности [433, с. 92-93]. Устремленность романтиков к мифологическому объясняется также их пониманием гения как человека, которому дано вернуться к первообразам. Гениальность для них – это дар, который удается сохранить отдельным избранникам для того, чтобы вернуть мир к его изначальной гармонии. Творчество – это путь восстановления идеального состояния мира. Мифология – изначальная «модель художественного творчества [361, с. 254]». Характеризуя особенности романтического миропонимания и мышления, И. В. Карташова пишет: «Романтизм интересовался прежде всего не определенностью и «отвердевшей» формой вещи, а ее скрытым смыслом, возможностями и неожиданностями, ее текучестью [207, с. 71]». Отсюда – поиски новых художественных форм, которые могли бы «выразить и запечатлеть это новое видение жизни как единства конкретного, неповторимого и всеобщего, универсального», новых путей художественной организации [207, с. 72]. Само же произведение искусства оценивалось как «становящаяся, совершающаяся на глазах жизнь [207, с. 73]». Романтики, подчеркивает И. В. Карташова, первыми поставили вопрос о способности произведения искусства выходить за свои «зримые пределы», так сказать, «переливаться через край» и жить новой жизнью вне

своей эпохи [207, с. 74]». Такую возможность открытия на основе духовного опыта истины, заключающей в себе фундаментальные начала, имеющей вневременной, универсальный характер, и давало приобщение к мифу.

Из философских систем на мифотворчество романтиков решающее воздействие оказала философия искусства Ф. В. Шеллинга. В 1800 году им была написана работа, в которой он выразил понимание творчества как результата деятельности гения, не только благодаря воображению и фантазии приоткрывающего завесу, отделяющую человека от мира Абсолюта, но, что самое важное, духом улавливающего тайну того, что находится «по ту сторону сознания». Это «Система трансцендентального идеализма», в которой художественное произведение было представлено как «объективированное трансцендентальное». Материей же и стихией поэзии был, по мнению философа, миф. Размышления Ф. В. Шеллинга о мифе наиболее полно выражены во втором разделе его «Философии искусства», называющемся «Конструирование материи искусства». Уже само название раздела позволяет судить о том, как философ представлял себе отношения между мифом и искусством. Известно следующее его утверждение относительно сути этих отношений: «мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства», «материя и стихия поэзии [591, с. 105]». В то же время мифология не представляет для Шеллинга чего-то единообразного. Он начинает с различения античной мифологии («реалистической») и мифологии Востока («идеалистической»). Различен, по мнению Шеллинга, не только характер, но и материал греческой и восточной мифологий. Для греческой мифологии – это природа, «общее созерцание универсума как природы». Для восточной, которой по своему характеру близко христианство, – «общее созерцание универсума как истории, как мира провидения [591, с. 127]». Этим обусловлено представление христианством природы как подобия «невидимого и духовного мира [591, с. 136]».

Наиболее же важное различие между греческой мифологией и христианством заключается, с точки зрения немецкого философа, в толковании

ими чуда. «Понятие чуда в греческой мифологии невозможно, так как боги там не внеприродны и не сверхприродны; там нет двух миров – чувственного и сверхчувственного, но есть *единый* мир. Христианство, которое возможно только в абсолютной раздвоенности, уже при своем возникновении покоится на чуде», – утверждал он [591, с. 141]. В связи с этим Шеллинг приходит к выводу о том, что именно христианство, точнее католицизм, может составить необходимую стихию новой поэзии и новой мифологии, хотя, безусловно, оно их не исчерпывает.

Далее философ высказывает свои представления о новом искусстве и новой мифологии. Шеллинг исходил из того, что миф выражает коренящееся в природе сознание. Поэтому всякий великий поэт был «призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать *собственную* мифологию; мир этот (мифологический мир) находится в становлении, и современная поэту эпоха может открыть ему лишь часть этого мира; так будет вплоть до той лежащей в неопределенной дали точки, когда мировой дух сам закончит им самим задуманную великую поэму и превратит в *одновременность* последовательную смену явлений нового мира [591, с. 147–148]». Среди великих поэтов-мифотворцев Шеллинг называет Данте, Шекспира, Сервантеса, создавших из обычаев своего времени и своего народа «собственный круг мифов». «Все это, – заключает Шеллинг по поводу их произведений, – вечные мифы [591, с. 148]».

По мнению Шеллинга, задача каждой истинно творческой личности – создание мифологии. Материал для новой мифологии может быть любым. И чем оригинальнее будет поэтическое произведение, тем оно будет и «универсальнее».

Идеи, высказанные Ф. В. Шеллингом в «Философии искусства», оказали значительное влияние на романтическую эстетику, в частности, на отношение писателей-романтиков к мифотворчеству. Д. Велланский, пропагандировавший идеи Шеллинга в России, в труде «Биологическое исследование природы в творящем и творимом ее качестве, содержащее основные начертания всеобщей

физиологии» (1812) вслед за немецким философом утверждал, что без мифологии и изящных искусств невозможно ничего важного, великолепного и поразительного. Особое внимание романтики уделили символической природе мифа. «Романтикам, – пишет Д. С. Наливайко, – представлялось, что это и есть изоморфное воссоздание жизни в ее органическом единстве, во взаимосвязи и взаимопроникновении ее различных начал и форм, в ее всеобъемлющем спонтанном движении, – воссоздание, невозможное в рационалистических формах мышления [361, с. 254]». Не случайно Ф. Шлегель слово «мифология» зачастую заменял «символикой». Для него мифология – круг символических сказаний и образов. «Основа, на которой покоится искусство и поэзия, – писал он в «Разговоре о поэзии», – это мифология, и с этим мы, видимо, все согласны. … Самая же суть мифологии заключена не в отдельных персонажах, образах или символах, но в живом созерцании природы, лежащем в их основе [596, с. 471]». Выражая убеждение в возможности формирования новой мифологии, которая должна, по его мнению, возникнуть из «сокровеннейших глубин духа [596, с. 387]», он писал, что следует «с уверенностью ожидать многообразного и успешного развития символического понимания природы, и притом во всем объеме древней и новой мифологии [596, с. 462]». Создание новой мифологии для Ф. Шлегеля означало возвращение поэтов к первоначалам. Утверждая, что «мифология – это художественное произведение природы», он пояснял: «…в том-то и состоит начало всякой поэзии, чтобы упразднить ход и законы разумно мыслящего разума и вновь погрузить нас в прекрасный беспорядок фантазии, в изначальный хаос человеческой природы, для которого я не знаю более прекрасного символа, чем пестрое столпотворение древних богов [596, с. 391]». Но это только одна сторона новой мифологии. Другая – воплощение индивидуального. Подлинная ценность, «добродетель человека» для Ф. Шлегеля – «это его оригинальность». Это означает, что поэты должны проявить свою «провидческую силу», выразить собственное переживание прикосновения к тайне, собственное постижение Абсолюта.

Позже писатели-символисты продолжат вслед за романтиками разработку категории «мифотворчество» в ее тесной взаимосвязи с категорией символа. Ведь, как отметила З. Г. Минц, размышляя о неомифологизме символистов, «отказ от «логического» и «рационального» познания мира только усиливал решимость многих представителей «нового искусства» искать новые пути для проникновения в тайны бытия». Поэтому искусству, которое вечно «намекает» на «присутствие в мире тайны» и которое основано на символе с его многозначностью и родственностью строению «мирового универсума», и было возвращено в эпоху символизма то сформированное еще романтиками понимание его как наиболее верного средства «проникновения в мир сущностей» [332, с. 80]. Так, Вяч. Иванов, различая «идеалистический» и «реалистический» символизм, корни последнего видел в «мистическом реализме средних веков через посредство романтизма и при участии символизма Гете [173, с. 157]». Поскольку же для него миф представлял собой «отображение реальностей», процесс мифотворчества он связывал с символизмом реалистическим, имеющим главной своей задачей познание тайн скрытой жизни, тайн мира. Мифотворчество он определял как «вещей обличение невидимых [173, с. 159]». «Сущность мифотворчества, – писал Вяч. Иванов в «Двух стихиях в современном символизме», – характернее всего сказывается в те мгновения колебаний, когда в ожидании расцветающего мифа (…) человек не знает в точности, каковою окажется скрытая сущность установленной, но еще не выявившейся мистическому сознанию или утраченной, забытой им религиозной величины». И далее: «Миф есть воспоминание о мистическом событии, о космическом таинстве [173, с. 158]». О тесной переплетенности мифа и символа пишут и современные авторы. Умберто Эко, выступая на конференции, посвященной мифу в современности (Нью-Йорк, 1984 год), сославшись на Прокла и ряд других авторов, определил миф и символ как две разновидности одного и того же. У. Эко употребил выражение «символические мифы» («symbolical myths»). Различие между ними заключается в том, что символы «говорят» глазам, а мифы – ушам («symbols

that speak to the eyes and myths that speak to the ear [621, с. 383]»). Подобные представления о мифотворчестве как возвращении миру полноты существования, символизме как квинтэссенции мифа [583, с. 144] выразились и в художественных произведениях романтиков.

IV. 2. Миф в русской романтической прозе.

IV. 2. 1. Миф о «золотом веке» и мотив уяснения героями К. Аксакова, И. Киреевского, Н. Полевого и В. Одоевского «предбытия» человечества как идеального состояния.

Содержание романтического понимания мифа можно определить следующим образом: выраженный в символической форме результат переживания и постижения индивидуальностью законов миро- и человекоустройства. Мифотворчество романтиков было обусловлено их убежденностью в способности исключительной личности постигнуть бытие в силу изначального родства человека с Абсолютным. Это единство позже было утрачено людьми. Свое предназначение романтики видели в его восстановлении. Поэтому романтические произведения зачастую оказываются близкими ухрониям: они представляют собой путешествие героя (непосредственное или воображаемое) в идеальное время.

Чаще всего это прошлое: эпоха детства, как, к примеру, в «Облаке» (1836) К. С. Аксакова, или нечто «дожизненное», как в «Опале» (1834) И. В. Киреевского. Отсюда – мотив припоминания счастья, которое дано было пережить в идеальном прошлом. Поскольку же речь идет о романтической ухронии, эти произведения строятся на антитезе «идеал – действительность» и, как правило, завершаются отказом героя возвращаться в мир привычного, будничного, бездуховного. В действительном мире происходящее с ним оценивается как проявление «коловратности счастия [449, с. 222]», выглядит как смерть. Но для мечтателей-романтиков это единственный путь к переходу в тот мир, где любовь одухотворена, неотделима от красоты и искусства. Так

реализуется мотив избранничества романтического героя. Сосредоточившись на имеющем субстанциальный характер идеале, путем медитации, переживая творческий экстаз или же используя магические средства, исключительная личность обретает знание об универсальном, однако так и остается в одиночестве, поскольку никто из окружающих, даже из числа дружески настроенных к герою людей, не в силах приблизиться к такому же переживанию единства с трансцендентным.

В «Облаке» К. С. Аксакова счастье представлено как возвращение героя к тому состоянию непосредственной гармонии с миром, которое он пережил в детстве. На бессознательность переживания единства с универсумом указывает ответ Эльвиры на вопрос героя о том, кто она. «Зачем, – замечает она, – знать бедняку, откуда падает луч солнца, который согревает его? Небо послало счастье человеку – наслаждайся и благодари [449, с. 493]». Рассказ строится на мифологическом мотиве опасности нарушения табу на проникновение в чужую тайну (Зевс и Семела, Амур и Психея). В романтической литературе этот мотив является структурообразующим в «Лоэнгрине» Рихарда Вагнера. Условием пребывания Эльвиры на земле рядом с Лотарием, в котором она полюбила «милое дитя», было незнание им, что она из иного мира, из небесного пространства. И в тот момент, когда герой окончательно припоминает, где впервые увидел свой идеал, возможность для них земного счастья умирает. В «Облаке» выделено четыре композиционных части. Последнюю, которая занимает менее половины страницы, можно считать эпилогом. Первая и третья части близки по своему содержанию. Симметрия проявляется в том, что главное событие, о котором в них идет речь, происходит ночью. Герой неожиданно для себя оказывается свидетелем разговора «старика», похожего на «большое облако», и «девушки-облака». Они говорят о чуждости им земного мира, где нет свободы и «трудно ходить», а люди «рады» в любой момент лишить «тебя твоего счастия [449, с. 486]». Асимметрия – в том, что Эльвира в третьей части готова отказаться от пребывания в родной для нее «привольной» воздушной стихии ради возлюбленного, душу которого она оживила и для

которого станет «ангелом-хранителем». Хотя ясно, что жизнь ее среди людей возможна лишь до тех пор, пока они не будут знать, кто она. Поэтому особую роль в произведении приобретает мотив припоминания счастья непосредственности, которое дано человеку в детстве. И речь идет не только о герое рассказа, но о всех людях. Слушая пение Эльвиры, Лотарий возвращается к переживаниям детства, подавленным впоследствии «туманом времени», и понимает, что его и Эльвиры «души близки друг к другу [449, с. 490]». А повествователь, сообщив о том, что переживает его герой, вспоминает о собственном детстве. «Я, по крайней мере, – признается он, – твердо уверен, что я летал в детстве [449, с. 490]». И распространяет возможность переживания чего-то подобного на всех. В результате возникает обобщенно-личная конструкция: «С нами часто это бывает; с кем этого не случалось?». «Кто знает, – продолжает он, – это может быть, воспоминание такого же происшествия, но которое мы забыли и вспомнить не можем, может быть, и у каждого из нас в детстве была девушка-облако или что-нибудь подобное…». Просто не каждому дано вспомнить об этом состоянии, а потому и вернуться к счастью. Для Лотария возвращение к переживанию непосредственного единства с миром, своего рода «золотому» для него веку, оказывается возможным благодаря тому, что его душа не умерла, пока он жил «пустой» и «бесцветной» жизнью, сохранил способность мечтать.

Герой «Опала» И. В. Киреевского возвращается не к собственному детству, а к тому изначальному идеальному состоянию гармонии с космическим пространством, которое было дано всему человечеству, но позже оказалось возможным лишь для тех, кто способен отказаться от временного (слава, власть, богатство) ради вечного, от внешнего ради духовного. Оказавшись на звезде, Нурредин замечает не только то, что было для него «странно и невиданно: горы, насыпанные из граненых бриллиантов, огромные утесы из чистого серебра…», но и переживает встречу с родным, а потому понятным «без слов». Ему кажется, что он слышит «какой-то мудреный рассказ о несбыточном, но бывалом [449, с. 217]». Можно провести параллель между

картиной жизни на звезде и той истинной землей, которую описывает своим друзьям Сократ перед тем, как принять яд, в диалоге Платона «Федон». Сообщая об открытой им истине, что земля «совсем иная, чем думают те, кто привык рассуждать о ее размерах и свойствах», Сократ, обращаясь к Симмию, сообщает, что на самом деле «земля покоится чистая в чистом небе, где ходят звезды [403, с. 403]». Увидеть ее сможет только тот, кто доберется до крайнего рубежа воздуха или же сделается крылатым. И если бы «по природе своей он был способен вынести это зрелище, – говорит Сократ о встрече такого человека с «тамошней землей», – он узнал бы, что впервые видит истинное небо, истинный свет и истинную землю». Описывая ее, он называет цвета разных ее частей: «В одном месте она пурпурная и дивно прекрасная, в другом золотистая, в третьем белая…». Отсюда – и многообразие цветов и деревьев, произрастающих на этой истинной земле, камней и металлов, которыми она «изукрашена». Люди же, обитающие на ней, «видят солнце, и луну, и звезды такими, каковы они на самом деле». «И спутник всего этого – полное блаженство», – заключает свой рассказ Сократ [403, с. 406]. Сообщает же он об этом открытом им знании об «истинной» земле своим ученикам с тем, чтобы они не сокрушались из-за его смерти. Ведь те, «о ком решат, что они прожили жизнь особенно свято, их освобождают и избавляют от заключения в земных недрах, и они приходят в страну вышней чистоты над землею и там поселяются. Те из их числа, кто благодаря философии очистился полностью, впредь живут совершенно бестелесно и прибывают в обиталища еще более прекрасные, о которых, однако же, поведать нелегко [403, с. 409]». Точно так же и герой И. В. Киреевского свободен от привязанности к чему бы то ни было в земном мире и страдает лишь из-за потери своего опала, обладавшего магической силой переносить его в мир мечты. В отличие от Сократа, он лишен возможности возвращения в прекрасный мир, ибо, как сообщают ему волхвы, для «каждого человека есть только одна звезда [449, с. 221]». И еще одно обращает на себя внимание в описании жизни на звезде: особая роль музыки, звучащей то ли в сердце героя, то ли слышащейся ему извне. Как известно, в

романтическом идеале соединились этическое и эстетическое, мир оценивался с точки зрения его соответствия Красоте. Высшим проявлением духовного для них была музыка. Для Нурредина переживание «необъятной гармонии» на звезде оказывается возможным благодаря погруженности «новой планеты» в музыку. И прекрасная девица, которая «пленила его сердце» на этой звезде, представляется ему Музыкой Солнца.

Мифологическое представление о «золотом веке» человечества лежит в основе повести Н. А. Полевого «Блаженство безумия» (1833). Большую часть произведения составляет рассказ Леонида, казавшегося многим странным из-за нежелания выражать словами чувства, о его друге Антиохе. Тот видел в человеке избранника, «отпадшего» ангела. Антиох был убежден в бессмертии души, а также в том, что человек способен вспомнить о своем первоначальном пребывании в идеальном мире и приблизить земной мир к идеалу. В значительной степени писатель-романтик наделил своего героя собственными мыслями и переживаниями. Сам Н. А. Полевой с энтузиазмом судил о человеческой природе, поскольку был убежден, что в каждом есть не только «глина», но и частица божественного. В «руде каждого человека, – пишет он А. А. Бестужеву 25 сентября 1831 г., – хоть крупинка чистого золота всегда сохраняется [407, с. 509]». И о собственном назначении служить человечеству он думал с не меньшей долей энтузиазма, чем его герой. «Одно, что осталось, – сообщает он своему другу в этом же письме, – действовать к добру, сколько могу, и мысль, что, если это действование должно убить меня, то смерть, при совершенном обессилении на поприще деятельности, конечно, есть все то, что должно человеку сделать. Иногда сам удивляюсь своей живучести, иногда это мне досадно даже… [407, с. 508]».

Убеждение писателя в способности человека «припомнить» о своем прежнем состоянии, находясь в земном мире, позволяет судить об усвоении им идей античных философов об анамнесисе. Как и Платон, утверждавший, что по-настоящему правильные представления связаны с неосознанным, Антиох в повести Н. Полевого называет в качестве познающего органа душу. Она

разгадывает тайны природы «просветленным зрением». «Склонность к мечтательности, – сообщается о герое, – увлекала Антиоха в мир таинственных знаний, этих неопределенных догадок души человеческой, которых никогда не разгадает он вполне». Поскольку все то, что окружает человека, то есть вещественное, является лишь символом невещественного, к истине приближает только духовное познание. «Кто, – восклицает Антиох, – исчислит меру воли человека, совлеченной всех цепей вещественных? Где мера и той божественной вере, которая может двигать горы с их места… Природа – гиероглиф, и все вещественное есть символ невещественного, все земное – неземного, все вещественное – духовного. Можем ли пренебречь этот мир, доступный духу человеческому? [407, с. 102]». Другим философом, с которым Антиох чувствовал родство мыслей, был Пифагор. В центр своего учения этот философ «поместил вопрос о душе, о ее бессмертии и спасении, о человеческом счастье [135, с. 190]». «Леонид! – восклицает герой «Блаженства безумия», – назови меня сумасшедшим, но Пифагор не ошибался: я верю его жизни до рождения – и в этой жизни – верю я – было существо, дышащее одной душою со мной вместе. Я встречусь некогда с ним и здесь; встреча наша будет нашею смертию – пережить ее невозможно! [407, с. 102]». История этой встречи и составляет суть рассказа Леонида. Согласно высказываниям Пифагора, мировая жизнь – это нечто целое, а люди – «участники общекосмической жизни». Целое неизбежно распадается на части. Поэтому и каждый человек, как частица этого единого космического существа, «распадается на части и вновь возрождается [216, с. 157]». Эти мысли Пифагора – о бессмертии души, о метемпсихозе и возможности вспомнить о себе «предсущем», о своих прежних явлениях, то есть об анамнесисе как припоминании в здешнем мире того, что переживала душа в ином мире, и в самом деле являются важными составляющими его учения. Характеризуя его, Мэнли П. Холл пишет: «Высший Мир является обиталищем бессмертных. Это также и место архетипов, или печатей; их природа ни в коей мере не сходна с земной материальностью, но они, отбрасывая свою тень в глубину (Низший Мир), осознаются только через свои

тени [561, с. 226]». Убежденность Пифагора в изначальном единстве человека с Абсолютным, бессмертным не могла не привлечь к нему романтика, каким был не только Антиох, но и писатель, создавший повесть.

Кроме деления на сверхчувственные идеи и их подобия в земном мире, а также веры в возможность припоминания своего прошлого состояния, судить об усвоении идей античных философов применительно к «Блаженству безумия» позволяет и присутствующий в этом произведении мотив андрогинности. В своей основе он имеет мифологическую природу.

Одной из особенностей мифологического мышления является бинарность. Согласно архаическим мифам, организация космоса происходила путем разделения находившихся до тех пор в «смешанном» состоянии света и тьмы, низа и верха, неба и земли. Их обособление сопровождалось наделением каждой из составляющих оппозицию собственными признаками. Так, по своим характеристикам были разделены мужское (ум) и женское (сердце). Человек, по словам Антиоха, «носит семена рая в душе своей и может рассадить их на тучной почве земной природы». Местом пребывания этих «семян рая» являются «лучшие создания бога» – «сердце женщины и ум мужчины [407, с. 96]». В земном мире мужское и женское начала разделены. «Здесь» отдельное «я» может выразить лишь частицу, да и то – лишь неопределенную, «темную» – того идеала, который был доступен человечеству во всем своем блеске в его состоянии «предбытия». Но и в земном мире возможно переживание счастья изначальной гармоничности бытия. Идеальный путь к припоминанию своего родства с онтологическим – переживание любви. О том, что Н. А. Полевой представлял себе любовь как состояние, приближающее человека к Абсолюту и бессмертию, свидетельствует его статья «Баллады и повести В. А. Жуковского». Он писал в ней, что душа влюбленного «переселяется» в «чувство сердца, которому все равно, обладает ли она земным образом своего идеала или судьба навек разорвала сердце его, бросив ему половину, чтобы дожить с нею на земле, а другую перенести за пределы гроба, к трону Вечной Любви… [408, с. 205]». Пережить подобное чувство в земном

мире дано не всем людям. «На земле только высочайший фанатизм и высокое сумасшествие могут выразить и то одну темную сторону такого идеала неземных чувств! Для светлой стороны его – недостанет лучей земного солнца», – утверждал он [408, с. 205]. Но бывают мгновения, когда душе человека открывается истина. Ему удается увидеть прошлое состояние мира, где мужское и женское были неразделимы.

Мифологический в своей основе мотив андрогинности, являющийся структурообразующим в «Блаженстве безумия», был усвоен Н. А. Полевым из сочинений Платона. В диалоге «Пир» Аристофан рассказывает, что вначале были люди двойственной природы: в них было солнечное (от мужчины) и земное (от женщины). По силе и жажде величия эти люди были близки титанам, затеявшим с богами войну. Чтобы «положить конец их буйству, уменьшив их силу», Зевс и разрезал каждого из них пополам [403, с. 140]. Представление о близости этих существ к богам не могло не увлечь романтиков, а впоследствии и модернистов [612, с. 84-90]. Е. В. Кардаш объясняет это их поисками путей «собирания» мира [203, с. 24]. Л. А. Капитанова связывает идею возврата первоначальной андрогинности с мотивом жизнетворчества у романтиков и сравнивает «Блаженство безумия» с «Генрихом фон Офтердингеном» Новалиса [197, с. 63]. Мотив андрогинности роднит «Блаженство безумия» Н. Полевого и с «мистической» «Серафитой» (1833-1835) Оноре де Бальзака. Интересно, что они были написаны в одно время. «Серафита» – это своего рода бальзаковская «теория Эроса» или даже космогонический миф. Созидание мира, согласно этому мифу, происходит путем гармонического слияния мужского и женского начал. Такое же, как и бальзаковскому андрогину Серафите, переживание любви как освобождения от земных уз для бессмертия, свойственно Антиоху у Н. Полевого. Для него любовь имеет онтологический смысл, она тождественна существованию. Но в современном ему мире такая любовь невозможна: люди утратили изначальную приближенность к божественному, забыли о своем ангельском предбытии. Сам же герой, узнав в Адельгейде вторую составляющую его прежнего целостного

«я», испытывает надежду на возможность возвращения к идеальной жизни. Он сообщает Леониду, что до сих пор «судьба испытывала, терзала, готовила» его для того, чтобы он «сказал людям тайну их бытия [407, с. 113]».

Суть этой тайны заключается в том, что «прежняя» жизнь, скрыта от людей, как и «будущая». Им суждено пройти, хотя и временный, но мучительный земной путь. Лишь завершив его, они смогут вернуться к «прошлому», которое одновременно является и «будущим». Так выражается мифологическое в своей основе представление о цикличности времени. «Если бы мы знали прежнее наше бытие – мы не могли бы существовать здесь, на бедной нашей земле: мы не остались бы на ней, если бы знали и понимали, что последует за земною жизнью! [407, с. 113]», – восклицает Антиох. И далее он представляет Леониду картину своей собственной прошлой жизни, того состояния рая, где он был един с Адельгейдой, где они жили «нераздельным, одним бытием [407, с. 116]». Вера в то, что «очарованные райские сады не скрылись с земли», а только стали невидимыми, позволяет ему сохранять энтузиазм. Он убежден, что есть минуты, «когда в них можно войти» на мгновение, чтобы «напиться жемчужной живой воды».

В земном мире пребывает и «злой демон», который разлучил воплотившиеся в Антиоха и Адельгейду две половинки когда-то единого гармоничного существа. Его имя – Шреккенфельд. На земле он представляется всем отцом ангельской Адельгейды. Девушка, «заклятая демоном», не сможет вернуться к полноте бытия до тех пор, пока не услышит от своей прежней «половинки» волшебных слов любви. И только в тот момент, когда она «сознает себя» и ответит на признание в любви, «очарование разрушится». Для них откроется возможность новой жизни, точнее, возвращения к прошлому счастью неразделенного существования. Но на земном языке это возвращение будет называться «смертью». Антиох, в земном мире обыкновенный человек, не может знать, что произойдет дальше, после того, как «свершится таинственный союз души»: останутся ли он и Адельгейда «в мире» или, говоря земным языком, «умрут». Но для него это уже не имеет значения. Важнее

обмануть демона и спасти Адельгейду. В связи с этим конец повести Н. Полевого имеет двойственный характер. После того, как Антиоху открывается имя, забыв которое он так долго страдал в одиночестве, он записывает его на бумаге и умирает счастливым. Для него безумие, позволившее отгородиться от внешнего мира, и впрямь было «блаженством». Но для всех окружающих, в первую очередь для Леонида – это трагический финал: его друг так и не смог придти в себя.

Интерес романтиков к мотивам андрогинности и «предбытия» как первоначального пребывания человечества в состоянии гармонии был обусловлен их представлением о мире как органической целостности отдельного Я и Вселенной. Знание о родстве всех форм жизни открывается поэту, который, по словам Новалиса, «представляет собою в самом действительном смысле тождество субъекта и объекта, души и внешнего мира [280, с. 95]». С таким пониманием назначения поэта связана и присущая многим романтикам идея синтеза искусств, который позволил бы вернуть мир к исходному состоянию гармонии. В ряде случаев художественное развитие этой идеи сопровождалось мифотворчеством. Как в «Сильфиде» (1837) В. Ф. Одоевского.

Ее герой вначале бежит от шумной жизни света, который у него вызывает то бешенство, то сплин, предается непосредственному существованию в деревне, где почти растворяется в обыденности, но вскоре начинает тосковать по книгам, хотя совсем недавно роптал на «негодное просвещение [385, II, с. 108]». Наконец он, хотя и с долей скептицизма, увлекается сочинениями мистиков, даже пьет, следуя одному из содержащихся там рецептов, воду, через которую пропущены солнечные лучи, и таким образом собирается вобрать духа солнца и открыть для себя новый мир. Эти эксперименты завершаются тем, что Михаил Платонович убеждается в истинности древних таинств, многие из которых забыты, а какие-то до сих пор не были постигнуты [385, II, с. 115]. Поэтому в себе он, как и любой романтик, начинает видеть избранника, призванного не только «быть свидетелем великого таинства природы», но и

«возвестить его людям, напомнить им о той чудесной силе, которая находится в их власти и о которой они забыли [385, II, с. 116]». Как и герой Н. А. Полевого, Михаил Платонович постигает смысл своего назначения в исполнении субстанциальной цели – возвращении человечества к исходному состоянию органического единства со множеством окружающих его миров. Ему самому становится доступным постижение смысла действий природы, их простоты и в то же время величия, процессов саморегуляции, естественного восстановления этического совершенства в ней. Непосредственной же его целью является создание такого искусства, «которое еще не существует, которое не есть ни поэзия, ни музыка, ни живопись [385, II, с. 125]». Оно должно помочь открыть человечеству многие «таинства».

Однако герой повести В. Ф. Одоевского не исполнил своего назначения. После того, как он, по мнению окружающих, сошел с ума, его начали лечить. В конечном итоге он превратился в человека толпы. Лишь иногда он вспоминал об открывшейся ему в результате встреч с Сильфидой, которую сам же он после и погубил, истине. Такой финал судьбы Михаила Платоновича объясняется тем, что он одинаково был причастен обоим мирам – и пошлому миру обыденности, и миру сущностей. Ведь не случайно, практически одновременно он отдавался занятиям алхимией, которые должны были приблизить его к области мистического, и планировал завести поташный завод, чтобы изготавливать мыло и удобрения. На поташном заводе также нужно знание химии, но преследуются при этом утилитарные цели. Романтиком он был лишь в тот короткий отрезок своей жизни, когда общался с Сильфидой и переживал ощущение органического единства человеческого и природного.

В «Сильфиде» В. Ф. Одоевского и «Блаженстве безумия» Н. А. Полевого выражена романтическая модель судьбы человека. О ней неоднократно рассуждает Антиох и представляет ее как угадывание «земным» «я» своей прежней сути. Когда же человеку удается обнаружить «родного душе», судьба проявляет, наконец, жалость и дарует ему сон-смерть, позволяющий вернуть себе прошлый идеал, прошлую гармонию «я». К абсолютному уходу в мир

духов был готов и Михаил Платонович. Но его вернули к нормальному, с точки зрения среды, состоянию путем подавления в нем склонности к мечтам. Антиох, всем своим существом устремленный к «иному» миру, не поддавался лечению, и его «блаженный» сон перешел в смерть.

IV. 2. 2. Мифологическое в выражении романтической идеи тождества искусства и жизни в повестях К. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» и Е. Кологривовой «Хозяйка». Наиболее полно идея судьбы как окончательного преодоления человеком ограниченности земной жизни и слияния его с Абсолютным была выражена в тех произведениях писателей-романтиков, героем которых был человек искусства. Творческой натурой особенно остро переживалось «предчувствие бесконечного в видимом и воображаемом [280, с. 160]». Поэтому и в искусстве, содержание которого универсально, романтики видели выражение бессмертного. В связи с этим в их произведениях творческая личность, верившая в бесконечную жизнь духа, была свободна от страха конечности земного существования. Такое представление о создании произведения искусства как проявлении художником способностей провидца высших тайн мироздания, приближения к трансцендентному выражено, в частности, в повести К. С. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» (1836). По мнению тех, кто касался этого произведения в своих исследованиях, оно имеет автобиографический характер [179; 449; 459], что позволяет судить о том, что К. С. Аксаков, как и большинство романтиков, исходил из того, что искусство призвано «отражать не столько реальность, сколько личность (автора и реципиента)», «имеет дело не с реальными объектами, а духовными сущностями, художественными идеями [94, с. 26]». То, что сообщает об Аксакове в момент их знакомства в середине 40-х гг. А. И. Кошелев, соответствует характеру Вальтера Эйзенберга. В нем, пишет об Аксакове автор мемуаров, «преобладали чувство и воображение; …часто он впадал в крайности, и мысли, самые верные в основе, становились в его устах парадоксами; но любовь, которою все у него одушевлялось, приобретала ему друзей и последователей…[451, с. 89]». И если, по словам Н. М. Раковской,

связь с романтизмом у К. Аксакова-критика «особенно отчетливо проявилась в его известной статье 1842 г. о поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» [432, с. 110]», то в художественной практике он больше всего был романтиком в ранних «Облаке» и «Вальтере Эйзенберге». Не случайно В. И. Сахаров определил этот «образец поэтической прозы» как «художественный документ» духовной атмосферы кружка Станкевича [459, с. 199].

Такой творческой личностью является и герой повести К. С. Аксакова Вальтер Эйзенберг, родившийся «с головою пылкою, сердцем, способным понимать прекрасное, и даже с могучими душевными силами [448, с. 343]». Он рано осознает собственную обреченность на одиночество даже среди людей близких по духу и решается «заключиться в самом себе и хранить сбереженный остаток чувства [448, с. 344]». В значительной степени это соответствует тому пониманию содержания жизни, царившему в кружке Н. Станкевича, влияние которого на К. С. Аксакова отмечают исследователи. 4 ноября 1835 года Н. Станкевич пишет М. А. Бакунину: «Не отказывайся от людей, но ограничь свое знакомство… [502, с. 129]». Из его же письма от 15 февраля 1836 года Я. М. Неверову: «…в экономии природы всякая дрянь есть необходимость, и если мы будем дрянью, то она и этим воспользуется, точно как пользуется нашим счастием, страданием, нравственностью и безнравственностью. Беречь свое достоинство – вот наша задача… [502, с. 138]». Подобные представления выражены и в его лирике. Как, к примеру, в стихотворении «Подвиг жизни» (1833):

Когда любовь и жажда знаний
Еще горят в душе твоей,
Беги от суетных желаний,
От убивающих людей
(…)
Тогда свершится подвиг трудный:
Перешагнешь предел земной –
И станешь жизнию повсюдной,
И все наполнится тобой [502, с. 60].

О своем герое К. С. Аксаков сообщает: «Наконец, как будто пелена упала с глаз Эйзенберга – он решился не обращать внимания на их мнения (…). О, он

имел довольно гордости, чтобы не выпрашивать участия, как милости [448, с. 344]». Неудовлетворенную из-за непонимания его окружающими жажду гармонии с миром он старается восполнить сближением с природой. Так, по мнению В. Сахарова, К. С. Аксаков выразил в «Вальтере Эйзенберге» романтическое представление о том, что цель искусства – «это созерцательное проникновение в гармоничный мир природы и художественное воссоздание этого мира [459, с. 200]». Подобное также вполне соответствовало умонастроению Н. Станкевича, который в «Моей метафизике» выразил представление об одухотворенности природы: «… природа есть Сила, Жизнь, Творчество [503, с. 149]». Необходимо за внешним, доступным даже поверхностному взору, угадать жизнь бесконечную. К этому и призван человек искусства. Открывая Цецилии свой взгляд на искусство, Вальтер противопоставляет копирование природы творческому процессу, заключающемуся в отвлечении от внешних форм и проникновении в скрытую душу природы. Все, заявляет он, – «будет копией, если мы станем смотреть только на наружную сторону вещей. Нет, должно угадать внутреннюю жизнь, угадать поэзию предмета, и тогда можно воссоздать его на полотне. Я верю, Цецилия, (…), что каждый цветок имеет соответствие с каким-нибудь человеком и заключает в себе ту же жизнь, какая и в нем, только в низшей степени, только не так разнообразно развивает ее [448, с. 345]». Подобное стремление установить жизнь даже в минералах, было свойственно романтикам. Опираясь на терминологию Ф. Шеллинга**, Е.** Гнедова пишет: «экзистенциальное переживание бытия открывается личности во взаимодействии с двумя образами-пространствами универсума, представляющими собой две грани мифологизированной реальности, – «универсум в образе природы» и «универсум в образе искусства [94, с. 19]». «Жизнь природы, – считал Н. Станкевич, – есть непрерывное творчество, и хотя все в ней рождающееся умирает, ничто не гибнет в ней, не уничтожается, ибо смерть есть рождение. (…) «Все (Das All) есть жизнь, а жизнь действует разумно. Роды существ составляют лестницу, по которой жизнь (разумеющая

себя в целом) идет к самоуразумению в неделимых [503, с. 150]». Поскольку и в наделенной жизнью и разумом природе, и в человеке присутствует творческое начало, между ними возможны гармония и соответствия. «Природа, – говорит Вальтер Эйзенберг, – чтобы достигнуть до каждого человека, должна была пройти целый ряд созданий по всем царствам и одну и ту же мысль выразила сначала в камне, потом в растении, потом в животном и, наконец, беспрестанно совершенствуясь, в человеке развила ее в высшей степени». «Да, Цецилия, – продолжает он, – у каждого из нас есть родные во всех царствах природы, созданные ею по одной идее с нами». Поэтому молодой художник убежден, что сможет отыскать свой портрет между цветами, которые «выражают ту же мысль», что и он сам «всем существом своим». «После этого, – восклицает он, – как не находить поэзии в цветах…[448, с. 346-347]». И еще одно, кроме одухотворенности и творческого начала, позволяет сблизить природу и человека: любовь. Любовь, писал Н. Станкевич, «есть средобежная сила природы; ею примыкает последнее звено творения к началу, в нем повторяющемуся, следовательно, любовь есть самовозвратная сила природы – безначальный и бесконечный радиус в круге мироздания [503, с. 154]». Для него любовь была тем огнем, из которого все «выгорает и в который все обращается». «Мир, – утверждал Н. Станкевич, – вечен, ибо любовь не кончается [503, с. 153]». К такому переживанию любви оказывается способным и герой повести К. С. Аксакова. Чувство к Цецилии поглощает его, он готов умереть возле ее ног. В состоянии влюбленности он с особой остротой ощущает гармонию с природой. «Он проснулся, – сообщает о своем герое К. Аксаков, – светло и радостно улыбалось ему утро, так приветно пели птицы. Он встал, взглянул на свой столик, где лежал портрет ее, написанный им вчера…[448, с. 347]». «Как понятна нам красота природы, когда на душе нашей счастие», – заключает повествователь [448, с. 347]. Но непосредственная радость гармонии с миром исчезает, когда он оказывается наедине с возлюбленной. Рядом с Цецилией Вальтер ощущает себя погруженным в какой-то мир чар, «чудный какой-то мир», преобладающим цветом которого является

черный. Ему кажется, что «со всех сторон блещут искры: он плавает в какой-то черной влаге, плещется, играет ею и вдруг исчезает, и он тонет, тонет». От этого ему становится «страшно и сладко вместе». Потом что-то «мелькает перед ним и опять скрывается, а он все тонет, тонет…[448, с. 348]». Причем видит он мир теперь – и солнце, и небо, и поляну, и рощу… – «из глаз Цецилии». Она захватывает его душу, овладевает и управляет его чувствами, руководит им. Подобное соединение томительного, неприятного и сладкого чувства пережил и герой Н. В. Гоголя Хома Брут, встретившись с ведьмой. Она и пугала и зачаровывала его своей красотой.

Находясь под влиянием чар Цецилии, Вальтер Эйзенберг погружается в иной, противостоящий действительности мир. Это мир духов. В нем есть красота, но она вызывает страдание, боль, так как художник не испытывает созвучия ее своей душе. Теряясь в черном взоре возлюбленной, он «тонет», «исчезает», «уничтожается». Ему начинает казаться, что «на каждом цветочке сидит сильфида и ловит лучи солнечные и росу вечернюю, умывает и разглядывает свой цветочек. По ветвям деревьев порхает целый рой эльфов, и дерево тихо шумит листьями, будто от ветра, а там далеко в воде плывут и стелются наяды; струи, переливаясь через них, покрывают их прозрачною легкою пеленою и блестят на солнце [448, с. 350]». Своим пением Цецилия устремляет его к «чудному» и «светлому краю», независимому от «коварной земли», туда, где «радость и покой». Но чарующие звуки заставляют его мыли угаснуть, окаменеть чувства, мечты – рассеяться. Цецилия на острове признается Вальтеру, что больше всего жаждала овладеть его душой и заставить ее страдать. Не случайно возникает мотив переправы, как известно, являющийся знаком смерти. Пытаясь спастись, герой убегает из рощи. Природа, окружающая его в этот момент, живая. Она наполнена голосами. Но все они «гремят, теснятся» и, как ему кажется, вторят Цецилии.

Спасение от нее он находит в занятиях живописью. Выйдя из мучительного состояния сна, длившегося целый месяц, он, как ему кажется, освобождается от чар своей возлюбленной и вновь обретает способность

пережить непосредственную радость гармонии с природой. «Освежительное, утреннее чувство, – сообщает о душевном состоянии героя повествователь, – наполнило его; он сел, вздохнул и улыбнулся. Природа, благая природа производила опять над ним свое действие. … Свежий утренний ветерок повеял ему на грудь; он ожил: перед ним понеслись тихие, светлые мечты…[448, с. 352]». Полностью же он спасается от воспоминаний не только о Цецилии, но и о наполненных магией зла, исходящего от нее, озере и кленовой роще, поселившись в небольшом домике в конце города и отдавшись живописи. Он, сообщается о герое, «весь предался живописи; в ней находил он отраду и утешение, с нею как бы забывал он все свое горе [448, с. 353]». Живопись для него становится формой жизни. А в конечном итоге идеальное – образы, созданные его кистью, – обретает жизнь и становится для него реальностью. Нарисованные им девушки спрыгивают на пол и радуются его окончательному выздоровлению. Они «подходили к его книгам, картинам, все переворачивали с места на место; потом все опять бросились к нему и, взявшись за руки, вертелись около него. Он смотрел на них с умилением, встал и сам, как дитя, стал бегать с ними по горнице, кричать и смеяться [448, с. 354]». Интересно, что Г. Ишимбаева, рассматривая влияние на К. Аксакова творчества Э. Т. А. Гофмана, устанавливает параллель между нарисованными его героем девушками и Кларой из «Песочного человека», поскольку они воплощают «светлую ипостась женской души, несущей гармонию мужчине», а также «в какой-то момент становятся объектом нападения сходящих с ума» героев [179]. Главная причина сомнительности подобной параллели заключается в том, что грации из повести К. Аксакова представляют собой тот независимый от действительности идеальный мир, наличие которого разумная и рациональная Клара у Гофмана отрицает. Именно в связи с ее скептическим отношением к деятельности воображения, Натаниэль и сравнивает ее с автоматом.

Итак, для героя оказывается возможным присутствие в различных по своей сути пространственных сферах. Это мир действительный, в котором он

общается с Карлом, знакомыми, приходящими смотреть его картины. А также две действительности, которые доступны только герою. Это темный мир, в который погружает его своими чарами Цецилия, и в котором он утрачивает самостоятельность и способность чувствовать. И мир непосредственности и счастья, оказавшийся для него возможным благодаря его занятиям живописью, созданный им самим; мир, где для него открывается возможность пережить полноту жизни, радость поэзии природы и ощущение близости субстанциальному. В способности красавиц с картины жить собственной жизнью не сомневается лишь Цецилия, которая внезапно появляется в его доме. И, хотя Цецилия и доктор Эйхенвальд и пытаются убедить Вальтера в том, что он увлекся «пустыми мечтами», это не означает, что они и вправду так отнеслись к созданию художника. Об этом, на наш взгляд, свидетельствует финал истории. Он противоречив. Решив оставить действительный мир, Вальтер рисует на холсте себя рядом с красавицами. «Он, – сообщает повествователь, – работал с жаром: казалось, с каждым движением кисти он чувствовал, будто жизнь его, все его существо, весь он переливался через кисть и переходил живой на полотно [448, с. 359]». Собрав последние силы, он завершает работу над картиной и умирает. Умирает для Карла, знакомых, «богатого дальнего родственника», украсившего этой картиной свою галерею… И остается жить для себя и нарисованных им граций на картине. Когда Карл смотрит на творение друга, он переживает потрясение: Вальтер «стоял перед ним и смотрел веселыми глазами. Карл скоро заметил, что это рисунок, но все не мог справиться от страха; он стоял перед картиною несколько времени, дрожал всем телом и наконец выбежал из комнаты [448, с. 359]». Прерывает эту жизнь Цецилия, которая покупает картину и сжигает ее. Ее поступок можно объяснить ревностью к картине, которая отдалила от нее Вальтера. И такое объяснение не выводит все события этой истории за пределы мира действительности. Но финал можно истолковать и как последний удар, который демонические силы нанесли по художнику, попытавшемуся перейти в мир мечты для вечной жизни. В любом случае наличие этого мира не

отвергается. Утверждается лишь, что он доступен только натурам избранным, наделенным даром творческого вдохновения.

Подобный панэстетизм, представление о творческом акте как о творении новой действительности, и связанное с этим панэстетизмом мифотворчество, о которых писала З. Г. Минц, роднят повести К. С. Аксакова и Е. В. Кологривовой. Их сближает также мотив слияния художника с трансцендентным после создания им картины.

Тема повести Е. В. Кологривовой «Хозяйка» – чуждость творца всему земному как временному, даже если оно благородно и прекрасно. С самого начала подчеркивается склонность героя повести Константина к одиночеству и его «художническое пылкое воображение [127, с. 223]». В его приятелях, тоже обучающихся живописи, верх берут жажда жизни, упоение телесной красотой. Поэтому и Коллизей им видится как «вековой скелет» с «головищей, поросшей мхом [127, с. 214]». Одному лишь Константину удается «схватить счастливую игру луча в расселине здания», и только он переживает восторг, «переводя» на бумагу «портрет седых развалин [127, с. 215]». Однако поначалу писательница не абсолютизирует поглощенность своего героя искусством. Ему не чужды и наслаждения. Когда Беппа выбирает именно его для своего первого поцелуя, его сердце вспыхивает, «как порох [127, с. 218]». И восторг, который он испытывает, увидев эту юную красавицу, не меньше, чем тот, что он пережил, возрождая к жизни на своем рисунке развалины Коллизея.

До некоторых пор его стремление к земным радостям не противоречит жажде творчества. После встречи с Беппой Константин торопится в свою мастерскую для того, чтобы написать ее портрет и таким образом повторить свой восторг перед ее красотой. Исполнившись надежды «приковать поскорее к полотну эту безотвязную Беппу», он принимается за дело. И впервые терпит крах. «Глаза, – сообщает повествователь, – вышли лиловые, а брови зеленые». У него внезапно (чего никогда еще не случалось) не оказывается нужной краски, в мастерской воцаряется беспорядок, работа не ладится. Когда же он

начинает представлять себе новый поцелуй девушки, под ним ломается стул, а портрет оказывается «карикатурой на бедную Беппу [127, с. 223]».

Нечто похожее произошло однажды с другим художником и поэтом в душе – Онуфриусом, героем новеллы французского романтика Теофиля Готье (1831). Как и Константин, он вел уединенный образ жизни, но, правда, не только из-за поглощенности искусством. Дело в том, что он считал большинство людей глупцами, а себя – «жемчугом», который они не способны разглядеть за «уродливой раковиной [551, с. 382]». Константин в повести Кологривовой лишен подобного чувства превосходства над окружающими. Но главное заключается не в этом. В отличие от Константина, Онуфриус гораздо больше, чем искусством, интересовался каббалистическими трактатами, книгами о ведьмах и демонографией. Кроме того, он вступил в конфликт с инфернальным, написав картину, на которой был изображен «святой Дунстан, ухвативший дьявола за нос раскаленными щипцами [551, с. 385]». Поэтому появление на портрете его возлюбленной громадных усищ Онуфриус объясняет местью оскорбленного духа зла. Безусловно, загадочное в новелле Т. Готье не может быть истолковано однозначно. В первую очередь, потому, что писателю-романтику была свойственна ирония как «способ художественного выражения трансцендентализма, то есть обнаружения … бесконечного превосходства субъективности над созданным ею объектом – в данном случае над собственным произведением», превратившая творческий процесс в способ «игры в мир [79, с. 58; 61]». Автору «Хозяйки» подобная ирония не была свойственна. Но сходство переживаемого ее героем и Онуфриусом позволяет предположить, что и в судьбу Константина вмешалось сверхъестественное.

Порядок в мастерской Константина восстановился лишь после того, как его начали утомлять одни лишь ласки Беппы, и он вспомнил об искусстве. Художник внезапно испытал «ужасную пустоту», а в его душе поселился страх перед «бесцветностью» будущего, отсутствием в нем цели. Оппозиция «жизнь-искусство» постепенно приобретает в повести абсолютный характер. Их синтез для Константина невозможен. В конечном итоге он избирает искусство.

Неоднократно выражавшаяся романтиками идея искусства как «творения жизни» реализуется в повести Е. В. Кологривовой в том, что для ее героя жизнь оказывается немыслимой без творчества. Потому и уничтожение картины, над которой он трудился длительное время, переживается им как самоубийство [127, с. 227]. «Художник, – замечает повествователь в «Хозяйке», – бросается в свое создание, будто в бездну пламени, в ней он погибнет или из бренного пепла возродится бессмертным фениксом [127, с. 225]». Мысли вернувшегося к живописи юноши начинают «послушнее ложиться на полотно», постепенно рождается план будущей картины, и начинает кипеть работа. Два последующих эпизода укрепляют его в предположении, что происходящее в мастерской связано с вмешательством потустороннего. Речь идет о случаях, когда Константин вновь попытался примирить свое влечение к живописи с интересом к земной жизни. Вначале на почти законченной картине именно в том месте, где находилась срисованная с Беппы фигура, слились «невероятным образом» краски, уничтожив «не только новую фигуру, но и многое другое [127, с. 227]». А позже порыв ветра вырвал из его рук письмо из России, как раз в тот момент, когда он, сидя в мастерской, дошел до чтения известий о Лизе М., в которую был влюблен. «Непостижимо» – думает молодой художник, когда обнаруживает, что на улице в это время никакого ветра не было. Иначе как вмешательством потустороннего он не может объяснить происходящее.

Константину остается разгадать характер того демона, который управляет его творчеством. Судя по всему, он гневается лишь тогда, когда у него появляются основания для ревности. Таким образом, это влюбленный демон. И он действует гораздо безудержнее, чем «бедняжка» Бьондетта у Ж. Казота, которая смиренно терпела муки ревности и решалась поведать свою тоску лишь клавесину. В повести Е. В. Кологривовой в мастерскую художника будто налетела «стая ведьм держать свой шабаш», лишь только Константин позволил себе сомнение в том, что у хорошенькой «хозяйки» были основания наказать его за поцелуи Беппы [127, с. 231].

У нас нет непосредственных доказательств ориентации Е. Кологривовой на «Влюбленного дьявола» Жака Казота. Однако, учитывая его популярность (известно, что оно оказало влияние на Э. Т. А. Гофмана в Германии, Ш. Нодье и Ж. Нерваля во Франции, А. С. Пушкина в России), их связь нельзя исключать. По словам В. М. Жирмунского и Н. А. Сигала, писавших о выражении во «Влюбленном дьяволе» кризиса просветительского рационализма, в нем на смену «религиозной абстракции добра и зла» пришел «загадочный и сложный, поэтизированный и фантастический мир сверхъестественных существ – сильфид, эльфов, «духов стихий», могущественных, но не всесильных, бессмертных, но открытых страстям и страданиям [149, с. 265-266]». Правда, если вести речь о Бьондетте, то стоит учитывать, что это была одна из масок Вельзевула, источника зла, стремящегося к тому, чтобы царить во вселенной.

Характер «хозяйки» Константина иной. Она готовит не нравственное падение героя, а его творческий взлет. Даже ее красота напоминала «творческую мысль гениального художника-поэта [127, с. 229]». Таким образом, явившийся художнику дух сближал его с главным для него – стихией искусства. В этом судьбы героев «Хозяйки» и «Сильфиды» оказываются близкими. Постепенно у Константина формируется впечатление, что все его фантазии, благодаря ее помощи, превращаются в образы картин. «Она, – чудилось Константину, – ловко владела кистью», «сообразуясь с мыслью художника». «Хозяйка» не только наводит порядок в мастерской художника, но, что гораздо важнее, посвящает его в тайны искусства. После встречи с ней Константин обретает зрелость как творец, возрастают его совершенство в искусстве и требовательность к себе. Сделав выбор и полностью отдавшись творчеству, Константин окончательно отчуждается от мира. Его мастерская, превратившаяся для него в сокровище, не отпиралась уже ни для кого, и сам он все больше чуждался общества товарищей. Возможно, потому, что боялся потерять недоступный для других путь в мир искусства, который он обрел благодаря своей фантастической «хозяйке». Результатом этого затворничества становится творение необыкновенной художественной силы. Картина, которую

Константин писал, вдохновленный ожиданием новой встречи с «хозяйкой», своим совершенством вызывает изумление у его друга Ренцо. В конечном итоге связь молодого художника с земным абсолютно утрачивается, и Константин ощущает в себе готовность перейти в иной мир, туда, где он сможет не расставаться с явившимся ему духом. Друг Константина угадывает необычность происходящего с ним по бледности, покрывающей его лицо, глазам, которые «сверкали лихорадочным огнем [127, с. 239]».

То воздействие, которое производит «хозяйка» на Константина, позволяет уточнить характеристику этого духа. Это, скорее всего, демон искусства. Встреча с ним опасна, если придерживаться точки зрения на судьбу молодого человека людей «этого» мира. Но для самого героя-живописца встреча с «хозяйкой» – это путь к бесконечному, тот «прорыв» духа из плена неизбежности на простор истинной свободы», о котором, по словам Е. Г. Милюгиной, мечтали романтики [329, с. 124]. Для Константина, как и для Теона, героя элегии В. А. Жуковского, «гроб» оказывается дверью «к счастию».

Произошла ли новая встреча Константина с духом искусства, для читателя остается тайной. Последняя восьмая глава повествует о событиях, происходивших через три месяца после смерти героя. Читателю ясно лишь то, что художник нарушил запрет на встречу со своим призрачным помощником и, как и предупреждала «хозяйка», погиб. Правда, приводится и реальная мотивировка смерти героя – знавшие его говорят о воспалении мозга. В любом случае сообщение о Беппе и Лизе, оплакивающих его, усиливает ощущение трагизма судьбы Константина. И в то же время заключающие произведение размышления повествователя о том, кем на самом деле была «хозяйка», вводят читателя в иной план истории художника. Попытки выяснить ее «имя и отчество» оцениваются иронически, поскольку «эта странная и причудливая хозяйка живет в таком мире, откуда нелегко добыть языка [127, с. 244]». Путь в этот мир доступен лишь творческим натурам, для которых есть не только физическое и преходящее, но и духовное, вечное. Повесть Е. В. Кологривовой – это романтическая модель судьбы человека искусства, встреча которого с

духом живописи предопределена родом его занятий. В творческом порыве к сверхчувственному, к идеалу душа художника не просто вырывается за пределы реального опыта, но зачастую и за пределы реального мира. А повествование о нем превращается в романтический миф о пути преодоления человеком искусства границ временного.

IV. 2. 3. Мифологизация предопределения в произведениях Н. Греча, Е. Ростопчиной, М. Лермонтова, А. Пушкина и Н. Гоголя. Убеждение в том, что назначение исключительной личности состоит в возвращении человечества к исходному единству со вселенной, в установлении связи между прошлым (предбытием) и будущим, не исключало интереса романтиков к действительному состоянию мира, к настоящему. И здесь на первый план выдвинулся другой аспект предопределенности – свободы человека или же обусловленности происходящего с ним высшей волей, роком. Постепенно формировалось представление о судьбе как об экзистенциальном начале, детерминирующем то, что происходит с человеком, его собственное поведение. На новый по сравнению с антропоцентристским контекст оценки европейским романтизмом судьбы личности обращает внимание Е. Г. Милюгина. Она понимается ими «как самостоятельность личности в случае совпадения принятых ею над собою целей и деятельности по их достижению с определенным ей свыше предназначением или как несостоятельность – (1) при несовпадении провиденциальных и субъективных целей, либо (2) при несовпадении высшего предназначения человека и направленности его деятельности, либо (3) при незавершенности последней, вызванной неверным (в измерении Абсолюта) поворотом жизненного пути или преждевременным (вне воли Абсолюта) его обрывом [320, с. 47]». Перед русскими литераторами проблема судьбы особенно остро встала после событий 1825 года. Характер ее решения позволяет судить о сближении романтиками онтологии и гносеологии. Как, к примеру, в «Черной женщине» Н. Греча (1834).

Этот роман О. Сенковский назвал «метафизическим». Это определение он объяснил тем, что целью его автора было передать убеждение в преобладании духовного начала в вещественном мире, в том, что «все в мире движется духом, что его могущество проявляется во всем созданном [472, с. 83]». И в самом деле, все происходящее в романе можно представить как звенья единой цепи, составленной Провидением. Кемский, не зная, что художник Берилов – его брат, дает ему приют в своем доме, а тот, в благодарность, украшает одну из стен в комнате самой дорогой своей работой – портретом ребенка, которого подбросили ему и который, как позже обнаружится, был считавшейся умершей дочерью Кемского. Благодаря этой картине, а также решению Сергея Ветлина, увидевшего это изображение «небесного» младенца, поделиться с ним своей исповедью «Жизнь сироты» и сочинением понравившейся ему девушки Надежды «Сирота», Кемский начинает приближаться к разгадке тайны. В свою очередь, Надежда Кемская после приезда с отцом в Москву идет в Вознесенский монастырь, где ей суждено было увидеть свою случайно здесь оказавшуюся мать. Девушка сразу испытала к незнакомке такое чувство любви, какого не переживала раньше. Главное же совпадение, которое позже оказывается волей Провидения, вынесено в заглавие романа, поскольку определяет его структуру. В детстве герой романа Кемский пережил потрясение – на его глазах из окна дома выбросилась женщина в черном. Ее видение сопровождало его в самые ответственные моменты жизни. Позже в его воображении сливаются образы этой черной женщины и потерянной им жены. Приехав с недавно обретенной дочерью в Москву, он, «сам не зная зачем», подходит к дому, с которым было связано его видение, и смотрит вверх. «Вдруг, – сообщает повествователь, – растворились двери на балконе. В них появилась женщина в черном платье, взглянула на Кемского и бросилась к нему с громким криком. Он подхватил ее, взглянул ей в лицо. В его объятиях лежала Наташа! [105, с. 310]». Все загадочные события оказываются взаимосвязанными и наделенными особым

смыслом. Поскольку же природа тоже проникнута духовным началом, человеку доступна разгадка ее тайн.

Решение проблемы свободы и предопределения приобретает драматический характер в тех случаях, когда в произведении идет речь о направленности провидения против человека, об абсолютном подчинении его необходимости и лишении в силу этого свободы выбора. Исследуя поэтику романтического произведения, А. А. Слюсарь обратил внимание на то, что убежденность исключительной личности в «своем избранничестве и невозможность реализовать себя находят выражение в особом, едва ли не мифологическом отношении к действительности – в фатализме [485, с. 138]». Фаталистами являются центральные персонажи повести Е. Ростопчиной «Поединок» (1838).

Повествованию предшествует эпиграф из стихов А. Пушкина, строящихся на антитезе «тогда – теперь», «буйство стихий жизни – опустошение, темнота». Герою повести, богатому, знатному, обладавшему «быстрым умом», «истинным образованием» и «отличным воспитанием [443, с. 46]» полковнику Валевичу суждено было выступить в роли клеветника, завистника и убийцы. Он разрушил связь двух «сердец, созданных друг другу весть подавать», не только в силу собственных злых намерений, но, исполняя этим назначенное роком [443, с. 69]. По существу, каждый из участников этой трагической истории, исполнив предопределение, простился с жизнью. Дольский – физически. Юлия и Валевич – отгородившись от мира. Особенно ярко этот мысленный и душевный переход в царство смерти при всех признаках продолжения биологического существования выражен в описании устройства жизни Валевича. Изба, в которой он поселился, воспринималась окружающими как «запретное жилище». Комната его была обита черным сукном, а кровать по форме напоминала гроб. «На столе днем и ночью горела лампада, выделанная из человеческого черепа… [443, с. 44]». Обитатель этого жилища говорил о себе, «как о давно усопшем». Для всех было очевидным, что он искал смерти [443, с. 52]. Причина же странного поведения и образа жизни

Валевича стала понятной после его исповеди о поединке, в котором ему суждено было сыграть роковую роль убийцы.

Он вспоминает, что в тот момент, когда стал свидетелем любовной тайны, соединившей Юлию и Дольского, уже устал от своего «закоренелого скептицизма». «Я, – признается он, – ... проклинал прежние мои наблюдения, так рано лишившие меня возможности верить и любить». Как и Демон у М. Ю. Лермонтова, он находится в состоянии, когда «зло наскучило ему». Но, как и в поэме М. Ю. Лермонтова, отравленному ядом сомнения герою не было дано возродиться. Угадав, что Юлия и Дольский «были преднаречены один другому», Валевич задумывается «о тайнах предопределения и судьбы [443, с. 70]». Но угадать их не может. Тайну открывает написанное перед смертью письмо Алексея Дольского. Из него Валевич узнает о гадании цыганки, о видении гибели юноши на поединке, открывшемся матери его будущего соперника. Таким образом, все, что случилось, в чем ему суждено было сыграть роль разрушителя, было определено заранее. Размышляя о соотношении случайного и закономерного в их отношениях, Дольский заключает: «Случай ничего не может для меня сделать. Рок заранее бросил кости – вы будете только слепым орудием его … Мой жребий определил мне погибнуть. Почему же не подумать, не поверить обоим нам, что вам определено меня сразить? [443, с. 88]». В отличие от романтика Вулича у М. Ю. Лермонтова, поставившего во главу угла собственную личность, Дольский абсолютизирует обстоятельства. Но оба они считают бессмысленным сопротивление предначертанному. Дольский был убежден в том, что цыганке удалось проникнуть в его будущее, и теперь наступил момент осуществления увиденного в зеркале.

Обращение к решению проблемы случайного и предопределения является ведущей стороной творчества М. Ю. Лермонтова. Ее местом в «Герое нашего времени» определяется жанровая специфика этого философско-психологического романа. Поскольку герой пытается уяснить для себя свое «назначение» (судьбу), то есть решает философский вопрос соотношения

свободы индивидуальности и ее подчинения необходимости, автору понадобилась форма психологического романа. В «Герое нашего времени» представлено несколько настоящих фаталистов. С одной стороны, это есаул, который, обращаясь к казаку, зарубившему Вулича, призывает его покориться: «своей судьбы не минуешь! [273, с. 291]». Близок ему и Максим Максимыч. После того, как Печорин рассказал ему о случившемся в станице, он говорит: «Впрочем, видно, уж так у него на роду было написано!. . [273, с. 292]». Хотя перед этим никак не мог понять смысла слова «предопределение», а после объяснения, которое дал ему, «как мог», Печорин, совершенно буднично, на основе своего армейского опыта прокомментировал осечку пистолета Вулича несовершенством «азиатских» курков. По мнению есаула и Максима Максимыча, есть обстоятельства, которые выше человека. Не просто «черт … дернул» Вулича разговаривать ночью с пьяным, а «так у него на роду было написано». И сам Печорин, как позже скажет о нем проезжему офицеру Максим Максимыч, относился к разряду людей, «у которых на роду написано, что с ними должны случаться разные необыкновенные вещи [273, с. 177]». Подобное обоготворение обстоятельств обусловлено в данном случае тем, что этот «старый кавказец» попросту пасовал перед ними в силу осознания своей незащищенности.

Но в этом романе есть и иной род фаталистов. К нему относится поручик Вулич, для которого все происходящее имеет особое значение, а потому и любая случайность носит исключительный характер. Возможно, поэтому Д. М. Ренов предлагает различать понятия «судьба» и «предопределение» применительно к этому роману М. Ю. Лермонтова. «Предопределение, – пишет он, – это абсолютная власть судьбы. Верить в него – значит признавать, что все действия и даже мысли человека заранее соответствуют некоему большому «плану», установленному свыше, изменить который никто не в силах. Предопределение исключает выбор [436, с. 72]». Веря в абсолютную власть судьбы и не зная, куда себя деть, Вулич, избирает игру, штосс. В. Э. Вацуро характеризует ее как «роковую» [60, с. 231]». Но в тот вечер, о котором

вспоминает Печорин, Вулич решил переменить модель своего поведения и из игрока превратился в экспериментатора, в то время как экспериментатор Печорин вел себя как игрок и держал пари. Можно предположить, что Вуличем двигала надежда на то, что перемена роли заставит судьбу, которая до тех пор оставляла его в проигрыше, встать на его сторону. Так и произошло. «Это лучше банка и штосса», – заключает он после завершения эксперимента [273, с. 288]. Как фаталист Вулич является абсолютной противоположностью Максиму Максимычу и тому же есаулу. По существу, им обоготворяется исключительная личность, а не обстоятельства. Все происходящее с человеком обусловлено индивидуальным в нем. Однако при абсолютном различии все эти фаталисты исходят из бесперспективности сопротивления предопределению. Это подтверждает неизменность поведения Вулича в обоих экспериментах. В первом он стрелял в себя во время пари с Печориным. Во втором намеренно обратил на себя внимание неистового в пьяном состоянии казака, когда возвращался домой. Тот, «может быть, прошел бы мимо, не заметив его, если б Вулич, вдруг остановясь, не сказал: «Кого ты, братец, ищешь? [273, с. 290]». В каждом из экспериментов он пассивно ожидал реализации предопределения. Точь-в-точь, как и два других фаталиста, убежденных, что «своей судьбы не минуешь». Оттого он и был так спокоен после замечания Печорина о том, что ему суждено «нынче» умереть, а смутился лишь после того, как при такой очевидной даже постороннему предопределенности смерти взятый им пистолет дал осечку. Для того и нужна была новая проверка, теперь уже с помощью казака, который и подтвердил «предсказание» Печорина.

Фаталистом является и Печорин. Показательны в этом отношении его размышления накануне поединка с Грушницким о «цели», для которой он родился, что ему было «назначение высокое». Как и романтик Вулич, романтик Печорин в центр ставит собственное «я». Однако, не исключая, что все происходящее с ним предопределено заранее, он настаивает на инициативе личности. Я, признается герой романа, «всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает [273, с. 292]». Поэтому, не зная, что в происходящем

случайное, а что необходимое, всегда готов направить душевные и физические силы на реализацию собственного «я». При этом его поведение не обусловлено слепым фатализмом, поскольку ведущая роль отдается его личной инициативе.

Проблема судьбы, ее угадывания и отношения к предопределению приобретает мифологический характер в фрагменте М. Ю. Лермонтова «Штосс» (1841). Возражая сторонникам рационалистической трактовки этого текста, В. Э. Вацуро писал, что в «Штоссе» «не фантазия оборачивается реальностью, а реальность, грубая, эмпирическая, чувственно ощутимая, скрывает в себе фантастику [60, с. 246]», то есть реальный и ирреальный планы равноценны [60, с. 240-241]. Дом Штосса он определяет как «особый», «таинственный и жуткий», наделенный «атрибутом отсутствия [60, с. 241]», а улицу, на которой он расположен, как «чужое место», скрывающее тайну [60, с. 240]. Романтическая ориентация М. Ю. Лермонтова на проявление ирреального в судьбе его героя подтверждается и при анализе сюжетных мотивов в «Штоссе». Близкой точки зрения на это произведение придерживается и Н. Н. Видяева. Соотнеся повесть и ее план, исследовательница высказывает предположение, что, выстраивая «Штосс» в «призме проблемы судьбы творческой личности – художника Лугина [65, с. 106]», писатель уходил от возможного бытового объяснения смысла карточной игры и лугинских проигрышей в ней. Это способствовало тому, что на первый план вышла тайна, «овевающая собой главного героя и проступающая во всех событиях, происходящих с ним [65, с. 111]». Для обоих литературоведов явный характер наличия ирреального в «Штоссе» является основанием провести различия между этим произведением М. Ю. Лермонтова и повестью В. Ф. Одоевского «Сильфида». В. Э. Вацуро обратил внимание на присутствие в плане лермонтовского произведения «доктора», который, возможно, призван был «излечить» Лугина, и тем самым приблизить его к Михаилу Платоновичу из повести В. Ф. Одоевского. Н. Н. Видяева обратила внимание на другие слова, которые были включены в план и могли «развернуть» произведение «на сто восемьдесят градусов»: «шулер», «доктор»,

«окошко». Они позволили бы, как и в «Сильфиде», дать все объясняющую концовку «Штосса». Однако в конечном итоге М. Ю. Лермонтов не счел нужным «умертвить» душу своего героя-художника, сделав его похожим на «человека-футляра» Михаила Платоновича. «Штосс» был остановлен на самом кульминационном моменте, когда герой внутренне созрел перед жизненно важным для него решением, и этот финал произведения гораздо более весом…[65, с. 112]». По своей организации «Штосс» М. Ю. Лермонтова напоминает также повесть Н. В. Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»: они завершаются фразой о возникновении в голове героя совершенно нового замысла. В то же время принципиальное различие между ними заключается в том, что, если в незаконченной по форме повести Н. В. Гоголя по существу ничего не происходит, то в «Штоссе» развитие сюжета линейное, предполагается разомкнутый характер композиции.

Экспозицией действия можно считать рассказ об отношениях, сложившихся между Лугиным и светом, о его внутреннем состоянии, об увлечении героя живописью, о его поселении в доме Штосса, описание портрета и незаконченного рисунка Лугина. Решение играть в карты со стариком является завязкой сюжета, после чего следует развитие действия, состоящее в непрерывных проигрышах Лугина старику и его разорении. Конец фрагмента совпадает с завершением завязки. К Лугину приходит решение. Предположить, в чем состоит суть этого решения, помогает анализ двух последовательно развиваемых сюжетных линий. Первая обусловлена идеей Лугина о сопротивлении судьбе и состоит в развитии мотива игры. Вторая связана с его поисками «ангела», неземной женщины и реализуется в сюжетном мотиве создания портрета. Обе могут быть соотнесены с мифологической ситуацией. Рассмотрим каждую из них.

Карточная игра, по словам Ю. М. Лотмана, приобрела в конце XVIII – начале XIX в. «черты универсальной модели», стала «центром своеобразного мифообразования эпохи [286, с. 788]». Исследуя эту тему в русской литературе, ученый обратил внимание на двойственность природы игры и, что особенно

важно, на различие отношений между участниками коммерческой и азартной игр. Поскольку в азартной игре «то лицо, которое мечет банк, само не знает, как ляжет карта», оно начинает восприниматься как «подставная фигура в руках Неизвестных Факторов, которые стоят за ее спиной», и приобретает инфернальный характер [286, с. 798]. Такое же понимание мотива карточной игры высказала и Р. Н. Поддубная: «Человеку она представляется стихией случайного, тогда как на самом деле зиждется на законах, но недоступных его познанию [406, с. 136-137]». «Отождествление игры с убийством», а противника – «с инфернальными силами» сближает, по мнению Ю. М. Лотмана, «Штосс» и «Пиковую даму» А. С. Пушкина. В обоих произведениях герои сталкиваются с хаотическим, деструктивным, со сферой энтропии – зла [286, с. 812]. Важное значение имеет и то, что для Германна, как и для Лугина, это не просто игра, законы которой им не дано познать, но и поединок с призраком. В «Штоссе» – человека с портрета. В «Пиковой даме» – графини, которая, по мнению Германна, была ведьмой.

Повесть «Пиковая дама» была написана А. С. Пушкиным в реалистический период его творчества. Но мотив попытки человека выиграть в поединке с потусторонним впервые получил философскую и художественную разработку в произведениях романтиков. В «Пиковой даме» развито несколько мифологических ситуаций. В ее центре миф о чудесной родоначальнице, которой является графиня. На бытовом уровне эта ее роль проявляется в том, что графиня является матерью четверых сыновей, у нее есть внуки. Как хранительница благополучия своего сословия она в свое время спасла Чаплицкого. Ее, хотя и формально, отмечают своим вниманием на балах. Главное же заключается в том, что она является хранительницей семейной тайны, к которой герой постепенно начинает относиться как к родовому мифу. Именно группа тотемических мифов передавалась внутри племени как «сокровенная драгоценность», в особенно торжественной и таинственной форме, когда некоторые детали вообще не излагались, а передавались только жестами, понятными ограниченному кругу лиц [3, с. 29; 34]. Особую роль во

всем, что касалось родового, семейного, имели прародительницы: «…свое совершенствуется, закрепляется женщинами, а чужое вводят в общество мужчины [3, с. 118]». Правда, истории посвящения ее в тайное знание и последующего выигрыша слушателями дается разноречивое объяснение: от простого угадывания до знакомства графини с мистическими течениями. Рассудительный Германн вообще назвал рассказ Томского сказкой. Однако сообщение о том, что в случае с Чаплицким уже сама графиня выступила в роли дарителя, а необычайная ситуация повторилась, позволяет оценить рассказ Томского как семейный миф.

Исполнившись веры в истинность случившегося с графиней, Германн надеется, подобно Чаплицкому, мгновенно «усемерить» имеющиеся у него 47 тысяч. Однако существует принципиальное отличие между ним, с одной стороны, и графиней и Чаплицким, с другой. И оно не только в том, что ему нужно не отыграться, а выиграть, то есть не восстановить, вернув проигранное, а изменить свое состояние. Герой, в отличие от Сен-Жермена, графини, Чаплицкого, не является аристократом. Для исполнения своей цели он должен быть посвящен в миф, который принадлежит чужому роду, а потому наталкивается на отпор. Графине и Чаплицкому миф был открыт сразу и в полном объеме: выигрышные карты были им «даны». Германн же узнал о мифе от профана Томского, которому самому не было известно его содержание. Поэтому он остается не посвященным в главное – ему не известны три выигрышные карты. Эту тайну ему предстоит открыть самому. Для этого он избирает в качестве помощницы воспитанницу старухи, которая и сама мечтает об изменении своего положения через замужество. Германн вступает с ней в любовную переписку. Благодаря этой авантюре герою удается проникнуть в дом графини, где он обращается к ней с просьбой открыть ему тайну. При этом он в качестве одного из аргументов приводит готовность взять «на свою душу» ее грех, «пагубу вечного блаженства [428, V, с. 210]». Но графиня умирает и перед смертью не только не открывает тайну, но и вообще отрицает ее существование.

Из-за пережитого в связи со смертью хранительницы тайны удара Германн все больше утрачивает связь с реальностью. Действительность в его воображении заменяется фантомами его подсознания. В них отражается уже два мифа. В первую очередь, новый: миф о мести умершей ведьмы. Германн убежден в том, что покойница не простит ему свою смерть. Ему даже кажется, что она в гробу насмехается над ним. Вместе с тем в его подсознании, которое теперь приобретает все большую роль в управлении его поступками и оценкой действительности, продолжает жить и прежний миф, о родоначальнице. И поскольку герой не оставляет надежды на овладение тайной, происходит его новая встреча с графиней. В первую же ночь после похорон та является ему и наконец открывает родовой миф до конца – называет выигрышные карты. Это дает ему надежду на благополучный исход и другого мифа – о мести ведьмы: покойница обещает ему прощение, если он женится на ее воспитаннице.

Это не единственное условие, которое она выдвигает перед Германном. От того требуется, чтобы он «в сутки более одной карты не ставил и чтоб во всю жизнь уже после не играл [428, V, с. 215]». С Чаплицким Германна сближает лишь вторая часть повеления графини: больше никогда не играть. Что же касается первой части, то она принципиально иная. Речь идет не об одном вечере, а о трех. В результате герой только на протяжении двух вечеров был сосредоточен на идее карт и точно следил за своими действиями. В третий вечер он успокоился относительно точности того, что сообщила ему графиня, и вновь подчинился мыслям о ней как ведьме. В результате он ослабил контроль за своим поведением и вместо туза, который должен был выиграть, вытащил из своей колоды пиковую даму, с которой, как следует из эпиграфа к повести, связаны представления о ведьме, «тайной недоброжелательности». «В эту минуту, – сообщает повествователь, – ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его…

- Старуха! – закричал он в ужасе [428, V, с. 219]». Как писал А. А. Слюсарь, «процесс идентификации, протекающий у Германна, состоит из двух этапов: сначала процесс символизации, поскольку пиковая дама

ассоциируется с архетипом ведьмы, затем – индивидуализации: пиковая дама оказывается похожей на графиню Анну Федоровну [488, с. 32]». Итак, в сознании Германна верх взял миф о мести ведьмы-покойницы, героем которого он стал против собственной воли.

Форма повествования в «Пиковой даме» объективная. Инсценировка мифов о чудесной родоначальнице и мстящей за свою смерть ведьме, а также полное раскрытие родового мифа о трех картах известны лишь «постановщику» этой инсценировки, Германну. Повествователь незаметно для читателя переходит на «угол видения» происходящего героем. Другие персонажи не догадываются о разыгрывающейся на их глазах мистерии. Сам же автор предлагает читателю глубоко психологическую реалистическую повесть, в которой поведение героя целиком мотивировано его характером, внутренним состоянием и социальным положением. Социальный аспект случившегося подчеркивается заключающей развязку фразой «игра пошла своим чередом». Чужак на время проник в круг аристократов, но в конечном итоге порядок был восстановлен. Помощь родоначальницы и его победа оказались мнимыми.

Лугин в «Штоссе» М. Ю. Лермонтова, в отличие от Германна, не сознающего своего болезненного состояния, был уверен, что у него начинается безумие. Он признается, что слышит голос, сообщающий адрес, ему кажется, что все окрашено в желтый цвет, а лица людей похожи на лимоны. Однако правильнее вести речь не о безумии, а о ясновидении. Оно заключается в установлении связи с являющимся в воображении лицом. Сначала Лугин бессознательно воспроизводит в своем рисунке лицо, увиденное на портрете, а затем происходит материализация изображения, и герой вступает с существом, которое считает привидением, в такие отношения, которые возможны только с живым, реальным человеком. Он даже требует, чтобы привидение назвало свою фамилию. Здесь, конечно, содержится определенная доля иронии, проявляющаяся еще и в том, что фамилия, возникающая в сознании Лугина, основана на случайном совпадении, игре слов. Повествователь фиксирует как реальный факт разорение Лугина, каждый раз проигрывающего старику. Таким

образом, есть основание говорить о действительной встрече героя с духом как реализации столкновения с фатумом.

В «Поединке» Е. Ростопчиной, «Фаталисте» и «Штоссе» М. Лермонтова герои сталкиваются с враждебными им обстоятельствами и задумываются о наличии силы, управляющей происходящим с ними. Это фатум, предопределенность – то, что находится вне человека. Но расколотость мира может оказывать воздействие на душу человека, внося хаос, дисгармонию в нее. То есть враждебное человеку начало из внешнего мира вторгается в его внутренний мир и разрушает его изнутри.

В качестве мифопоэтического решения проблемы судьбы путем развития мотива раздвоенности человека может быть рассмотрена повесть Н. В. Гоголя «Вий». В ней неразрывно связаны идеи непреодолимости зависимости человека от внешней по отношению к нему силы и расщепленности мира и человека. Видя в цикле Н. В. Гоголя «Миргород» авторскую «онтологию действительности», А. С. Киченко выделяет в качестве ведущей в «Вие» тему смерти и пишет: «Обобщенная ситуация «Вия» может быть сформулирована как столкновение живого и мертвого, динамичного и неподвижного, возвышенного и заземленного [229, с. 333]». Ряд оппозиций, названных исследователем, может быть продолжен. Двойственность лежит в основе характеристики поведения Хомы Брута, узнавшего от ректора о предсмертном желании дочери сотника. Начав с мысли «при первом удобном случае возложить надежду на свои ноги», он в конечном итоге приходит к решению: «Что ж делать? Чему быть, тому не миновать! [95, I, с. 159]». Двойственна характеристика козаков, явившихся по поручению сотника к ректору. По их одежде можно было судить о том, что они принадлежат «владельцу», а по лицам – об их героическом свободном прошлом. «Небольшие рубцы говорили, что они бывали когда-то на войне не без славы [95, I, с. 159]». Противоречиво впечатление, которое производит на Хому Брута село сотника. «Эх, славное место! – думает он перед тем, как решить, что «не мешает подумать и о том, как бы улизнуть отсюда [95, I, с. 164]». Двойственна и мотивировка того, что герой

не убежал от своих спутников из шинка. Ноги не слушались его то ли потому, что он был пьян, то ли потому, что он уже не был властен над самим собой. Сочетание всех этих противоречивых характеристик позволяет судить о развиваемом в подтексте мотиве расщепления мира и человека. Это расщепление является одной из причин гибели героя. Размышляя о проблеме онтологизма изображения зла в эстетическом мировоззрении Гоголя, Милана Церяк обращает внимание на то, что Хома Брут занят «исключительно тактикой собственного выживания». И главную причину проникновения нечисти в храм, а также гибели героя исследовательница видит в утрате Хомой Брутом святости как «сознания сакральности человеческого бытия» [571, с. 104]. На наш взгляд, это отсутствие святости в герое повести связано с расщепленностью его «я» и является результатом влияния на него дисгармонии, царящей в мире, утрате связей между людьми.

Впервые отчуждение собственного «я» Хома Брут испытывает, когда в хлев, где он собирался переночевать, является ведьма. «Философ хотел оттолкнуть ее руками, но, к удивлению, заметил, что руки его не могут приподняться, ноги не двигались… [95, I, с. 155]». А потом чуждое его человеческой природе «бесовски сладкое чувство [95, I, с. 156]» и вовсе овладевает им. Это же сочетание чувства «трепета» перед красотой и ужаса перед «страшно пронзительным», что было в этих же самых прекрасных чертах, он испытает, увидев умершую дочь сотника. Возникает ситуация, подобная той, о которой пишут Ибойя Баги и Чаба Шарняи применительно к «Лесному царю» Гете. В нем, по их мнению, «демонстрируется сверхъестественная, магическая сила природы и неконтролируемая сознанием, темная, тайная сторона человеческой натуры». С этим связан план «гомоэротического влечения» в стихотворении: «сверхъестественное влечение и естественное желание переплетаются в мотиве эротического соблазна» [25, с. 68]. Раздвоенность героя, наличие в нем странного «поперечивающего себе» чувства, которое он испытывает в момент страха [95, I, с. 174], приобретает и в «Вие» Гоголя мифологическое объяснение. Демоническое

проникло в Хому и управляет его поведением. В первую ночь в церкви он сначала отвернулся, а потом «не утерпел, уходя, не взглянуть на нее [95, I, с. 174]». В последнюю – не подчинился внутреннему голосу, запрещавшему ему глядеть на Вия. «Не вытерпел он и глянул [95, I, с. 184]». То есть тот демон, который губит Хому Брута, может составлять часть его собственного «я», нечто внутри него самого, неведомое ему и оттого неуправляемое, непостижимо иррациональное. Постепенно оно овладевает героем, и он уже не в силах противостоять демону как частице его внутреннего «я». Но это может быть и внешний демон, представляющий весь инфернальный мир, враждебный герою. Так соединяются психологическое и мифологическое в гибели Хомы. Он погибает из-за своей непоследовательности, внутренней расщепленности, наличия «темного» в себе самом, а также из-за того, что такова была его судьба. После встречи с ведьмой он уже себе не принадлежал. Поэтому и бежать ему некуда – он двигался по кругу [95, I, с. 181]. То, что от человека не зависит происходящее, признают и другие персонажи «Вия». Не услышав ничего о святости и богоугодных делах Хомы Брута, которыми можно было бы объяснить выбор его умирающей, сотник заключает: «Ну … верно, уже недаром так назначено [95, I, с. 166]». Сначала по дороге в село Хома задает козакам вопросы и не получает на них ответа. Потом Дорош «беспрестанно» задает Хоме вопросы, на которые тот не отвечает. Все разъясняет один из козаков: «Не спрашивай! – говорил протяжно резонер, – пусть его там будет, как было. Бог уж знает, как нужно; бог все знает [95, I, с. 161]». Зачем спрашивать? Бог все знает, а человеку ведомо лишь то, что нужно. А остальное – за пределами его знания, и бессмысленно пытаться эти пределы преодолеть. Обе идеи – расщепленности человека как причины его неблагополучия и обусловленности «назначенного» судьбой сливаются в объяснении гибели Хомы Брута. «Так ему бог дал», – говорит звонарь Халява. Тиберий же Горобец возражает: «А я знаю, почему пропал он: оттого, что побоялся [95, I, с. 185]». Этими репликами завершается «Вий» как один из вариантов мифа о столкновении человека с ведьмой. В значительной степени и то, что

переживает герой мистерии В. К. Кюхельбекера «Ижорский», может быть определено как реализация экзистенциального субъективного в нем. Ижорский находится в конфликте не только с реальными людьми и инфернальными существами (Букой, Шишиморой, Кикиморой), но и с самим собой как личность рефлектирующая. И противоречивость его отношений с людьми, в первую очередь, с другом и возлюбленной, ведущая к трагедии – результат наличия в нем внутреннего демона, разрушающего его самого. И «Вий» Н. Гоголя, и «Ижорский» В. Кюхельбекера завершаются гибелью героев. В значительной степени это обусловлено мифологическим мотивом проникновения демонического в душу героев и их неспособностью из-за этого противостоять ему. В тех же случаях, когда экзистенциальное остается вне героя, для него остается надежда на спасение. Но для этого ему нужна помощь того, кто противостоит демоническому – ангела.

В развитии темы любви героя фрагмента М. Лермонтова «Штосс» к «воздушному идеалу» так же, как и в развитии мотива игры, можно выделить мифологическую основу. Как ранее было отмечено, второй сюжетной линией в этом произведении является развитие мотива, связанного с живописцем и создаваемым им портретом. Лугин – это художник, являющийся, по словам повествователя, «проповедником» своего века. Он болезненно воспринимает свою непривлекательность и испытывает разлад с миром. Мечта любого романтика связана с гармонией. Художник Лугин пытается воплотить свой идеал в рисунке. Для него ангельское начало связано с женщиной. Но ее облик лишен определенности. В действительном мире все, в том числе и женщины, кажутся ему похожими на лимоны. Поэтому портрет, над которым работал Лугин, долгое время оставался незавершенным. Черты совершенного женского существа начинают постепенно вырисовываться в его воображении в процессе игры. В первую ночь, когда старик обращает внимание Лугина на «содержимое банка», Лугин видит, что возле него «колыхалось что-то белое, неясное и прозрачное». Это видение вызывает в нем лишь чувство отвращения [273, с. 305]. Во вторую ночь он уже собирается «посмотреть хорошенько», что

предложил ему призрак. Он рассматривает продвигавшуюся за стариком фигуру, но пока она представляется ему «до того туманной», что он «не мог рассмотреть ее формы [273, с. 306]». Когда же призрак называет себя, Лугин пугается знакомого «Штосс», и в этот момент отчетливо видит ту, что пришла вместе с его инфернальным противником: одну «из тех чудных красавиц, которых рисует нам молодое воображение, перед которыми в волнении пламенных грез стоим на коленях, и плачем, и молим, и радуемся бог знает чему [273, с. 307]». На смену отвращению приходит восторг, и Лугин обретает смысл жизни: решается играть, пока не выиграет. Так завершается ситуация поисков художником модели для эскиза. Он обретает своего ангела, который поможет ему реализовать творческое «я» и, поскольку Лугин, как и любой романтик, сосредоточен на субстанциальном, внести в дисгармоничный мир образ совершенной красоты. Ангел должен помочь как рефлектирующей личности, исполненной отвращения к миру, так и самому миру силой творческого вдохновения художника. Это позволяет предположить, что М. Ю. Лермонтов собирался ввести в ткань своего произведения мифологическую ситуацию встречи Ангела с Демоном.

IV. 2. 4. Миф об Ангеле и Демоне в романтическом произведении. Ситуация встречи бессознательно-гармоничного, непосредственного существа, отличающегося цельностью и пока еще не пробужденного к духовной жизни и самоанализу как одному из ее проявлений, с личностью рефлектирующей и исполненной движения мысли – одна из ведущих в литературе эпохи начала XIX века. Она лежит в основе «Дневника обольстителя» из «Или-Или. Фрагменты жизни» датского романтика С. Кьеркегора, романтической поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон», ряда эпизодов из жизни Печорина в романе «Герой нашего времени», на ней основана встреча романтика Онегина с Татьяной Лариной в романе А. С. Пушкина. В основе этой ситуации – миф о встрече Евы и Змея. Его содержанием является трансформация непосредственной личности, находившейся до сих пор в состоянии покоя. Пользуясь языком А. Дж. Тойнби, «психическое блаженство,

или нирвана», в котором она пребывает, прерывается появлением «критика». Он пробуждает разум, вносит в душу непосредственного существа сомнение и дает, таким образом, импульс к его развитию: «…импульс, или мотив, который заставляет совершенное состояние Инь перейти в стадию деятельности Ян, исходит от вмешательства Дьявола в божественную Вселенную [517, с. 108]», – писал исследователь. Однако, как следует из художественных произведений, строящихся на этом мифе, такая встреча зачастую оказывается переломной и в судьбе «демона» – дисгармоничной рефлектирующей личности, отравленной ядом абсолютного разлада с миром. Поэтому он может искать встречи с Ангелом в надежде вернуть себе исходное состояние единства с миром. Подобным образом могла развиваться ситуация встречи Лугина с дочерью старика с портрета. Но, как подчеркнул В. Э. Вацуро, повесть «Штосс» была «подана слушателям как мистификация», ее «незаконченность оказывалась сознательным художественным приемом», а потому и всякие предположения относительно развития ее сюжета, по мнению ученого, «гадательны [60, с. 251]». Интересную точку зрения на причину незавершенности «Штосса» высказывает Н. В. Александрова. По ее мнению, стремление к фрагментарным формам может быть объяснено сосредоточенностью М. Ю. Лермонтова на коренных вопросах бытия. «Какое-либо определенное разрешение важной проблемы выглядело бы ограниченным, а любой конец – излишне рациональным, не способным передать бесконечность авторской идеи [16, с. 167]».

Незавершенность и мотив встречи рефлектирующей личности с Ангелом дают основания соотнести «Штосс» с планом готовившегося А. С. Пушкиным «Влюбленного беса». Привлечение к анализу «Штосса» этого фрагмента обусловлено отношением его автора к пушкинскому творчеству. В. Э. Вацуро писал о том, что М. Ю. Лермонтов «почти демонстративно избирал пушкинский принцип – отыскивать фантастическое в глубинах эмпирической реальности и подавать его в остросюжетной новелле, сохраняющей следы своего происхождения из устного анекдота [60, с. 250]». Этот устный рассказ

позже был превращен в повесть под названием «Уединенный домик на Васильевском» В. П. Титовым (Титом Космократовым). По мнению Вяч. Вс. Иванова, предпринявшего детальный анализ текста повести, «большая часть описаний и основных динамических сцен принадлежит» в ней А. С. Пушкину [171, с. 134-135]. И в замысле А. С. Пушкина, и в повести, подписанной Космократовым, заявлен мотив любви. Он дает направление развитию ситуации встречи человека с дьяволом. Из пушкинского плана следует, что к старухе, у которой есть две дочери, ходят два молодых человека. Один из них, обозначенный как «влюбленный бес», «любит меньшую», а «старшая дочь сходит с ума от любви [428, V, с. 459]» к нему. В опубликованном В. Титовым «Уединенном домике на Васильевском» ситуация, драматизм которой определен состоянием влюбленности, сохранилась. Варфоломей, который проникает с помощью Павла в дом вдовы, влюблен в невинную ее дочь Веру.

Серьезность интереса А. С. Пушкина к результату встречи непосредственной личности с демоном подтверждает написание им в том же, что и план «Влюбленного беса», 1823 году, стихотворения «Демон». Явление герою стихотворения, пребывавшему до этого в состоянии непосредственности, «злобного гения» резко меняет его мироощущение. Позже в заметке «О стихотворении «Демон»» Пушкин напишет об этой встрече как о душевном процессе, происходящем внутри человека. Дух «*отрицанья или сомнения»,* который рождается в душе «легковерного и нежного» человека, чье сердце, «еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного», происходит, по его словам, в тот момент, когда «вечные противуречия существенности рождают в нем сомнения». В результате «лучшие надежды и поэтические предрассудки души [428, VI, с. 233]» навсегда уничтожаются. В письме к К. А. Собаньской Пушкин так же выделяет в своем понимании демона начало отрицания: «Вы – демон, то есть тот, кто сомневается и отрицает [170, с. 37]».

Это позволяет судить о том, что основу стихотворения «Демон» составляет процесс перехода человека от бессознательности к осознанности,

который переживает каждый, кто пытается выработать собственное понимание мира. Но, отказавшись от непосредственности, человек неизбежно наталкивался на противоречия, убеждался в несовершенстве мира и вступал с ним в конфликт. Подобное состояние было характерно для любого романтика, в том числе и для самого Пушкина в момент написания стихотворения. Однако поэт сознавал весь трагизм абсолютного отчуждения от мира, поэтому из стихотворения следует, что не сам герой после перехода к осознанности отказывается «благословить» Творение, а явившийся ему «дух отрицанья». «Герой стихотворения «Демон» воспринимает «злобного гения», несмотря на «хладный яд», отравляющий его душу, лишь извне, внутренне отстраняясь от него [489, с. 20]».

Безусловно, образ демона в данном случае был необходим А. С. Пушкину для того, чтобы выразить неприемлемость для него полного разлада с миром, и центром в стихотворении является «я» героя, а не «злобного гения». В дальнейшем внимание поэта все больше переключалось на демоническое существо, причем, как уже было отмечено, переживающее любовь, то есть акцент делался на динамике психического состояния не непосредственной личности, а «духа отрицанья». Скорее всего, в оформленном А. С. Пушкиным лишь устно рассказе «Влюбленный бес» центральной была проблема возможности пробуждения в демоническом существе чувства любви и перерождения его под влиянием этого чувства. Ведь после того, как бес влюбился, пошатнулась основа его существования. Но в повести, записанной В. Титовым, эта возможность остается нереализованной. Противостояние Ангела и Демона достигает кульминации в сцене смерти матери Веры. «У самого беса растаяло бы сердце», – сообщает рассказчик об облике девушки в этот момент [449, с. 205]. Но, хотя Варфоломей и переживал настоящее исступление, представляя девушке их будущее со «страстью» и «жаром», он оставался все тем же духом отрицания. Его целью было заставить Веру отказаться ради него от чистоты своей души. Осознав, с кем имеет дело, «ангел» обращается за

защитой к Богу, а Варфоломей предается тому, что составляет его дьявольскую суть – разрушению.

Возможно, А. С. Пушкин отказался от дальнейшей разработки «Влюбленного беса» в связи с тем, что к 1829 году он уже решил проблему внутреннего состояния демона, но в стихах. Это решение выражено в стихотворении «Ангел» (1827). Оно состоит из трех катренов, в каждом из которых развивается ситуация встречи «нежного ангела» и «мрачного и мятежного» демона. С одной стороны, «дух отрицанья, дух сомненья». С другой – «дух чистый». Эта «чистота» и заключает в себе идеальное состояние внутренней гармонии и согласия с миром. Во втором катрене стихотворения передана картина динамики внутреннего состояния демона, который после встречи с ангелом сумел впервые познать «жар невольный умиленья». Для него оказывается возможным воскресение для новой жизни. От абсолютного разочарования и разлада с миром, когда он «ничего во всей природе» не хотел «благословить», демон переходит к признанию его ценности, поскольку не все в этом мире достойно лишь ненависти или презрения. Воскрешающей, то есть возвращающей к единству с миром силой наделяется любовь. Чуть раньше, в 1825 году в жизни лирического героя Пушкина появился дух, который дал ему возможность полноценного существования, когда есть и творчество, и чувства, и идеал – «гений чистой красоты». Этот дух сменил «злобного гения». Теперь произошла их встреча, закончившаяся возрождением духа разрушения к принятию мира. Если же соотнести итог встречи ангела с демоном в этом стихотворении А. С. Пушкина с происходившим в начале XIX века в русском обществе пробуждением личностного самосознания, то можно сделать вывод о том, что Демону оказывается доступным шаг, которым завершается процесс выработки мировосприятия – в мире обнаруживается то, что достойно любви.

IV. 2. 5. Миф в художественном решении проблемы двойственности мира и природы человека («Косморама» В. Одоевского). Проблема свободы или же подчинения человека предопределению, двойственности души человека и мотив встречи

дисгармоничного героя с ангельским существом определяют мифопоэтику «Косморамы» В. Ф. Одоевского (1840). Появление этого произведения, по мнению ряда исследователей [61; 506], было обусловлено полемикой писателя с М. Ю. Лермонтовым и Е. П. Ростопчиной, его склонностью к рациональной мотивировке загадочного. Хотя при этом В. Ф. Одоевский не исключал наличия элементов «высшего знания в народном предании, суеверии, в магии, астрологии, уходящих своими корнями в наивное первобытное сознание [60, с. 228-229]». Поэтому в его повести «Косморама» выражен целый комплекс космологических и этических представлений неоплатоников, мистиков, просветителей. Немалое место занимают и архетипические мифологические структуры, поскольку писатель, как и другие романтики, в мифе видел наиболее адекватный способ выражения собственного мироощущения. Повесть посвящена графине Е. П. Ростопчиной.

Название произведения позволяет предположить, что речь в нем будет идти о том, что связано с проявлением космического – наименование предмета, сыгравшего чудесную роль в судьбе героя, состоит из двух частей: космос и рама, в которую заключен этот космос. В XIX веке так называли раек, ящик с отверстиями для демонстрации картинок, использовавшийся на ярмарках для развлечения публики. Характеризуя содержание «потешных косморам», А. Р. Магалашвили отмечает, что косморамщик старался приблизить диковинное к интересам зрителя, сделать его актуальным [293]. В повести В. Ф. Одоевского это название игрушки. В комментариях к произведению М. А. Турьян приводит описание устройства косморамы, которое писатель поместил в «Детской книжке для воскресных дней» на 1834 год [449, с. 633]». В повести косморама описывается следующим образом: «…род коробки, облепленной цветною бумажкою, на которой золотом были нарисованы цветы, лица и разные фигуры… в ящике было круглое стекло, сквозь которое виднелся свет [449, с. 306-307]». Скорее всего, это была игрушка. Но на ней были «очарованные знаки, начертанные сильною рукою на магическом стекле [449, с. 312]». И, поскольку мальчик прикоснулся к ним, он приобщился к

«чужим тайнам». Позже, вернувшись в свой дом и вспомнив, что случилось с ним в детстве, он понял, что увидел в своей игрушке то, что и в самом деле «случилось и прежде чем это случилось [449, с. 311]». Так Владимир узнал о своем опасном даре. Но вскоре и без косморамы он обрел способность видеть разные миры и понял, что фраза «человек есть мир» – не пустая игра слов [449, с. 335]. Вся история человечества, благодаря прикосновению к очарованным знакам на ней, стала ему понятной. В связи с этим и можно прокомментировать название подарка, полученного Владимиром в детстве, не только как игрушки, но и как картины космоса, заключенного в раму.

Мотив чудесного предмета, который получил герой в детстве, обусловлен тем, что автора повести интересовала проблема взаимоотражения социального и космического. На это указывает эпиграф из неоплатоников: «Что снаружи, то и внутри». Эту фразу можно продолжить: что в Космосе, то и в человеке, макромир и микромир взаимосвязаны. Из подобного умозаключения исходил и Франц Месмер, предположивший взаимосвязанность планет, земли и одушевленных существ, благодаря особой инстанции – «животному магнетизму». Правда, В. Ф. Одоевского, как и неоплатоников, на которых он ссылается в эпиграфе, в большей степени интересовала проблема соотношения чувственного мира с миром идей. Персонажи в повести ощущают свою зависимость от чего-то неопределенного и непонятного им. Еще в предваряющих собственную историю заметках герой признается, что происходящее с ним часто свершается против его воли [449, с. 306]. Доктор Бин из косморамы поясняет Владимиру, что люди в мире явлений, то есть «Здесь», где находится Владимир, воспринимают происходящее в «виде невольных побуждений». Истинный смысл каждого поступка может быть ясен лишь в мире «Там» [449, с. 312]. Любой человек «Здесь» является проводником того, чем является в мире «Там» его двойник, хотя часто и не осознает этого.

В основе мотива двойничества, выполняющего в повести такую важную роль, лежит усвоение В. Ф. Одоевским идеи Плотина, что область явлений – это театр, а люди – актеры, исполняющие волю своих двойников из мира «Там». К

примеру, в рушащийся в стихии огня дом графа является не та Софья, с которой герой встречался в доме тетушки, а ее двойник. Я, вспоминает он, «заметил перед собою как будто белое облако… всматриваюсь… в этом облаке мелькает лицо Софьи… она грустно улыбалась, манила меня… Я невольно следовал за нею. . Где пролетало видение, там пламя отгибалось, и свежий душистый воздух оживлял мое дыхание… [449, с. 348]». В то же самое время Софья из мира «Здесь» внезапно заболевает, «все тело ее было как будто обожжено», хотя доктор Бин и называет ее состояние «острой водяной». В свою очередь, Владимир, который остался в мире «Здесь», вызывая в памяти трагические события гибели Элизы и ее семьи, причиняет ей «Там» вновь те же страдания. Графом в «этом» мире управляет его двойник, но он этого не понимает. В увиденном Элизой пророческом сне ее муж заявляет: «Но слушай: на земле я забуду все, что узнал здесь; скрывай от меня твои чувства, скрывай их – иначе горе тебе, горе и мне!. . [449, с. 331]». Характеризуя созданную Плотином схему понимания мира, В. Дильтей писал о том, что в ней бесконечное пребывает в живом движении к конечному, а из конечного в свою очередь исходит жизненная связь с бесконечным [131, с. 113]. Но постигаема сфера истинного бытия на духовном уровне. К внутреннему нравственному все время и обращает Владимира Софья, хотя и сама в мире «Здесь» не все понимает и кажется «простенькой». Настоящее же ее назначение в жизни Владимира – помочь ему сохранить собственную непосредственность, познать свою истинную природу.

В сосредоточенности В. Ф. Одоевского на этическом М. А. Турьян видит проявление его религиозного и духовного кредо. Оно лучше всего раскрывается в его письме к Е. П. Ростопчиной. Тремя занятиями, которыми должен быть проникнут весь жизненный путь человека, писал в нем В. Ф. Одоевский, являются «молитва чистая, младенческая жизнь и благая деятельность [525, с. 192]». Он был убежден в том, что две любви, которыми должен быть проникнут человек, это любовь к Богу и любовь к ближнему. Живящей душу силой является вера. И хотя воспитание, образ жизни, книги, «и

всего более наши страсти» могут заглушить эту естественную силу, в зависимости от степени воли, человек способен возродить ее в себе [525, с. 189]. К такому нравственному возрождению и призвана была подвигнуть Владимира Софья. Рядом с ней он и впрямь «забывал все гордые мысли, которые возмущали» его разум, и жизнь казалась ему «понятна, светла, полна тишины и гармонии [449, с. 323]». Именно на ее образе сосредоточил основное внимание в своем комментарии «Косморамы» В. Э. Вацуро, соотнеся тип поведения Софьи с религиозным кодексом масонов, очень близким «к кодексу ортодоксального христианства [61, с. 163]».

Проблемы нравственности человека В. Ф. Одоевский решал в контексте космических, всечеловеческих процессов. И в этом также можно видеть отражение идей неоплатоников. Известно, что во главу иерархии бытия Плотин и его ученики поставили Единое – благо. Для Плотина это «потенция всех вещей». «Если бы ее не было, – рассуждал он, – то и все не существовало бы, не существовал бы и ум, первая и всеобъемлющая жизнь [20, с. 551]». Философ проявлял энтузиазм, веря, что и подчиняющийся страстям человек не отпадает от Сущего. В результате убежденность в изначальном родстве человека с Абсолютом, которой был вдохновлен Антиох в «Блаженстве безумия» Н. А. Полевого, оказывается близкой и герою В. Ф. Одоевского, убежденному в принципиальной познаваемости и явлений, и идей. «Идеальное и реальное, – писал З. А. Каменский о позиции В. Ф. Одоевского в области гносеологии, – две равноправные стороны Абсолюта, специфически, но равно-адекватно выражающие Абсолют [191, с. 21]». В свою очередь, в выраженных в «Космораме» представлениях о мире сущностей и мире явлений могут быть выявлены и мифологические корни.

Остановимся на лежащем в основе ее структуры мотиве двойничества. Для мифологически мыслящего человека наличие двойников объясняется особыми свойствами души, которая воспринимается им и как «неразделенная телесная», и как свободная, душа-тень. Душу-тень, – писал Вильгельм Вундт, характеризуя первобытный анимизм, – видят во сне, а там, где к этому подают

повод окружающая физическая среда и известное состояние духа, она является благодаря силе ассоциаций с образами сновидений и наяву». Такая душа «существует в двояком виде: с одной стороны, она продолжает существовать в теле, с другой же … она может скитаться вне тела, сохраняя то обличье, которым она обладала при жизни [73, с. 472]». Подобные представления о душе, утверждал основоположник «психологии народов» В. Вундт, сохранялись «с поразительным постоянством». «Там, – писал он, – где первобытный анимизм проникает постепенно снизу в высшие культы, там он покрывается наслоением из тотемистических и манистических представлений и, с другой стороны, представлений, связанных с верой в демонов [73, с. 476]». С точки зрения этого ученого, душа уже на ранних ступенях определяется как «alter ego» человека, способное «к самостоятельным превращениям [73, с. 484]». В процессе развития мифологического мышления «телесная душа» переходила в безжизненные предметы. В этом В. Вундт видел основу фетишизма. А «душа-дыхание» переходила в животных, облака, другие движущиеся предметы. «Души, – писал он, – ставшие таким образом самостоятельными, превращаются – по мере того, как отступает на задний план или совершенно исчезает связь их с телесной душой и с душой-дыханием – в демонов» [73, с. 486]. Позже формируется представление о магнетических возможностях души, которое также может быть истолковано мифологически: как вера в независимую силу, которая дает жизнь материальному, в том числе и человеку. Вспомним, что человек, согласно антропогоническим мифам, частично состоит из материального – глины, дерева, праха земного… Частично же он содержит в себе божественное, которое вдохнул в него в процессе творения демиург. В дальнейшем эти мифологические представления были творчески переосмыслены и включены в различные учения о человеке, в котором стали различать наличие нескольких тел (орудий) души: физического тела, эфирного тела, которое иногда отождествлялось с двойником человека, астрального тела и тела мысли. Так, к примеру, в начале XIX века были популярны сочинения Иогана Генриха Юнга-Штиллинга (1740-1817), который

исходил из того, что человек состоит из тела, души (нервного духа) и духа. Благодаря тому, что человек наделен духом, который имеет божественное происхождение, и, учитывая наличие животно-магнетических (месмерических) явлений, которые могут помочь ослабить его зависимость от тела (нервного духа), человек (ставший сомнамбулом) обретает дар ясновидения, а его дух, считал И. Г. Юнг-Штиллинг, может явиться другим людям как его двойник. Значительную роль в увлечении идеей возможности двойничества, общения с духами, проникновения в скрытые от обычного восприятия сферы сыграли также сочинения И. Сведенборга о виденных им духах «на небесах и в аду». Постепенно мотив двойничества занял важное место не только в теоретических сочинениях, но и в литературе [353]. Своей повестью «Косморама» В. Ф. Одоевский включился в его художественную разработку.

Еще одним мифологическим источником мотива двойничества является одухотворение стихий. Характеризуя суфизм, неоплатонизм, арабский вариант аристотелизма, О. В. Трахтенберг пишет в отношении их космологии: «Божество, как единая, вечная, неизменная первосущность и первопричина, порождает нисходящий ряд бестелесных духовных субстанций. Небесные тела одушевлены и осуществляют наиболее совершенное круговое движение. Вечному и совершенному надлунному миру противопоставляется преходящий и несовершенный земной, подлунный мир. Этот последний состоит из четырех элементов (земля, огонь, вода, воздух), тогда как надлунный мир образуется из эфира. … Бог влияет на подлунный мир не прямо, а косвенно, через посредствующие «интеллигенции» («разумы») [522, с. 57]». Подобное одухотворение стихий может быть объяснено анимизмом древних. Человек представлялся состоящим из двух начал – материального и духовного. Так и в каждой из стихий предполагалось наличие видимого и невидимого. Основатель учения, которое получило название «оккультная пневматология», Филипп Аурелиус Парацельс исходил из того, что земля, огонь, воздух и вода состоят из тонкого газообразного элемента и грубой телесной субстанции. «Как видимая Природа, – описывает систему Парацельса Мэнли П. Холл, – населена

бесчисленным количеством живых существ, так и, согласно Парацельсу, невидимый, духовный аналог видимой Природы … населен сонмами любопытных существ, которых он назвал стихиями и которые потом были переименованы в природных духов. Парацельс разделил их на четыре группы, которые названы *гномами, ундинами, сильфами и саламандрами.* Он учил, что они являются на самом деле живыми созданиями, во многом напоминающими по форме человеческие существа и населяющими свой собственный мир, неизвестный людям в силу недоразвитости их чувств, неспособности проникнуть за пределы грубых элементов [561, с. 382]».

Соотнести «Космораму» с мифом позволяет и выраженное в ней понимание пространства. Мысль об иерархичности сфер Космоса В. Ф. Одоевский, скорее всего, усвоил из философской системы Плотина. Но уже в мифологическом толковании этой фундаментальной категории содержится идея множественности абсолютно самостоятельных частей пространства [521, с. 239]. М. Д. Ахундов, посвятивший свой труд анализу различных его концепций, приводит пример из мифологии алтайцев и тувинцев, в которой идет речь о 99 мирах и 33 слоях небес [24, с. 52]. «Мифологические пространство и время могут быть в самом общем виде определены следующим образом: циклическая структура времени и многослойный изоморфизм пространства [24, с. 62]». Из такого понимания времени и пространства следует вера в возможность путешествия по разным пространственным сферам, в каждой из которых – свое время. Такое путешествие заканчивается гибелью для обыкновенного человека, подчиняющегося законам времени «своего» мира. Но посвященный может совершать путешествия, не опасаясь последствий, поскольку «по иным мирам» странствует на самом деле его «сверхъестественный двойник [24, с. 54]». В результате мифологическое понимание пространства оказывается связанным с представлениями о двойничестве. Показательными в этом отношении являются мысли Ю. М. Лотмана, высказанные в статье «О мифологическом коде сюжетных текстов», а также – в написанной им совместно с Б. А. Успенским

работе «Миф-имя-культура» о том, что в мифе, попадая на новое место, «объект может утрачивать связь со своим предшествующим состоянием и становиться другим объектом (в некоторых случаях этому может соответствовать и перемена имени) [290, с. 438-439]». По мнению ученых, ориентация мифологического пространства на установление гомео- и изоморфизмов, наличие в нем топологических свойств, когда «подобное оказывается тем же самым», «обусловило периодическое оживление его в разные исторические эпохи [290, с. 87]».

Из выраженных в мифологии представлений о времени и пространстве вытекает и толкование взаимосвязанности всего в Космосе, в том числе и прошлого с будущим, о которой идет речь в повести В. Ф. Одоевского. В повествованиях «мифологического типа», пишет Ю. М. Лотман, «любой из эпизодов цикла воспринимается как многократно повторяющийся в прошлом и имеющий быть бесконечно повторяться в будущем [288, с. 86]». Миф фиксирует «циклические закономерности». Повторение связывает разные временные пласты. Исходя из неизбежности повторения зла, хотя и побеждаемого чистотой и добротой души, В. Ф. Одоевский представляет, как возникают сцепления нарушений нравственных норм, и как они самым неожиданным образом влияют на будущие события. Тетя и «братец Володя» обманывают Володиного дядю. Владимир так же будет поступать с Элизой по отношению к ее мужу. Дядя подталкивает графа на преступление, сам граф является искусителем для героя повести, уже одним своим существованием провоцируя его на мысли о преступлении. Итак, преступление оказывается неизбежным, хотя и известны пути неподчинения ему.

Родство «Косморамы» В. Ф. Одоевского с ранними мифологическими системами обнаруживается и в выраженном в ней одухотворении Космоса. Ю. Медведев назвал эту повесть «первым манифестом «русской школы космизма», обнаружив в ней «модель космического единства прошедшего, настоящего, будущего, взаимовлияния поколений ушедших, живых, нерожденных». Выводя эти идеи из архаических мифов, Ю. Медведев пишет:

«К древнему поверью о Вселенной как о живом организме русские космисты добавили еще и необходимость заботы каждого из нас о всем роде человеческом, заботы, спроецированной на времена, несовместимые с краткостью жизни индивидуума [309, с. 461]».

Близость «Косморамы» В. Ф. Одоевского и мифа проявляется в интерпретации отдельных событий. Это относится к мотивировке возвращения графа. Оказывается, он не просто посланник мира «Там», которому назначено исполнить роль носителя зла «Здесь». Он еще и вампир, оборотень. Присутствуя в театре во время представления оперы Маршнера «Вампир», Владимир сравнивает то, что происходит на сцене с тем, что видит в ложе графа. «В том месте оперы, – отмечает он, – где вампир просит прохожего поворотить его к сиянию луны, которое должно оживить его, граф судорожно вздрогнул; (…) было ли это воспоминание о его приключении, простая ли физическая игра нерв или внутренний говор его таинственной участи – отгадать было невозможно [449, с. 343]». Мифологизация присутствует и в придании антропоморфного и зооморфного облика нравственным побуждениям. Герой обнаруживает, что «таинственные дела» совершаются в мире «существами, невидимыми для обыкновенного взора». Ему же дано видеть их. «Каждое из них, – сообщает Владимир, – магически порождало из себя новые существа, которые в свою очередь впивались в сердца других людей, отдаленных и временем и пространством». Но не только пороки представали как живые существа. Между «темными двигателями грехов человеческих носились и светлые образы, порождения душ чистых, бескровных; они также соединялись между собою живыми звеньями, также магически размножали себя и своим присутствием уничтожали действия детей мрака [449, с. 334]».

Примечательно, что развязка истории связи героя с Элизой приходится на вечер накануне Нового года, один из наиболее опасных, согласно календарным мифам, момент жизни Космоса, когда перед обновлением мира активизируется демоническая сила. Именно в такой вечер, как и всегда, граф отправляется играть в карты. Муж Элизы признавался, что переживал в эту часть года особое

состояние, чувствовал «необыкновенную сметливость, необыкновенную память». В вечер накануне Нового года, когда на время Хаос возвращал себе силы, ему приходили в голову «такие расчеты в картах, которых он и не воображал»; он учился «на целый год [449, с. 344]». И уходит граф из мира «Здесь» тоже в Новый год, с освобождением Вселенной от нечистой силы.

Большинство исследователей сходится на том, что В. Ф. Одоевский не был мистиком. Соотнеся «Русские ночи» с мистическими текстами, Е. Р. Булдакова пришла к выводу о том, что Одоевскому были близки лишь специфический рационализм мистических текстов, их философская сторона. Склонность к определению первопричины, универсализм, стремление к синтезу, диалогический принцип построения текстов, дидактизм – все это были черты художественного мышления В. Ф. Одоевского, соприродные мистическим идеям [51]. Лорен Дж. Лейтон видит проявление воздействия идей московских розенкрейцеров на Одоевского и других «любомудров» лишь в формировании у них представления о просвещении как самом надежном пути к «самосовершенствованию, самопознанию и самопожертвованию [281, с. 209]». Даже фантастика В. Ф. Одоевского «тяготеет именно к аналитичности», утверждает В. Сахаров, выделяя в произведениях этого художника «чисто научный интерес «к тайнам человеческой души [459, с. 226]». Не был В. Ф. Одоевский и носителем мифологического типа мировосприятия. Но он проявлял серьезный интерес к различным системам, в которых содержалось толкование космического, космогонического. И выраженное в мифах разных этносов представление о Космосе как живом организме, формирующемся путем организации Хаоса, не могло не заинтересовать его. Хотя, безусловно, миф о душе и живом космосе нужен был ему главным образом для решения проблем этического плана – влияния духов, присутствующих во Вселенной, на человека и самого человека на живой в своей основе Космос.

IV. 4. Выводы.

Мифотворчество романтиков было связано с их интересом к трансцендентному, находящемуся за пределами мира явлений действительности. В отличие от своих предшественников предромантиков, они в меньшей степени задумывались о границах познания, поскольку были убеждены в познаваемости загадочного. Исходя из того, что не каждой индивидуальности дано проникнуть в тайны мира сущностей, романтики в большей степени сосредоточились на проблеме уровня возможностей субъекта, путей его включения в пространство космического.

Стремясь постигнуть внутренний смысл действительности, романтики соединяли рациональное и иррациональное в процессе его постижения. При этом они проявляли дуализм, заключавшийся в признании наличия познавательных способностей не только у человеческого разума, но и у души. Причем духовное постижение, по их мнению, давало более полное знание о вселенной. Путь духовного постижения они видели в мифе. Поэтому романтики возвращаются к типу символического мифологического мышления, имагинативному, в котором господствует воображение. Безусловно, мировосприятие романтиков могло быть различным, но выделение символической природы мифа было свойственно всем им.

Особенности художественного мышления романтиков как мифотворчества наиболее полно проявились в тех произведениях, героем которых была индивидуальность, способная постигнуть медитативным путем, опираясь на деятельность воображения и творческую интуицию, состояние «предбытия» мира и считающая себя избранной для возвращения человечеству знания о его идеальном состоянии в прошлой жизни. Здесь особую роль приобретает миф о «золотом веке», когда царили гармония и непосредственность, были возможны тождество индивидума и наделенного душой универсума. Герой романтического произведения проникает в сферу трансцендентного объективного, «припоминая», что с ним было когда-то – в

детстве, в ином пространстве и в иное время, в ином (андрогинном) состоянии и постигает, в чем заключается его настоящее счастье или же его субстанциальная цель («Блаженство безумия» Н. Полевого, «Опал» И. Киреевского, «Облако» К. Аксакова).

В романтическом произведении миф приобретает иной характер, иные функции, чем в предромантических произведениях. Это было обусловлено возвращением романтиков к платоновскому пониманию искусства как отражения внутренней идеи объектов внешнего мира, пути к постижению души мира. Отсюда – опора на воображение, фантазию, провидческую роль вдохновения гения. При этом романтики предъявили высокие эстетические требования к миру. Этическое и эстетическое для них были тождественны. Центральное место в их представлении о должном получила категория «прекрасное», а в роли избранника чаще всего выступал человек искусства. Ощущая в себе способности демиурга, он создает произведение искусства, которое, благодаря воплощенной в нем творческой силе художника, становится истинной жизнью. Так деятельность художника превращается в жизнетворчество. В этом случае речь идет о трансцендентном субъективном: своей творящей волей он создает идеальную жизнь. Повествование завершается преодолением героем границы между его творением и им самим, его переходом в мир красоты. Но он до конца так и остается в одиночестве в действительном мире. Поэтому для окружающих его переход в мир искусства означает физическую смерть. В идеальном мире он может найти для себя идеальное окружение. Это дух искусства («Хозяйка» Е. Кологривовой), образы, созданные фантазией художника («Вальтер Эйзенберг» К. Аксакова).

Обращение романтиков к мифу было вызвано также их попыткой решить проблему свободы и предопределения. Убежденность исключительной личности в наличии силы, которая определяет события и делает бессмысленными все попытки реализовать себя, находит выражение в мифологизации обстоятельств, фатализме. Судьбу можно попытаться угадать

(«Фаталист» М. Лермонтова), но подчинить себе невозможно. Понимание судьбы в романтических произведениях было различным:

а) экзистенциальное объективное: это нечто иррациональное, внешнее по отношению к человеку и управляющее происходящим с ним. Мифологизация судьбы проявляется в наделении ее силой, целенаправленностью, в ее неподвластности человеку («Штосс» М. Лермонтова, «Поединок» Е. Ростопчиной);

б) экзистенциальное субъективное: демон, который управляет происходящим, – это нечто внутри самого человека, то зло, которое овладевает им, превращается в иррациональную и неподвластную частицу его собственного «я». Поэтому зло не только пугает человека, но и влечет его. Он и противится ему, чтобы спастись, и стремится к нему. Судьба – это реализация демона внутри самого человека. Подобное характерно для тех произведений романтиков, в которых на первый план выходит проблема расщепленности личности в дисгармоничном мире («Вий» Н. Гоголя, «Ижорский» В. Кюхельбекера);

в) это Провидение, осуществление высшей мудрой силы, воли Бога. Человек не всегда способен понять эту волю, может даже отклониться от истинного пути, но Провидение подталкивает его к совершению действий не всегда понятных ему, но обусловленных высшей мудрой силой, управляющей миром. Каждое из событий, происходящих с человеком – это звено в цепи закономерности. Но в конечном итоге взаимосвязанность всех звеньев становится очевидной («Черная женщина» Н. Греча).

Мифологический характер приобретает разделение романтиками пространства на «Здесь» и «Там», представление о взаимосвязанности прошлого, настоящего и будущего, а тем самым – об отражении любого поступка человека на будущем состоянии мира; понимание космоса как живого организма, в котором всё и все взаимосвязаны, признание наличия у человека двойников в других пространственных сферах («Косморама» В. Одоевского).

Мифологическое у романтиков утрачивает функцию иллюстрации художественных идей, средства раскрытия особенностей чужого мироощущения. Миф в романтической прозе становится выражением в символической форме опыта постижения и переживания художником мира. При этом русские романтики в гораздо меньшей степени, чем предромантики, опирались на образы национальной мифологии и чаще обращались к античной и христианской мифологии (миф о «золотом веке», о «демиурге», встрече Ангела с Демоном).

РАЗДЕЛ V
РОЛЬ МИФОЛОГИЧЕСКОГО КОМПОНЕНТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВОССОЗДАНИИ ПРОЦЕССОВ ВНУТРЕННЕЙ ЖИЗНИ

Писатели-романтики связывали процесс художественного творчества с деятельностью бессознательного. Интерес к этой категории при исследовании прозы предромантиков и романтиков обусловлен еще одним фактором – развитием в литературе психологизма. Психологизм мы понимаем как принцип художественного отображения, заключающийся в познании характера и процессов внутренней жизни. В связи с тем, что наука о человеческой душе только зарождалась, и многое в психике человека в начале XIX века казалось таинственным, к познанию бессознательного привлекались и те модели, которые содержал миф. Цель этого раздела – выявить связь между мифопоэтикой русской прозы и развитием в литературе психологизма; определить, к каким проявлениям бессознательного чаще всего обращались писатели, стараясь разгадать тайну душевной жизни человека; изучить факторы, которые вызвали их мифологизацию, и пути мифологизации; установить основные направления процесса развития художественного психологизма в русской литературе на основе сопоставления мифопоэтических произведений предромантиков и романтиков.

V. 1. Теоретическое обоснование процессов психической жизни в начале XIX века и их художественное воплощение

В настоящее время учеными-психологами бессознательное определяется как «совокупность психических процессов, актов и состояний, обусловленных явлениями действительности, во влиянии которых субъект не отдает себе отчета [249, с. 31]». К бессознательному традиционно относят «инстинкты, различного рода автоматизмы, подавленные желания, нереализованные влечения, интуиции» и прочее [72, с. 314]. Деятельность бессознательного

порождает разнообразные душевные качества (ясновидение, интуицию, остроумие) и состояния (вдохновение, сновидение, гипноз, галлюцинации, опьянение, слабоумие, безумие).

Усиление интереса к этой стороне психики в рассматриваемую нами эпоху было обусловлено формированием внимания к индивидуальному в человеке. Возникло стремление объяснить сложность его внутренней жизни, выявить в нем глубинное, что не поддавалось ни механической, ни физиологической, ни социальной мотивировке. Так, например, Г. В. Ф. Гегель предложил при определении сути ясновидения, внушения, привычек и в решении вопроса о том, как происходит взаимодействие между телом, сознанием, бессознательным и духом, оперировать понятием «чувствующая душа». Особенно популярными в это время были опыты Франца Антона Месмера (1733-1815), применившего на практике свое предположение о «животном магнетизме» как связующем звене между планетами, землей и одушевленными телами. Веря в то, что из его тела исходит магнетизм, он пытался воздействовать на своих пациентов с помощью внушения.

Одним из первых теоретическую разработку ряда проблем бессознательного предложил своим современникам немецкий писатель Жан-Поль. Его интерес к ним был обусловлен тем, что, как он заметил в «Подготовительной школе эстетики», самое «могучее в поэте, что вдыхает в творения его добрую и злую душу, есть бессознательное [146, с. 90]». Размышляя о проявлении бессознательного в творческом процессе, он подробно останавливается на характеристике воображения, инстинкта, фантазии, сновидения. В объяснении способности человека ориентироваться в космосе, усваивать связь прошлого с будущим («ибо *до* земной жизни и *после* земной жизни нет жизни земной, но есть жизнь») главную роль Жан-Поль отвел сну как форме бессознательного. Он дал следующее определение этому явлению психической жизни: «особенное, более свободное, произвольное соединение мира духовности с миром косности [146, с. 123-124]».

Среди трудов, появившихся в России в начале XIX века, назовем «Картину человека, опыт наставительного чтения о предметах самопознания для всех образованных сословий, начертанный А. Галичем». Она была посвящена анализу «состава человеческого существа»: темперамента, страстей, привычек, свободного творчества, путей самопознания. Значительное внимание в своей «Картине человека…» А. Галич уделяет проблемам, которые разрабатывались в то время психологами и к которым проявили интерес литераторы. Он высказывает свое мнение о предчувствиях и о том, кому дано предчувствовать. «Сердце вещун», как правило, «сообщает» будущие события людям страстным, восторженным. Ведь оно опирается преимущественно на ощущения. Чаще всего это свойственно женщинам, которые обладают нежной «симпатическою [209, с. 542]» душой. Определяя сущность сновидений, автор «Картины человека…» высказывается в духе материализма, когда относит их к разряду физиологических процессов («поводом к возбуждению оных бывают сплошь физические предметы и состояния организма»). Но в целом его позиция была ближе идеализму, поскольку он рассматривал сновидения как результат деятельности души, «вечно деятельной, самодовлительной». Именно ей «поручено назирание и бесконечное усовершение божественных даров», которое она «продолжает и в состоянии сна [209, с. 559-560]». Не мог исследователь пройти и мимо вопроса о гипнозе (о животном магнетизме), о котором рассуждал Ф. Месмер. В разделе о «родах» сна А. Галич пишет о «магнитном» «спанье», в котором общее ощущение необыкновенно усиливается. Во время такого сна человек может возвращаться к былому и воскрешать в памяти самые давние или же едва знакомые душе впечатления. Во сне ему может оказаться доступным и будущее. В результате он обретает возможность пророчествовать. Отношение А. Галича к видениям как представлению будущего было отрицательным. По его мнению, можно вести речь о видениях лишь одновременно с признанием наличия душевной болезни у того, кого они посещают: «Душа больна, когда роняет бразды правления [209, с. 593]».

Обсуждение проявлений бессознательного было предпринято на страницах журнала «Библиотека для чтения», издававшегося О. И. Сенковским. В тринадцатом томе за 1835 год опубликована статья о призраках и видениях. Ее автор не был назван, приводилось лишь указание на источник: «Изо Penny Cyclopaedia». В статье содержится попытка с рационалистических позиций охарактеризовать ощущения как результат деятельности мозга. «Предмет, – указывается в ней – поражая орган внешнего чувства, производит потрясение в нервах органа. Это потрясение переходит путем нерва в мозг; соответственное тому потрясение совершается в мозге и передается душе, и это потрясение души мы выражаем словом «ощущение» [422, с. 93]». К «отправлениям» мозга были отнесены «ощущения», «мыслетворение» и результат их взаимодействия и противодействия – «мышление». Но в поисках места «мыслесцепления» автор обратился к душе как месту, где происходит сближение и соединение воспринятых ощущений и «сделанных по ним идей [422, с. 94]». Подобное соединение рационализма с идеалистическим подходом к объяснению явлений внутренней жизни человека было преобладающим в тех теоретических работах, на которые могли опираться писатели, разрабатывавшие в русской литературе психологизм как художественный принцип.

V. 2. Художественное познание бессознательного предромантиками и романтиками

Открытия в области физиологии нервной деятельности, исследования психического, обсуждение на страницах журналов многочисленных примеров ясновидения и воплощения образов сновидений в реальности дали импульс развитию художественного познания бессознательного на основе соединения рационального и мифологического в его объяснении. Одна из решавшихся при этом проблем – наличие в душе человека архетипического.

V. 2. 1. Оценка мифологических образов как архетипических структур в психике в «Игоше» В. Одоевского. В настоящее время

понятия «архетипический», «архетип» широко используются в различных значениях. В. А. Марков предложил следующую типологию модальности архетипов: архетипы парадигмальные, архетипы в смысле К. Юнга, архетипы «физикалистские». Основанием их различения является контекст (исследовательские установки). Так, парадигмальные архетипы оцениваются как «образцы для подражания», «программы поведения» в мифомышлении, выполняющие в нем роль механизма вечного возвращения. «Физикалистские» архетипы – отражение единства «структур космических и ментально-психологических, понятийных и художественно-образных [304, с. 134]». К объяснению процессов душевной жизни человека в начале XIX века ближе всего то понимание архетипического, что позже К. Г. Юнгом будет связано с проявлением «коллективного бессознательного». Под архетипом им понимался изначальный образ, вокруг которого организуется содержание бессознательного [72, с. 313]. Важно иметь в виду, что К. Г. Юнг не вел речь о наследовании какого-то определенного содержания: «Архетип сам по себе пуст и чисто формален, это всего лишь *возможность существования* [610, с. 180]». Архетипы он сравнивал с кристаллической решеткой, которая «предопределяет только стереометрическую структуру, но не индивидуальную форму конкретного кристалла [610, с. 180]». Содержание формируется в тех случаях, когда индивид старается осознать действие в себе этой «решетки» и выразить с помощью слов. «Архетип, – писал К. Г. Юнг, – это, в сущности, бессознательное содержание, которое изменяется, когда оно становится осознанным и воспринятым, и использует краски индивидуального сознания, в котором оно проявляется [610, с. 174]». Подобное приложимо и к произведениям литературы, в которых архетип становится основой всегда наполненных субъективным содержанием образов и ситуаций. Так мифологическое оценивается в записях Чарльза Лэма «Ведьмы и другие ночные страхи» (1821). Автор использует понятие «архетип». Английский писатель возражает тем, кто «чересчур опрометчиво» объявляет предков, веривших в существование духов, «дураками». По его мнению,

мифологические представления и в самом деле в значительной степени обусловлены неразвитостью науки на ранних ступенях развития человечества, «пока были непонятны законы, управляющие такого рода явлениями [55, с. 309]». Но это не опровергает возможности действенности магии, даже если она научно и не доказана. Далее Чарльз Лэм излагает свои представления о том, как в процессе взросления человека меняется его отношение к сверхъестественному. Детство – это эпоха непосредственной, чистой веры. Затем наступает время анализа, сомнений, когда развивающийся ум нуждается в подтверждении истинности усвоенного ранее. В результате вера утрачивается [55, с. 311-312]. Но вместе со страхами уходит и способность жить в мире волшебных образов, фантазии. Лишь немногие (Ч. Лэм называет в их числе своего друга поэта Сэмюэля Кольриджа) сохраняют склонность к чудесному. Не принимая посылки о том, что вера в сверхъестественное обусловлена впечатлениями от суеверных рассказов нянюшек, он сообщает историю «милого маленького Т. Х. », которому никогда не говорили о домовых и привидениях. Однако ему все равно являлись в фантазиях существа неведомого мира. Исходя из этого, Ч. Лэм приходит к выводу о том, что «горгоны и гидры, и жуткие химеры» изначально пребывают в мозгу. Он называет эти страшные образы «отпечатками» и «типами». «Архетипы» же этих «отпечатков» «внутри нас, – пишет Ч. Лэм, – и вечны [55, с. 314]». Эти архетипы сформировались, по его мнению, в «далеком прошлом», гораздо раньше тела, и не будь его, «были бы совершенно такими же [55, с. 314]». Таким образом, Чарльз Лэм предлагает психологическое обоснование формирования мифологических представлений и соотносит их с теми коллективными бессознательными образами, которые возникли на ранних ступенях формирования человечества. Образы эти иррациональны, непознаваемы, однако это не означает отсутствия у них такой основы, которая может быть рационально мотивирована.

Писатели, которые рассуждали о готовности к усвоению образов мифологии в детстве как результате действия определенных структур внутри самого ребенка, тоже внесли свой вклад в разработку понятия

«архетипическое». В русской литературе к ним следует отнести А. А. Бестужева. В «Вечере на Кавказских водах в 1824 году» драгунский капитан рассказывает о том, что случилось с его братом после заключения пари с английскими моряками. Решение продемонстрировать свою храбрость возникло в нем после разговора о происхождении страхов перед «выходцами с того света». Среди участников этого разговора были те, кто уверял, что «страх есть врожденное сознание в возможности таких явлений». В доказательство они «приводили множество достоверных примеров и собственных опытов [37, I, с. 271]». О том, что все люди имеют «какую-то врожденную наклонность верить чудесному [157, II, с. 356]» говорит Заруцкий в цикле М. Н. Загоскина «Вечер на Хопре».

О возможности отнесения мифологического к архетипическому в психике, как нам представляется, размышляет и В. Ф. Одоевский в сказке «Игоша». Исследователи творчества В. Ф. Одоевского как правило обращают внимание на необычность одной из составляющих его цикл «Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринеем Модестовичем Гомозейкою магистром философии и членом разных ученых обществ, изданные В. Безгласным» (1833) – сказку «Игоша». В. М. Маркович связывает ее своеобразие с тем, что фантастика в ней является не только игрой, условностью, как в других сказках, в которых «подлинная действительность трезво мыслится … как нефантастическая по своей сути [449, с. 33]». «В «Игоше», – указывает литературовед, – сверхъестественное предстает уже как художественная реальность, вполне достоверная для определенных типов сознания [449, с. 33]». В результате в ней в качестве непосредственного объекта изображения оказывается «два типа психики и, глубже, психофизиологической организации, два типа психологических состояний человека [449, с. 33]». М. А. Турьян также видит в этой сказке В. Ф. Одоевского «образец «психологической» фантастики, но основное внимание сосредоточивает на фольклорной [527] и автобиографической стороне этого произведения [529, с. 22]. На наш взгляд, эта сказка В. Ф. Одоевского может быть рассмотрена и как художественное

выражение писателем своей позиции в вопросе о происхождении мифологических верований.

Повествователь вспоминает один из эпизодов своего детства. Однажды он спросил нянюшку, кто мог открыть дверь, оставшись невидимым. Та ответила: «Безрукий, безногий дверь отворил, дитятко». Возможно, речь шла о ветре. В качестве подтверждения того, что мифологически мыслящие люди иногда представляли ветер «человеком, не имеющим ни рук, ни ног», Н. С. Шапарова приводит загадку: «Без рук, без ног, по полю рыщет, поет да свищет, деревья ломает, траву к земле пригибает [585, с. 166]». То, что нянюшка, скорее всего, не имела в виду какое-либо мифическое существо, подтверждается и ее реакцией на объяснение ребенком причины беспорядка в комнате. На его заверения, что это Игоша уронил игрушки, она отвечает: «Какой Игоша, сударь – еще изволишь выдумывать [396, с. 97]». Поэтому можно предположить, что она даже не собиралась «снабжать» своего воспитанника «добрым запасом» преданий о мифических существах, в отличие от большинства других нянь и «легендарных тетушек [55, с. 310]». Не мог ожидать того, что его рассказ о случившемся с ним в дороге дополнит уже начавший формироваться в воображении мальчика образ Игоши, и отец героя. Вначале он, смеясь, включается в игру и соглашается подарить «безрукому» и «безногому» кожаные рукавицы. Но позже начинает сердиться, называет слова сына об Игоше «вздором [396, с. 99]» и наказывает его.

Итак, взрослые лишь дали импульс к работе воображения ребенка, дополнили уже начавшее складываться представление о мифическом существе некоторыми деталями. Но невольно своими словами они спровоцировали активизацию той «кристаллической решетки» о которой писал К. Г. Юнг, тому архетипическому, что присутствовало в психике героя. После объяснения нянюшкой причины того, что дверь открылась внезапно неведомо кем, мальчик дополнил ее слова, сформировав образ антропоморфного существа, которое отличается «увертливостью», а потому его трудно заметить. А потом из города вернулся отец. Он рассказал, какой трудной была дорога: лопались постромки,

кучер терял кнут, лошадь повредила ногу… . Трое извозчиков, которых он встретил на постоялом дворе, «подсказали» ему объяснение всех неприятностей. Свое странное поведение (положили на стол рядом с собой лишнюю ложку, оставили для кого-то невидимого лишний кусок пирога и лишний ломоть хлеба) они пояснили тем, что делают все это для «молодца», «который обид не любит [396, с. 93]». А один из извозчиков рассказал быличку о «сынке» земляка, который родился «хвореньким», «без ручек, без ножек, в чем душа» и умер внезапно («не успели за попом сходить») некрещеным. С тех пор и стало у них все «не по прежнему [396, с. 94]». В полном соответствии с мифологическими представлениями об этом существе народной демонологии, соединяющем черты «лешего и домового [253, с. 267]», они характеризуют Игошу, который одновременно и «малый добрый» (лошадей бережет), и вредитель (у тех же лошадей подковы ломает, у колокольчика язык вырывает…) [396, с. 94]. Отец мальчика, конечно, не поверил в реальность этого мифического духа. И его предложение отдать ему Игошу имело шутливый характер. Но с точки зрения мифологического мышления идеальное (слово) и реальное (события) тождественны, а потому обещание «проказнику» «славного житья» стало причиной неприятностей в пути: «безногий-безрукий» демон увязался за ним. Безусловно, замечание отца («В самом деле подумаешь, что Игоша ко мне привязался [396, с. 95]») не означает, что он всерьез относится к подобному объяснению приключившегося с ним. Но слышащий его рассказ ребенок воспринимает его слова буквально. В результате облик того, кто внезапно открывал двери и окна, окончательно сформировался. Он получил свою предысторию, стало понятным, как он выглядит, каков его характер. Стал понятен его возраст: это ребенок. Ведь видит его маленький мальчик, да и из былички, рассказанной извозчиком, следует, что он недавно родился. Поэтому ходит Игоша, припрыгивая, а ведет себя как непослушный шалун. Определились его социальные и национальные признаки (раз о нем рассказали люди из народа, он похож на русских крестьян: «в крестьянской рубашке, подстриженный в кружок [396, с. 95]»). Он необыкновенно подвижен,

появляется внезапно, но видит его только сам герой. Главной же его особенностью является то, что «узнал» о нем мальчик со слов няни и что затем было подтверждено быличкой извозчика – отсутствие рук и ног. Мальчик видит, как в его комнату входит Игоша: «…вошел, припрыгивая, маленький человечек в крестьянской рубашке, подстриженный в кружок; глаза у него горели как угольки и голова на шейке у него беспрестанно вертелась; с самого первого взгляда я заметил в нем что-то странное, посмотрел на него пристальнее и увидел, что у бедняжки не было ни рук, ни ног, а прыгал он всем туловищем [396, с. 95]».

Объяснения встречи с ним героя могут быть самыми различными. Можно вести речь о мотиве двойничества в сказке. Тогда герой в детстве и Игоша – близнецы. Один из них (Игоша) совершает дурные поступки (бьет и разбрасывает игрушки, выталкивает наказанного ребенка из угла, смешит его, крадет нянюшкины ботинки), а другой (сам герой) старается образумить шалуна. Это двойничество может быть только воображаемым, и тогда Игоша – лишь выдумка ребенка для оправдания своего непослушания. А может быть и реальным: как мифологический негативный близнец. Не меньше оснований судить об особенном, мифологическом, видении действительности ребенком. Как и мифологически мыслящие люди из народа, находящиеся в единстве с природой, а потому одухотворяющие ее явления, он не различает обыкновенное и чудесное. Для него возможным и действительным оказывается то, что для взрослых рационально мыслящих людей является невероятным. Другими словами, мир духов существует, но вера в него доступна лишь в детстве или же при условии сохранения синкретической связи с окружающей жизнью природы.

В заключении к сказке, написанном В. Ф. Одоевским позже (оно отсутствует в воспроизведенном факсимильно издании 1833 года), герой с сожалением признает способность вернуться к тем уничтоженным рассудком условиям, когда душа «жила и действовала по законам, нам здесь неизвестным», лишь изредка, «в минуту пробуждения». В такие минуты

явление Игоши кажется ему «понятным и естественным [449, с. 275]». Эти размышления повествователя позволяют предположить, что речь идет о наличии в душе человека в период детства структур, которые обеспечивают готовность к встрече с тем, что с возрастом он отнесет к категории чудесного, невозможного в реальности. Эти структуры побуждают человека к дополнению их конкретными формами, признаками и делают для него возможным увидеть то, что недоступно рационально настроенным окружающим, поверить в него. Это и есть те архетипы, о которых напишет позже швейцарский психолог Карл Густав Юнг, размышляя о коллективном бессознательном. Сказка В. Ф. Одоевского «Игоша», как и ряд других произведений литературы, дает основания предположить, что в объяснении наличия веры в мифологическое в начале XIX века видели уже не только «несовершенство воспитания [383, с. 7]», но и врожденные психические структуры.

V. 2. 2. Мифологизация предромантиками и романтиками онирического. Пожалуй, еще чаще предметом художественного мышления русских писателей в начале XIX века были психические модели, которые управляют взрослым человеком, столкнувшимся с тем, что не доступно его пониманию. Значительное место в их ряду принадлежит мифологическим элементам. Они активизируются в его психике как на сознательном уровне, так и в тех состояниях, когда он находился во власти бессознательного – сна. Связь между психологическим и мифологическим основана на том, что сон является возвращением к формам архаического мышления с его синкретичностью и амбивалентностью. Сну присущи сгущение, смещение акцентов, визуальность. В нем происходит движение не от образа к понятию, необходимому, чтобы этот образ сделать знакомым, а, напротив, от мысли к образу, когда идеи, переживания облекаются в зримые формы сна. В связи с этим К. Г. Юнг писал, что мышление «во сне течет … назад к сырым материалам воспоминаний. Оживление первоначальных восприятий есть лишь одна сторона регрессии. Другая сторона есть регрессия к материалу детских воспоминаний». Он определил сны как «фрагменты преодоленных переживаний детской души».

Поскольку же «жизнь детской души обнаруживает в себе архаический тип», он сделал вывод, что сновидениям «присуща эта черта в особенной мере [611, с. 36]».

Определяя особенности подхода предромантиков к изображению человека, А. В. Архипова писала, что в их произведениях человеческий характер «далеко не целен и однороден», представляет собой «сочетание добрых и злых, хороших и плохих качеств, которые можно расчленить, объяснить и которые следует или развивать, или подавлять [22, с. 24]». Появление в литературе «сложного, но единого человеческого характера», знаменует, по ее мнению, приход романтизма как нового литературного направления. Различие заключается и в тех задачах, которые ставили перед собой писатели, обращаясь к созданию характеров персонажей. Это влияло на особенности их психологизма, роль мифологического в произведении. У предромантиков художественное познание сна, во время которого происходил процесс активизации мифологических моделей в психике, как правило, было подчинено этическим задачам. Обратимся к двум рассказам, написанным почти одновременно. Они близки и по содержанию, и по характеру отображения внутреннего мира героев. В обоих идет речь о сне, увиденном в переломный для судьбы героев момент. Их сближает и наличие в них сюжетного мифологического мотива осквернения, определяющего во многом особенности их поэтики. Даже названия их похожи. Это «Страшный гость» О. М. Сомова из цикла «Рассказы путешественника», опубликованный в «Литературной газете» за 1830 год, и «Страшное гаданье» А. А. Бестужева-Марлинского, опубликованное в 1831 году в «Московском телеграфе» с пометкой: «1830 г. Дагестан».

V. 2. 2. 1. Сон как путь к нравственному преображению в рассказах О. Сомова «Страшный гость» и А. Бестужева-Марлинского «Страшное гаданье». О. М. Сомов определяет жанр своего рассказа как «анекдот», тем самым давая установку, во-первых, на устную форму изложения событий (от французского «неопубликованный»), а,

во-вторых, на то, что речь пойдет о поучительном случае из частной жизни. Анекдот, рассказанный одним из гостей о литовском пане Доминике Венжевиче, и в самом деле имел поучительный характер. О своем герое повествователь сообщает как о человеке, часто проявлявшем зависимость от «беса» «самолюбия или корыстолюбия [501, с. 316]». В 1812 году он не совсем бескорыстно «принял для излечения к себе в дом» раненого француза, ротмистра Липроде. Когда же ситуация изменилась, и русская армия начала теснить французские войска, пан испугался будущих преследований. Да к тому же он успел проиграть ротмистру много денег, а возвращать долг было нечем. Ситуация усложнилась, когда семнадцатилетняя Антонеля, на которой пан Доминик рассчитывал жениться, влюбилась в злополучного Липроде. Все это подтолкнуло литовского пана Венжевича к осквернению своей христианской души предательством – выдаче ротмистра русским. Последствия оказались ужасными. Выздоравливающий от ран француз, не желая попасть в плен, был убит, а затем его призрак явился виновнику его смерти. Это случилось в день поминовения усопших, приходящийся на второе ноября. В средние века было распространено поверье, что «в этот день покойники возвращаются домой и некоторое время гостят у своих живых родственников [608, с. 338]». До сих пор в Ирландии, например, считается, что накануне этого дня все души чистилища освобождаются на двадцать четыре часа и гуляют всю ночь на свободе. В домах пекутся «поминальные пироги», всех посетителей, обходящих дома, встречают припевкой «Поминальный пирог, поминальный пирог! Господи, помилуй души христианские! [608, с. 338]» и приглашают отведать пирога с тем, чтобы гость не смог отказаться от молитвы за души усопших. Но призрак Липроде явился не в гости, а с жаждой мести.

Когда пан Венжевич был в храме, он вдруг увидел, что изображенный на одной из картин грешник внезапно сошел со стены и пошел ему навстречу «медленными, размеренными шагами». В «чертах этого страдальца» тот узнал ротмистра. Призрак велел виновнику его гибели положить руку на место, где у него когда-то было сердце, и почувствовать «холод могилы», которым тот

«томился преждевременно». А затем сообщил, что вновь явится «в полночь… за долгом [501, с. 322]». И сдержал свое слово. Ровно в полночь «вихрь налетел и завыл у окон», «наружная дверь дома заскрипела и с шумом отперлась», на лестнице послышались шаги. Призрак приказал Венжевичу идти к тому месту, куда было брошено тело убитого казаками Липроде, обхватил виновника своей гибели «холодными своими руками» и увлек его за собой в пропасть.

Однако (это все же анекдот) завершается история неожиданно благополучно. На самом деле предательство, ставшее причиной гибели «образованного и любезного весельчака», оказалось лишь сном задумавшего недоброе героя «анекдота». Поскольку грехопадение подчинившегося своему «бесу» пана Доминика произошло лишь в его воображении, развитие мифа о наказании нарушившего нравственную заповедь – тоже плод его воображения. С реальностью связано нравственное исправление пана Доминика, дальнейшая его помощь поручику. То есть в его сне «сработали» те архетипические этические модели, которые имели власть над героем. Согласно мифологической модели социальных отношений, нарушение табу ведет к осквернению и подчинению человека демоническому.

В рассказе А. А. Бестужева-Марлинского герой сам повествует о том, что случилось с ним однажды, когда он был влюблен и любим. Но из-за того, что его возлюбленная Полина была «столько же строга, как прелестна [37, I, с. 310]» и не могла позволить себе измену мужу, их встречи должны были прекратиться. Герой подчиняется ее решению, но это не дает покоя его душе. Он раздваивается между благоразумием и жаждой любви. О своей любви он говорит, что это было чувство, близкое безумию. И хотя оно было искренним и глубоким, он все же называет его «слепым». «Пылкая, могучая страсть» сжигала его душу и могла в любой момент «ввергнуть в грех прелюбодеяния [37, I, с. 309-310]». Ясно, что отношения с Полиной имели переломный характер в его судьбе. Отсюда – мотив испытания, которое он проходит трижды. Вначале – это проба стойкости характера, способности победить «слепую страсть» и избегать по возможности встреч с возлюбленной. Затем

испытывается твердость его веры, когда перед гаданием ему предлагается отказаться от всех христианских оберегов. Наконец – это испытание его на человечность. Герой оказывается перед выбором. Он может проявить твердость, оставив возлюбленную с ее мужем. Или же подчиниться страсти, заставить Полину нарушить супружеский долг, а затем и убить своего соперника. Налицо градация: каждый раз испытания усложняются, то есть, нарушая одно за другим табу, герой совершает все более низкие в нравственном отношении поступки. И каждый раз неустойчивость его характера оказывается причиной несоответствия между субъективным устремлением справиться со страстью и объективной неспособностью проявить стойкость. Узнав о возможности встретиться с возлюбленной, герой не может противиться искушению и отправляется в путь. Так начинается мотив блужданий.

Присутствие этого сюжетного мотива позволяет, по мнению В. И. Кулешова, найти в «Страшном гаданье» следы «Метели» А. С. Пушкина. Иной точки зрения придерживается В. Я. Малкина, которая обращает внимание на то, что эти произведения создавались одновременно, а потому «говорить о влияниях или заимствованиях» «вряд ли возможно [298, с. 138]». Поскольку метель в рассказе А. А. Бестужева является не просто препятствием на пути к возлюбленной, но и символом жизненных обстоятельств, с которыми он сталкивается, «Страшное гаданье» гораздо ближе не к «Метели», а к стихотворению А. С. Пушкина «Бесы». Анализируя его, Р. Н. Поддубная связала художественную топику стихотворения с признаками «выморочного места». ««Выморочное место», – писала она, – метафора *испытания*, а не безысходности, символ *распутья*, а не тупика (бездорожья). Оно ставит личность перед *выбором*, а не перед лицом единственной и неотвратимой данности. Сколько бы ни было трудно это испытание – оно этап на пути современного человека... [406, с. 13]». При этом на первый план выходит мифологический подтекст описываемых событий. Герой должен «умереть» как слабый, безвольный человек и «родиться» человеком, способным подавить в

себе страсти, ведущие к нравственному падению. Отсюда – соотнесение происходящего с ним с инициацией, мифологическим в своей основе ритуалом.

Не случайно герой попадает в особенное пространство, а действие рассказа приурочено к одному из наиболее ответственных моментов, переживаемых миром. Его блуждания начинаются в лесу, то есть в том месте, где чаще всего инициируемый подвергался испытаниям. Время, к которому отнесены события, также отмечено знаком переходности. Это Новый год, который для восточных славян является временной вехой обновления всего мира. Герою рассказа А. Бестужева в этот ответственный для всего Космоса момент, необходимо освободиться от хаоса в собственной душе и обрести внутреннюю ясность. Хотя, отправляясь в путь, он мало задумывался о том, насколько ответственным для него должно быть поведение именно в этот момент – в Новый год.

Не было ему присуще вначале и мифологическое восприятие окружающего. Поэтому он подтрунивал над суеверным извозчиком, называя «побасенками» его рассказы об оборотне и русалках. Однако, заблудившись в лесу, он переживает страх и под воздействием этого душевного состояния, а также рассказов ямщика начинает приближаться к мифологическому мироощущению. Он замечает вдруг, что ели похожи на мертвецов, закутанных в снежные саваны и протягивающих к нему оледенелые руки, а утлые пни, которые тоже теперь кажутся ожившими, «вея седыми космами, принимают мечтательные образы». В еще большей степени на него влияет происходящее в избе, где собрались крестьянские парни и девушки.

После того, как герой «Страшного гаданья» попадает в крестьянскую среду во время святок, в развитие мифологического мотива осквернения, связанного с нарушением табу, включается ряд новых элементов. Поскольку после блужданий в лесу он не отказался от своего решения и продолжил путь к грехопадению, мотив опасности усилился. Его знаком является включение в повествование мифа об осквернении умершего. Один из присутствующих в избе рассказывает, что произошло с молодцем, который забрал у лежавшего в

часовне покойника саван и венец, чтобы разыграть собравшихся на посиделки. Такие игры были традиционны во время святок. Парни, нарядившись в белые длинные рубахи с рукавами до пола, надев на себя вывернутые мехом наружу тулупы, «украсив» себя страшными масками (изображая нечисть), врывались в избу и пугали собравшихся здесь девушек. Те прогоняли их на улицу. «Поскольку, – отмечает А. Ф. Некрылова, – игра носила не только веселый и развлекательный характер, но имела и магический смысл …, ряженые не очень долго сопротивлялись и под радостные крики победителей отступали в сени или тут же разоблачались…[254, с. 421]». На такую же символику игр в покойника указывает и Н. В. Понырко. Она пишет, что эти игры символизировали «преодоление смерти», это была травестия «рождественской мысли об умирании и возрождении [416, с. 166-167]».

Однако парня, рассказ о котором включен в «Страшное гаданье», постигло наказание: ведь он не просто изображал покойника. Он проник в часовню и украл то, что принадлежало и в самом деле умершему. Мертвец явился к нему за своей одеждой, и ничто не могло спасти осквернителя: «... дубовый запор, как соль, рассыпался ... собака с визгом залезла в сенях под корыто, ... напрасно читали ему навстречу молитву... ». Поскольку миф находит присущее ему выражение в ритуале, слушатели превращаются в участников тех событий, о которых в нем сообщается, отождествляя себя с его персонажами. Не случайно свою историю рассказчик начал следующим замечанием: «Дело было, как у нас, на посиделках [37, I, с. 318]». С началом рассказа об осквернении покойника, ставшем причиной вторжения сверхъестественного, для его слушателей, переживающих состояние включенности в акт магии, исчезла граница между пространством событий мифологического предания о явлении молодцу покойника, слывшего колдуном, и пространством, в котором происходит изложение содержания предания – той избой, где они сами находились. Поэтому появление незнакомца в доме, где собралась на посиделки молодежь, воспринимается как продолжение страшного повествования. В тот момент, когда передающий миф о молодце и колдуне

описывает шум, поднявшийся с приближением осквернённого покойника, «дверь избы нашей, – сообщает герой «Страшного гаданья», – точно растворилась ..., будто кто-нибудь подслушивал, чтобы войти в это мгновение [37, I, с. 319]».

На первый взгляд, в незнакомце из рассказа Бестужева-Марлинского нет ничего, связывающего его с нечистой силой. Он больше похож на приказчика, приветливо всем кланяется. Но есть в нем и странное: он не перекрестился перед иконами, слова его проникнуты издевкой надо всем, что привыкли уважать. Конечно, всему этому можно дать реальную мотивировку: этот то ли «приказчик», то ли «поверенный по откупам», который «на минуту [37, I, с. 319]» заехал в деревню, далек от деревенских нравов, обычаев. То, что отойдя от патриархальной морали, он не усвоил иных нравственных принципов, делает его циником и воспринимается окружающими как нечто чуждое, опасное, являющееся проявлением связи со сверхъестественным. Однако, возможно и фантастическое объяснение его странности, пугающей всех. Оно заключается в том, что своими словами рассказчик привлек к избе дьявольское, которое активизируется в момент перехода Космоса к обновленному состоянию. Двойственно и описание внешности незнакомца: «Лицо его было правильно, но бледно как полотно, и черные потухшие глаза стояли неподвижно... . Злая усмешка презрения ко всему окружающему беспрестанно бродила у него на лице, и когда он наводил свои пронзающие очи на меня, невольный холод пробегал по коже [37, I, с. 320]». Бледное лицо и потухшие глаза, наводящие на мысль о представителе мира умерших, в сочетании с усмешкой, в которой выразились злоба и презрение «ко всему окружающему», а также «пронзающие очи», представляют и в самом деле существо исключительное. Ведет он себя, скорее, как искуситель, вносящий разлад в среду собравшихся на посиделки: «Скоро оказались тлетворные следствия его присутствия. Охмелевшие крестьяне стали спорить и ссориться между собою; крестьянки завистливым глазом смотрели на подруг, которым достались лучшие безделки. Многие парни в порыве ревности упрекали своих

любезных ... даже ребятишки на полатях дрались за орехи [37, I, с. 321]». Загадочно и то, что незнакомец знает все проступки людей. В том числе и сокровенные тайны героя, цель его поездки.

Фантастический мифологический план усиливается с того момента, когда герой рассказа принимает предложение одного из присутствующих в избе погадать и тем самым «познакомиться покороче с лукавым [37, I, с. 323]». Парень, который приглашает его с собой, сообщает, что это будет страшное гадание: он собирается приоткрыть будущее, «закляв нечистого на воловьей коже [37, I, с. 323]». Известно, что шерсть, шкура животного в народной культуре является не только символом изобилия, но и «атрибутом нечеловеческого (зооморфного), потустороннего мира [585, с. 492]. Перед началом гадания герою приходится освободиться от христианских оберегов – маленького образа и крестика. Ведь гадание – языческий обряд. «Странная вещь, – сообщает он о своем состоянии в этот момент, – мне стало будто страшнее, когда я удалил от себя моих пенатов от самого младенчества; мне показалось, что я остался вовсе один, без оружия и защиты [37, I, с. 325]». Мотив испытаний, выпавших на долю героя, нарушившего табу, приобретает условно-символический характер. Он оказывается во власти нечистой силы, перестает принадлежать себе полностью, а потому и проявляет непоследовательность. Ему кажется, что он действует наперекор незнакомцу, вроде бы отговаривавшему его от гадания, а на самом деле подчиняется ему.

Смысл гадания – увидеть будущее. О нем герой узнает из сна, который овладевает им в момент гадания. Содержание сна – грехопадение, похищение Полины, убийство ее мужа. То, что все эти преступления против нравственных норм были совершены героем во сне, он понимает не сразу. Переход в состояние сна представлен в рассказе А. А. Бестужева, как и в «Страшном госте» О. М. Сомова, неявно. Оттого такой неожиданной и оказывается концовка этих произведений. Герой А. А. Бестужева-Марлинского вспоминает, как молодец, позвавший его на гадание, произносил непонятные заклинания, как «голос его затихал постепенно; он рокотал уже подобно ручью, катящемуся

под снежною глыбою…[37, I, с. 326]». Скорее всего, в это время он уже засыпал. Понятными поэтому становятся его ощущения: «Невольным образом у меня занялся дух от болезненного ожидания, и холод пробежал по членам… Земля звучала и дрожала – я не вытерпел и оглянулся… [37, I, с. 327]». Следовательно, внезапное появление на кладбище, где проходило гадание, незнакомца – это уже начало сна героя. Но читатель этого пока не знает. Поэтому у него создается впечатление, что незнакомец и впрямь предлагает свои услуги – доставить героя на бал к князю Львинскому, там способствует побегу влюбленных и, наконец, медлит, увозя их, с тем, чтобы муж Полины настиг беглецов. Спровоцировав столкновение соперников, незнакомец подталкивает героя к бесчестному поступку – тот бросается с саблей на безоружного противника и убивает его. Наконец он везет раздираемого нравственными муками убийцу к тому месту, откуда началось движение к похищению и последовавшему за ним бесчестному убийству – к могиле. И в тот момент, когда они устремляются вниз, в ад, герой просыпается.

Как и в рассказе О. М. Сомова, выход из состояния сна сопровождается ощущением полета. Поскольку же сон видят возможные преступники, им кажется, что летят они туда, где их души ожидает расплата. «Вдруг земля под ним заколебалась, – сообщается о пане Венжевиче, – и расступилась у самых ног их… – Там мы разочтемся! – страшно произнес призрак, обхватил Венжевича холодными своими руками и бросился с ним в пропасть. Венжевич вскрикнул … и открыл глаза. Свет дневной проникал сквозь завесы в окна его комнаты…[501, с. 323]». «За такую красотку не жаль души, – восклицает незнакомец в рассказе А. А. Бестужева, толкая «шаткие сани». – Мы полетели вглубь стремглав. Я ударился головою в край могилы и обеспамятел; будто сквозь мутный сон, мне чудилось только, что я лечу ниже и ниже (…). Вслед за мной падали глыбы земли и снегу, заваливая, задушивая нас; сердце мое замлело, в ушах гремело и звучало, ужасающие свисты и завывания мне слышались; что-то тяжкое, косматое давило грудь [37, I, с. 338]». Наконец, сбросив с себя то, что его давило, герой А. А. Бестужева обнаруживает, что это

была медвежья шуба, что он лежит на кладбище, а рядом с ним спит его товарищ по гаданию. Лишь теперь ему становится ясно, что все виденное им – «только сон, страшный, зловещий сон».

Итак, в обоих произведениях исследуется мифологическое по своей природе переживание происходящего. Обоим героям кажется, что к совершению грехопадения их подталкивал «нечистый». Представляя внутреннюю борьбу в душе пана Доминика Венжевича, рассказчик у Сомова сообщает: «Что было делать пану в таких обстоятельствах? Но бес его снова ему нашептал свое, разжег в нем жажду мщения и внушил ему ужасную предательскую мысль [501, с. 319]». О сходстве незнакомца с искусителем несколько раз думает герой рассказа А. А. Бестужева. Можно сделать вывод о том, что рассказы О. Сомова и А. Бестужева ориентированы на миф об искушении и последующем за ним договоре человека с дьяволом. Он оценивается как грехопадение, завершающееся тем, что дьявол, получив власть над душой грешника, или же сам забирает его в ад, или же отправляет призрак его жертвы за грешником. Ни читатели, ни сами герои не выходят за пределы переживания умирания-воскресения, которое характерно для календарных мифов.

Главным образом мифологическое в этих рассказах использовано с целью психологического анализа. Герои обнаруживают собственную противоречивость: наличие в себе «белого» и «черного» двойников. «Белый» страшится нравственного падения, а другой – безрассудный, «черный», готов к преступлению. Исследуя мифологический код сюжетных текстов, Ю. М. Лотман обратил внимание на трансформацию в них действователя. «Циклическая структура мифологического времени и многослойный изоморфизм пространства, – писал ученый, – приводят к тому, что любая точка мифологического пространства и находящийся в ней действователь обладают тождественными им проявлениями в изоморфных им участках других уровней [288, с. 86]». Сон оказывается для героев переходом в иной мир, пребывание в котором позволило им узнать своего «черного» двойника, то есть возможное

собственное «я» из-за нарушения нравственного запрета. У обоих героев появляется возможность осмыслить собственный характер. В этом отношении рассказы А. Бестужева-Марлинского и О. Сомова могут быть соотнесены с «Гробовщиком» А. Пушкина. Адриан Прохоров с помощью сна уясняет противоречивость своих отношений с человечеством. Как ремесленник он заинтересован в клиентах. Это означает, что ему выгодно, чтобы люди умирали. Ведь его ремесло – организация похорон. Поэтому таких же ровных, естественных связей с людьми, как у булочника, сапожника, у него не может быть. И если Адриан вначале решил доказать свое тождество соседям-ремесленникам, пригласив своих клиентов на новоселье, то после встречи с ними, состоявшейся в его сне, он убедился, что испытывает к ним лишь суеверных страх. Однако, в отличие от героя Пушкина, отвернувшегося от открывшейся ему истины, рассказчик у Бестужева-Марлинского и пан Венжевич у Сомова не просто переживают потрясение, но оказываются способными на нравственное преображение. Один отказывается от запретной любви, а другой – от желания не возвращать карточный долг и жениться, освободившись от соперника. Важно, что к правильному решению они приходят не сразу, а в результате напряженной борьбы со страстями, то есть действия, оценивающегося А. А. Бестужевым в этическом плане. Обратимся, писал он, «к обнаруженной воле, т. е. *действию*, душа которого есть *доброта*, ибо для чего иного как не для достижения собственного или общего блага покидает человек покой бездействия? Самое избежание вреда и удовольствие суть уже блага [37, II, с. 466]». Включение мифологических моделей позволило писателям передать сложный нравственный процесс, который происходил в душе героев в ответственный для них момент – формирование образов сна под влиянием морального императива и обретение после пробуждения способности обуздать страсть. Так оказываются связанными мифологическое, психологическое и назидательное в мотиве сновидения в предромантическом произведении.

V. 2. 2. 2. Сон как временная («теплая») смерть души в рассказе О. Сенковского «Записки домового». Романтикам в гораздо большей степени было свойственно стремление разобраться непосредственно в природе процессов бессознательного. Это касается даже тех случаев, когда о сне рассуждал такой грубый эмпирик, с точки зрения Н. А. Полевого, как Осип Сенковский (Барон Брамбеус). По словам Н. А. Полевого, это был человек, который «не верует ни в какие теории, не допускает никаких правил в искусстве, не знает умозрения, видит в науке сбор опытов, который изменяется после каждого нового открытия», что «ум человеческий белка, бегающая беспрерывно по колесу, а в утешение за беспрерывную беготню белки дан ей орешек, и этот орешек – шутка [408, с. 331]». Нельзя исключить, что подобная оценка была вызвана тем, что гротеск, который был одним из наиболее важных для романтиков элементов поэзии, в сочинениях Барона Брамбеуса имел сатирический характер. Это, однако, не исключает серьезности подхода писателя к осмыслению действительности, в том числе и явлений психической жизни. В тринадцатом томе «Библиотеки для чтения» О. Сенковский помещает «Записки домового», снабдив их подзаголовком, что это «рукопись без начала и без конца, найденная за голландскою печью во время перестройки». Начало «рукописи» – воссоздание динамики отношения умирающего к смерти. Он переходит от ужаса к умиротворению, его тело и душа постепенно цепенеют. А потом, уже превратившись в мертвеца, он беседует с домовым и явившимся внезапно через трубу приятелем домового чертом Бубантесом. В их рассуждениях о жизни, смерти, сне, любви соединяются идеализм и рационализм. Приводится рациональное, с использованием «научной» терминологии определение жизни как «таинственной гидростатики многочисленных жидкостей, текучих и летучих [159, с. 74]». И тут же признается наличие души. Оказывается, что страх смерти находится не в душе, а в физической части человека. Пока верх одерживают материальные силы, страх силен. С угасанием тела человеку все более доступными становятся душевные чувства, и он легче соглашается со смертью. В соответствии с этим

сон определяется как «теплая» смерть, а смерть как «сон холодный [159, с. 74]». Что же касается сновидений – то это «обман тела [159, с. 79]». Подробное обоснование их природы приводит черт. «Но сновидения, сударь мой, – говорит он, обращаясь к мертвецу, – происходят только в полубдении, во время дремоты, а не совершенного сна, в моменты засыпания и пробуждения». Сновидения, по его мнению, обусловлены тем, что думал человек днем, это «умственные отправления». И далее он продолжает: «…как только человек погружается в сон полный и ровный, все умственные отправления прекращаются совершенно; дух его находится в настоящем оцепенении; он ничего не чувствует, не мыслит и не помнит; он мертв кругом, умер, и живет только относительно к неутраченной еще возможности прийти опять в полную духовно-вещественную жизнь [159, с. 88]». Явления душевной жизни взаимосвязаны с космическими процессами. «Этот периодический возврат жизни и смерти, – говорит Бубантес, – соответствует периодическому появлению и исчезанию солнца на горизонте». Свое наблюдение черт подтверждает тем, что «мысль, разум» также, «когда нет насилия природы, прекращаются как скоро оно заходит [159, с. 88]». Ясно, что это высказывание не автора, а его персонажа, да еще к тому же и мифологического – черта. Но, во-первых, этот черт образованный: Сатана доверил ему править журналы. На этот раз он явился к своему приятелю домовому после того, как целый вечер вместе с литераторами безуспешно поднимал «упавшую репутацию [159, с. 82]». А, во-вторых, им высказано представление о сне как о временном, или же окончательном прекращении жизни, которое и в самом деле было свойственно романтикам. Вспомним хотя бы выраженное М. Ю. Лермонтовым противопоставление сна смерти. «Но не тем холодным сном могилы… /Я б желал навеки так заснуть, / Чтоб в груди дремали жизни силы… [273, I, с. 223]». В данном случае идет речь о сохранении способности духовной жизни, гармонии с природой, которые противопоставляются отсутствию всякой жизни, и душевной, и физической. Возможно, обращение Барона Брамбеуса к мотиву смерти было обусловлено жанровой природой его рассказа. «Записки

домового» имеют, безусловно, в первую очередь, сатирический характер, то есть являются итогом размышления писателя о тех явлениях духовной жизни, в частности, журналистики, которые не соответствовали его представлению о норме. А эти размышления, в свою очередь, включили его в круг тех психологических проблем бессознательного, над которыми задумывались его современники.

V. 2. 2. 3. Сон как путешествие души и исполнение желаний в «Майской ночи, или Утопленнице» и «Страшной мести» Н. Гоголя. Еще чаще романтиками выражалось представление о сне как переходе в «иное» пространство, позволяющее человеку увидеть в настоящем свете суть скрытых пока от людей в действительном мире событий, даже повлиять на них. При этом сну придавалось мифологическое толкование, основанное на представлении о пространстве как состоящем из различных абсолютно самостоятельных одна от другой частей. Подобное сновидение представлено, к примеру, в «Рипе ван Винкле» Вашингтона Ирвинга, «Майской ночи, или Утопленнице» Н. В. Гоголя.

Характеризуя мифологическое мышление, А. А. Слюсарь выделил в качестве одного из основных его качеств субъективность. Он писал: «Одна из особенностей этой черты заключается в повышенной эмоциональности, окрашивающей обычно в свои цвета восприятие персонажей [486, с. 83]». Эта субъективность, особенно состояние аффекта, которое может переживать герой произведения, находит выражение в его снах. И в данном случае вновь можно говорить о близости между сном и мифом. В статье А. А. Слюсаря о психологизме Н. В. Гоголя в цикле «Петербургские повести» содержится указание на то, что «под впечатлением аффекта возникает представление о столкновении со «сверхличной силой», или даже сверхъестественным [486, с. 84]». На основании этого наблюдения ученый выделил два типа сновидений в цикле Гоголя: одни заключаются в «объективировании самочувствия героя», а другие – «в его встрече со сверхъестественным [486, с. 84]». Эта типология сновидений, предложенная А. А. Слюсарем,

приложима и к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя. Но только в этом цикле, в связи с воссозданием в нем мировосприятия народа с характерными для него мифологичностью и непосредственностью, все сновидения оцениваются как проявление сверхъестественного. Отсюда и мифологическое объяснение природы сновидений. Это путешествие души, которая «гуляет по своей воле», когда человек засыпает. Но есть и другое объяснение: «антихрист имеет власть вызывать душу каждого человека». Из этого можно сделать вывод о причине различия характера сновидений. В тех случаях, когда душа свободна, «летает вместе с архангелами около божией светлицы», сны человека легки и радостны. Если же душа спящего подчиняется воле антихриста, его сны страшны, как те, что видит Катерина [95, I, с. 214–215]. Наиболее важную роль они играют в «Майской ночи, или Утопленнице» и «Страшной мести». Ведущими мотивами, которые можно выделить в них, являются общение с потусторонним и исполнение желаний. Они взаимосвязаны. Различие заключается в том, что в «Майской ночи, или Утопленнице» Левко встречается с духом, который становится его помощником и исполнителем его желания. Сон героя этой повести, пишет в связи с этим В. И. Мацапура, «передает то, на чем сконцентрирован Левко в данный момент, что становится ближайшей целью его жизни [307, с. 87]». Что же касается «Страшной мести», то в ней все четыре сновидения героини вызваны по воле духа. Колдун насылает на дочь сновидения, чтобы исполнить собственное желание. Из первого сна Катерина узнает, что отец ее «тот самый урод», который явился на свадьбу к сыну есаула Горобца. Но ей не хочется верить увиденному. «Каких глупостей не привидится!», – восклицает она [95, I, с. 207]. Еще больше ее страшит то, что говорил ей во сне отец о своем желании стать ее мужем. Примечательно, что больше всего ее напугали его глаза. «Тут навел он на меня огненные очи, я вскрикнула и пробудилась», – вспоминает Катерина. Установление «магнетической» связи колдуна с дочерью подтверждает и второй сон героини, свидетелем которого становится Данило. Он слышит «чудный звон», видит, как с этим звоном внезапно освещается «вся

светлица розовым светом». В ней неподвижно стоит колдун «в чудной чалме своей» и постепенно появляется «что-то белое, как будто облако» – душа Катерины. Именно действием «чар» колдуна объясняет происходящее и сама душа. «Правда, – заявляет она колдуну, – ты взял нечистыми чарами твоими власть вызывать душу и мучить ее… [95, I, с. 213]». В этот раз Даниле суждено было увидеть происходившее между колдуном и душой его жены и узнать гораздо больше того, что явилось ей в сновидении. Сама Катерина прикоснулась лишь к части происходившего во время сна с ее душой. Сновидение не приоткрыло «и десятой доли того, что знает душа». Она не видела ни убийства колдуном ее матери, «ни мертвецов». Но и этот сон ее напугал. Третий сон Катерина видит после смерти мужа, когда уже десять дней живет в Киеве. Он также вызван колдуном. «Мне нет от него покоя!», – восклицает Катерина. А потом она рассказывает, что это было за сновидение. «Страшен, страшен привиделся он мне во сне, – сообщает она. – «Я зарублю твое дитя, Катерина, – кричал он, – если не выйдешь за меня замуж!… [95, I, с. 225]». И, наконец, последний сон открыл ей то, что, проснувшись, с ужасом обнаружат вскоре все находившиеся в доме есаула. «Вдруг, – сообщается о происходящем, – Катерина, вскрикнув, проснулась, и за нею проснулись все. «Он убит, он зарезан!» – кричала она и кинулась к колыбели [95, I, с. 226]».

Все сновидения в повести «Страшная месть» Н. В. Гоголя связаны с проявлениями, которые в начале XIX века называли «магнетическими». Поскольку же в повести воссоздается непосредственная личность, объяснение тайны сновидений как подчинения воле магнетизера приобретает в ней мифологический характер и связывается с колдовством. Это не только путешествия души, освобождающейся на время от тела, знающей гораздо больше самого человека и лишь частично приоткрывающей ему истину, но и исполнение чужой, враждебной человеку воли. Свое решение загадочной природы сна и видений как проявлений бессознательного дал в романе «Черная женщина» (1834) Н. Греч.

V. 2. 3. Мифологический компонент в художественном познании ясновидения (роман Н. Греча «Черная женщина»). Психологический аспект в решении проблемы таинственного заявлен уже в посвящении романа Н. Греча Василию Аполлоновичу Ушакову. Из него следует, что в основе произведения – «невымышленный рассказ» о человеке, напуганном в детстве страшным видением. В дальнейшем оно сделалось его «неразлучным спутником», и освободиться от него он смог лишь после того, как видение «повторилось перед глазами мечтателя в действительности [105, с. 7]». О том, что писатель основывался на «невымышленном», свидетельствуют и его мемуары «Записки о моей жизни» (I часть была завершена осенью 1851 года). «Странное было тогда время, – пишет он о последних десятилетиях XVIII века, – Просвещение распространялось повсюду, а между тем верование в алхимию, в призывание духов, в предсказания, в ворожбу занимали сериозно людей умных и образованных [104, с. 35]». Но и он, уже в новое время, в середине XIX века, всерьез пишет о своей прабабке, «чуть ли не крестнице» Петра Великого [104, с. 21], которая, «при веселом характере, одарена была вторым зрением: нередко предчувствовала и предвидела, что случится [104, с. 22]. Видение умершего пережила его бабка. Ей явился находившийся далеко от нее сын. А через две недели она узнала из письма, что точно в тот день и час, когда она увидела его, он умер от моровой язвы [104, с. 16]. «И вещие сновидения, и необыкновенные предчувствия [104, с. 32]» имела, по словам Н. Греча, его мать, которая, как он замечает, «действительно одарена была каким-то шотландским вторым зрением [104, с. 31]». Таким образом, не только впечатления от рассказов об имевшей «бедственное влияние на судьбу всех ее родных» властолюбивой и упрямой Христине Михайловне Шне, ставшей прототипом Алевтины Михайловны [104, с. 23], отразились в романе «Черная женщина». Семейные предания помогли Н. Гречу и в художественной разработке проблемы бессознательного.

Герой романа, князь Алексей Кемский, становится «мечтателем наяву [105, с. 62]», «философом [105, с. 38]», духовидцем после того, как в детстве

стал свидетелем драматических событий. На его глазах из окна дома выбросили тело умершего от чумы. В тот момент, когда повозка с телами мертвых двинулась дальше, женщина в «черном платье, с распущенными по плечам черными волосами, покрытая смертною бледностью», «с диким, пронзительным воплем» «кинулась из окна [105, с. 31]». Вероятно, она не могла сдержать горечи потери близкого человека. Это произвело на Кемского такое сильное впечатление, что впоследствии женщина в черном часто являлась ему не только во сне, но и наяву. Его видениям есть простое объяснение – психическая травма, испуг. Поэтому в самые ответственные моменты жизни, в моменты душевного напряжения, он невольно возвращался к пережитому страху и видел перед собой женское лицо, в котором выразились «тоска и отчаяние». Однако в конечном итоге оказывается, что явление черной женщины было не только следствием детского потрясения. В романе идет речь о ясновидении, которым, как позже оказалось, был наделен герой. А отсюда – обращение Н. Греча к художественному решению проблемы бессознательного. Рассуждая о разнообразных его проявлениях – видениях, сновидениях, магнетизме, созвучии душ – персонажи «Черной женщины» стараются понять его природу. Как и предромантики, зачастую строившие циклы своих произведений о таинственном в форме обсуждения случаев его проявления несколькими лицами, Н. Греч включает в свой романтический роман ситуацию, когда несколькими лицами рассказываются и по-разному толкуются загадочные истории. Пастор сообщает о видении Карлом XI будущих политических событий; Алимари – об угадывании местонахождения пропавших у посла Швеции бумаг. Участвующий в разговоре Вышатин, не веривший «ничему в этом роде», относит все случаи, о которых шла речь, к «сказкам и бредням старых баб [105, с. 39]». Однако в отличие от писателей-предромантиков, Н. Греч не представляет точку зрения этого скептика заслуживающей внимания. Доминирующей в романе является оценка загадочного Петром Антоновичем Алимари, «почтенным старцем лет семидесяти». Все в его внешности располагает к доверию и признанию его

мудрости. У него – «высокое, величественно округленное чело», внешность «необыкновенная, поражавшая всякого невольным почтением при первом на нее взгляде», лицо «умное и спокойное [105, с. 38]». Позже Кемский узнает о связи Алимари с масонами. Именно он и озвучивает понимание самим автором природы загадочных явлений как произведений психического. Определяя поэтику своего романа, Н. Греч в посвящении Ушакову писал, что главную роль в нем играют «вымыслы и причуды воображения». Видения, утверждает герой его романа Алимари, рождаются в глубине души, это «представления внутренних ее движений», поэтому видения «изображают прошедшее, затаившееся в душе», «иногда и будущее, по особенному, таинственному сочетанию действий духовного мира, – как в вещественном, например, птицы предчувствуют непогоду [105, с. 126]». Так же видения оценивает и Кемский. По его мнению, они являются результатом действия мысли, «облеченной воображением в видимые формы», воспоминанием, стертым из памяти, которое «затаилось» в душе. Есть видения, заключает он, «представляющиеся не внешнему, а внутреннему нашему зрению в виде существ действительных [105, с. 10]». Но дано пережить такое видение не каждому человеку. Так же, как не всякий понимает музыку, живопись, духовидцем может быть человек особенного «устроения души и ее органов [105, с. 10-11]». В значительной степени это созвучно представлению о видении и о том, кому дано его пережить, с мыслями английского романтика Уильяма Блейка. Для него видение – это «отражение в нашем сознании того, что существует в Вечности как некая реальная неизменность [38, с. 252-253]». Ирландский поэт, писатель, исследователь кельтской мифологии, сам увлеченный проблемой ясновидения и интуитивного, Уильям Батлер Йейтс в статье «Этот странный Уилл Блейк» так характеризует этого романтика: «Когда речь заходила о привидениях, Блейк имел обыкновение говорить, что они почти никогда не являются людям с живым воображением; их видят лишь те, кому недоступно образное мышление. «Привидение – это то, что видит наш «телесный», физический глаз, тогда как видение – это то, что является нашему внутреннему глазу, глазу души», –

любил повторять он [38, с. 349-350]». Такая же точка зрения о причине недоступности всем людям видений была высказана Гегелем в опубликованной в 1817 году «Философии духа». Немецкий философ исходил из того, что познание совершается в двух формах – непосредственном созерцании и рефлексии. «Случаи такого созерцания, – писал он о первой из названных форм, – встречаются в более древние времена – именно во времена преобладания душевной жизни – гораздо чаще, чем в новое время, когда самостоятельность рассудочного познания получила значительно большее развитие [85, III, с. 157]». Позже, в 1843 году в «Психологических заметках» об этом напишет и В. Ф. Одоевский, исходивший из того, что природное, первоначальное, «инстинктуальное» познание с развитием цивилизации постепенно угасало и сменялось рациональным. Но в некоторых случаях народности, которые вели обособленный от большого мира образ жизни, или отдельные личности сохраняли в себе способность к угадыванию прошлого или же будущего.

По словам Алимари в романе Н. Греча (и здесь он сближается с оценкой способности предугадывать события А. Галичем), такую способность, «врожденное чувство, чутье» легче сохранить женщинам, которые «живее, пламеннее» мужчин и, кроме того, не «обогащают ум» «познаниями и опытами на счет и ко вреду наших природных способностей [105, с. 55]». Так он объясняет успех некоторых гадалок. Но есть еще один источник интуиции. Алимари называет его «инстинктом», «вторым зрением» и в качестве примера приводит случившееся с Казотом и его знакомыми, каждому из которых он описал будущее в связи с революционными событиями. В момент предсказывания, описанный Лагарпом, Казот, предполагает Алимари, находился в состоянии вдохновения, доступном творческим натурам. Это состояние напряжения внутренних сил и позволило Казоту «увидеть» судьбу гостей, собравшихся в доме члена французской академии. Именно на этой стороне пророчества сосредоточил свое внимание А. А. Слюсарь в статье о балладе А. С. Пушкина «Песнь о вещем Олеге». Ученый отметил, что в этом

произведении заключено ядро той концепции художника, которая окончательно сформировалась в пушкинском творчестве на рубеже 20-30-х годов. Ее сущность состояла в том, что «искусство, проникая в закономерности мира, выражает в своих произведениях объективную истину. Постигая ее, художник в момент творческого акта является глашатаем самой жизни. … Прозревая сквозь сеть случайностей необходимое, он возвышается до абсолютного. В этот момент художник подобен пророку, исполненному божественной волей [483, с. 38-39]». Не случайно перед описанием акта пророчества поэт сообщил о волхве: «вдохновенный кудесник». Правда, сам он, в силу мифологического мышления, связывал свой пророческий дар «не с интенсивным проявлением интуиции, а с приобщением к сверхъестественному, поэтому озарению придавал абсолютное значение» и пояснял его тем, что «с волей небесною дружен». Поэтому о нем и было сказано: «покорный Перуну старик одному». Алимари, приводя воспоминание Лагарпа о пророчестве Казота, мотивирует его дар не мифологически, а психологически. «Он, – заключает герой романа Н. Греча, – был человек умный, образованный, но притом слишком предавался влечению своего воображения. Так удивительно ли, что он мог предвидеть некоторые события, случившиеся потом в самом деле? [105, с. 55]».

Выдвижение проблемы бессознательного на первый план позволило Н. Гречу устами своих героев-духовидцев выразить понимание природы того, что, как правило, относилось людьми к разряду сверхъестественного. По мнению Алимари, все таинственное в конечном итоге познаваемо, хотя и не рациональным путем. Именно так Алимари определяет содержание понятия «чудесное». Поскольку во всем невероятном, в том числе и в удивительном сцеплении случайностей, проявляется закономерность, установленная Богом, ничего чудесного на самом деле нет. Оно кажется человеку чудом в силу того, что он не может полностью постигнуть смысл Провидения. Чудеса, заключает он, «действия и явления, непостижимые человеку, неистолкуемые по размеру его ума, временного и слабого, совершаются ежедневно. И самое устроение,

самое бытие человека есть чудо, непонятное, недосягаемое. Но, поскольку человек является творением Бога, ему и приоткрывается часть высшей истины, разгадка тайн. Но для этого он должен довериться своей душе, внутреннему «чутью». А потому таинственное в конечном итоге постигаемо. С энтузиазмом Алимари представляет себе будущее торжество человеческого познания: «Начав исследование природы с источника всех сил, мы при окончании сего исследования естественно обратимся опять к этому источнику и таким образом соорудим систему, основанную на законах вечных и непреложных [105, с. 125».

Наиболее подробно в романе обсуждаются такие разновидности бессознательного: сновидение, «лунатизм», «сон магнетический», ясновидение. Все они определяются Алимари как проявление того, что «видится душе нашей, когда она погружена в полноту … забвения внешнего мира [105, с. 127]». Сновидения Алимари именует миром «поэзии и чар», это «состояния души, в которых она действует не внешними органами». Таким образом, идет речь о том, что сон – произведение души человека. Сны Алимари подразделяет на естественные и магнетические, то есть, говоря современным языком, гипноз. Кемскому суждено было стать свидетелем проявления «магнетизма». Когда Алимари сообщают о страданиях женщины, которая плыла на одном с ними корабле, он решает воздействовать на нее с помощью «магнетических» сил. Он «подошел к ней, вперил свои взоры в закрытые глаза ее – она вздрогнула, и вскоре потом улыбка пролетела по ее устам». Затем Алимари «наклонился к ней, разогнул ее руки, опустил их вдоль тела и начал водить своими руками по лицу ее, потом, расширяя мало-помалу круги, делаемые руками, опускал их к предсердию. Страдалица поутихла… [105, с. 209]». То, что происходит затем, убеждает Кемского в непосредственной связи магнетизма и ясновидения. Алимари предлагает ему подойти к лежащей в забытьи женщине и, держа одну руку возле ее предсердия, другой берет за руку князя. В результате находящаяся в «магнетическом» состоянии угадывает не только душевное состояние Кемского, но и говорит о видимой ею женщине «в черной мантии», с которой

суждено ему встретиться, о младенце, который утешает молящуюся. Так приоткрывается будущее Кемского после встречи с Наташей и их дочерью.

Не случайно статья О. Сенковского об этом романе Н. Греча была названа «Черная женщина и животный магнитизм... ». Определив задачу автора «употребить магнитические чудеса в виде пружины» действия как в литературном отношении «чрезвычайно оригинальную» и выполненную с «большим искусством», он не смог согласиться с истинностью идеи, выраженной в романе, в научном отношении. Животный магнетизм О. Сенковский отнес к «одной из самых сомнительных отраслей положительного знания, еще не очистившейся от заслуженного упрека в шарлатанстве [472, с. 85]». Еще более серьезное возражение вызвало у О. Сенковского стремление Н. Греча «употреблять животный магнитизм во всем его пространстве в подкрепление предложенной истины преобладания в мире духовного начала», поскольку «теория этого магнитизма в конечном своем итоге низводит душу человеческую на степень вещественного деятеля [472, с. 85]». В связи с особенным интересом, который вызывала в обществе решаемая в романе проблема связи психического и «магнитического», О. Сенковский посчитал необходимым обосновать свое, «естественное», как он выразился, толкование этих явлений. Начал он с разделения понятий «животная душа человека» и «духовная душа». «Летучую жидкость», для которой возможны самые различные названия («животное электричество», «животный магнитизм», «высокий нервный сок»), он определил как «эфирное вещество, добываемое нервами из грубого вещества яств, превращенных в кровь». Оно присутствует не только в человеке, но и в телах животных, в ископаемых – разлито во всей природе. Множество «умственных отправлений» должно быть связано именно с этой, «вещественной», «животной» душой. Но отражением в человеке «великой мысли миров», то есть той «таинственной душой, которая ускользает от всех наблюдений и опытов», и которая, по всей вероятности, и позволяет человеку проявлять ясновидение, является «духовная душа [472, с. 96-98]». Из этого следует, что, по мнению О. Сенковского, «чудесные»

явления животного магнетизма никак не могут быть связаны с деятельностью «духовной, настоящей души человека [472, с. 97]».

На наш взгляд, принципиального различия в объяснении природы бессознательного Н. Гречем и О. Сенковским не было. Возражения автору «Черной женщины» касались различия в определении степени взаимосвязанности результатов деятельности нервной системы и духа. Но подробность изложения О. Сенковским своих взглядов на «животный магнитизм», а также выделение этого в значительной степени загадочного психического явления в качестве ведущего в романе Н. Греча «Черная женщина» свидетельствуют о серьезности интереса обоих писателей к проблеме бессознательного. В конечном итоге оба, и Н. Греч, и О. Сенковский, признавали возможным наличие «магнитизма», благодаря которому человеку удавалось «прозревать» скрытое от него в действительности или же влиять на физическое и душевное состояние другого человека, оба исходили из того, что поступками человека управляет душа. Различие коснулось лишь в отношении к именованию бессознательного «животным» («животный магнитизм»). Гораздо более важным аспектом статьи О. Сенковского является выделение критиком художественной стороны «Черной женщины» как ведущей. Суть заключается в том, что интерес Н. Греча к бессознательному связывается с разработкой им характеров героев, созданием в произведении атмосферы загадочности, реализацией установки на занимательность повествования. Тем самым признается главенство эстетического в романе Н. Греча.

V. 2. 4. «Рациональное» и «инстинктуальное» в человеке («Психологические заметки» и «Орлахская крестьянка» В. Одоевского). Об интересе русских романтиков к проблемам внутренней нравственно-психической жизни человека позволяют судить и «Психологические заметки» (1843) В. Ф. Одоевского, в которых он обращается к решению таких проявлений бессознательного, как интуиция, сон, инстинкты. Как Н. Греч и О. Сенковский, он, в отличие от предромантиков, в большей степени был сосредоточен на вопросе о происхождении этих состояний, на

непосредственном анализе их сути. В «Психологических заметках» были высказаны результаты теоретических размышлений автора о тех загадочных явлениях инстинктуальной деятельности, которые нашли художественное решение в ряде произведений, написанных им чуть ранее. В частности – в повести «Орлахская крестьянка» (1842).

В начале «Психологических заметок» В. Ф. Одоевский высказывает свои мысли о «нравственном инстинкте». Именно в нем «лежит основание всех наших знаний и чувствований [385, I, с. 269]». Как нам представляется, эта часть теоретической работы писателя может быть соотнесена с высказываниями одного из его персонажей (графа Валкирина) о двойственности человеческой природы. В связи с этими рассуждениями повесть «Орлахская крестьянка» оказывается включенной в ряд произведений, где идет речь о «черном» и «белом» в человеке. Пристрастие к бриллиантам, об истоках которого спрашивает графа молодая княгиня Рифейская, он объясняет тем, что когда-то человеческое тело «светилось ярче всех алмазов». Об этой «светлой одежде» и напоминают «грубые камни», «скудно рассыпанные по земле [385, II, с. 128]». Позже «светлое состояние» души было заслонено в людях «черным» двойником, который зачастую заставляет их вести себя не так, как это свойственно их натуре. Влиянием «черного» объясняется упрощенное понимание слов Валкирина его слушателями. Они отождествляют светлую оболочку души с платьями из цельного алмаза, загадочные явления в хлеву Громбаха объясняют ленью кучеров. Поверхностный характер понимания ими его рассказа подтверждается их реакцией на слова Валкирина: они постоянно прерывают его рассказ смехом. В ответ Валкирин замечает княгине: «Вы, вы не стали бы смеяться над тем, что я теперь говорю; но кто-то другой заставляет вас смеяться. Ему это очень выгодно». Он убежден, что светлое начало не было утрачено человеком окончательно. Оно оказалось подавленным, а потому теперь стало непонятным, но изредка оно все же активизируется. Так случилось и в этот раз. Объясняя своей слушательнице, почему он все же решился рассказать историю о крестьянке из Орлаха, Валкирин говорит о том, что на

самом деле об этом рассказе просило «далекое внутреннее чувство» в ней. Но ей самой оно было непонятно. «Кто-то, княгиня, кто, несмотря на ваши насмешки, заставляет вас желать рассказа этой истории и возбуждает в вас любопытство … может быть, спасительное, – прибавил граф с таинственным видом, устремив на нее огненные глаза [385, II, с. 130]». Этот «кто-то» и определен В. Ф. Одоевским в «Психологических заметках» как нравственный инстинкт. Подчиняясь голосам «страстей, расчетов, систем», люди перестали его замечать, а это, в свою очередь, и не позволяет им достигнуть того идеала гармонии, который составляет цель человеческой жизни. Его забвение мешает поэзии достигнуть «до своей самобытности» и дара к провидению [385, I, с. 269].

Путь к восстановлению в себе инстинктуального писатель видел в развитии способности человека к самопознанию. Отсюда – задача литераторов быть не только «воспринимателями», но и «действователями». Он с укором пишет в «Психологических заметках» о «поэте», который, «не проницая до самого себя», «этого святилища человечества», выражает лишь «чувства, возбужденные в нем природою, возбужденные выражением чувства других людей [385, I, с. 270]». Известно, что В. Ф. Одоевский стремился к научному осмыслению человека и природы. Но без участия в просвещении нравственного считал накапливание знаний о мире бессмысленным. В основе же нравственного лежало, по его мнению, инстинктуальное, то есть непосредственное. О том, что оно не является препятствием для расширения пределов научного знания свидетельствует, по мнению В. Ф. Одоевского тот факт, что многое было известно и древним людям. Представление «о сатурновом кольце» появилось до изобретения телескопа; «эластическое стекло» – это тоже остаток «инстинктуальных знаний».

В. Ф. Одоевский осмыслял особенности душевной и интеллектуальной жизни в их исторической динамике. Он выделил три ступени в процессе освоения мира. Первая ступень – это система формирования знаний у жрецов. Это знание было сакральным, а потому доступным лишь посвященным в тайну.

Скорее всего, у жрецов оно достигло «высшей степени совершенства». С прекращением мистерий познания стали выходить из святилищ. Но в связи с их изначальной закрытостью, человечество было лишено понимания того, что было доступно жрецам. Люди должны были сами найти решение всех тайн. Поэтому процесс познания почти был начат заново. Может быть, высказывает свою оценку достигнутого человечеством В. Ф. Одоевский, «мы и не дошли до той точки, на которой остановились древние мистерии [385, I, с. 277]». В дальнейшем же возникло основное препятствие в приближении к истине – забвение инстинкта.

На вопрос, можно ли развить в себе инстинкты современному человеку, В. Ф. Одоевский отвечал положительно. Его уверенность объяснялась тем, что «воспоминания» об инстинктуальной жизни все же сохранились в человеке. Среди этих «воспоминаний» он называет «сны, предчувствия, симпатию и антипатию», «невольный» характер ряда действий – то есть все то, что относится к сфере бессознательного. Сну он посвящает отдельный фрагмент своих заметок. Часто, замечает Одоевский, сны оцениваются как нелепости. Но это обусловлено не тем, что их природа и в самом деле такова, а тем, что содержание снов «несообразно» с обыкновенными понятиями, соединения предметов во сне кажутся невозможными на самом деле. Но если, предполагает автор «Психологических заметок», эти соединения «представляются нам хотя в одной из форм нашего бытия, например во сне», они могут быть открыты и в период бодрствования и «пролить совсем другой свет на природу [385, I, с. 288]». Таким образом, игнорирование результатов бессознательного, забвение этой «особой формы нашего бытия», ведет к неполноте представлений человека. Одним из его проявлений является интуиция, которая, в свою очередь, связана со склонностью к ассоциативному восприятию. «Одна мысль, одно слово, – писал он, – как искра, может зародить в голове целый поэтический план, часто совершенно отдаленный от своего первого зародыша [385, I, с. 287]». Это значит, что развитие в себе инстинктуального может помочь гораздо быстрее в некоторых случаях достигнуть результата – знания.

В. Ф. Одоевский обращается и к еще одной особенности бессознательного – сомнамбулизму. Переход человечества от «безотчетного верования в свой инстинкт» к рационализму подобен, по его мнению, переходу сомнамбулы к состоянию бодрствования. «Сии минуты, – пишет он о той эпохе, когда суждение «сограничивалось (модифицировалось) общим состоянием», – прошли для человечества, как проходит состояние сомнамбула: от его состояния ему не остается воспоминаний [385, I, с. 275]». Сомнамбулизм, как считал В. Ф. Одоевский, представляет собой низшую ступень инстинктуального чувства. Восстановление инстинктов в человеке XIX века достижимо «посредством уединения, размышления, повторения одних и тех же предметов [385, I, с. 276]». Одоевский был убежден в том, что новые идеи могут быть доступны только тому, кто «привык беспрестанно углубляться в самого себя [374, I, с. 289]». Оттого те народы, которые в силу места своего обитания отдалены от мира больших городов, «имеют более склонности к магнетическим явлениям». С такой местностью он свяжет Эльсу, героиню одной из своих загадочных повестей «Саламандра». К сожалению, заключает автор, открытия, доступные ведущим уединенное существование народам, оцениваются как бред. Впрочем, и с точки зрения людей инстинкта все достижения разума – грубы, вещественны. Поэтому для приобретения наиболее полного знания необходимо стремиться к согласованию данных бессознательного и сознательного.

В художественном плане мысль о разделении рационального и инстинктуального, о бесконечном множестве форм раздора, вызванного мнением сомнамбулов о «людях, находящихся в бдении», и «людей в бдении» о сомнамбулах, была выражена в повести «Орлахская крестьянка». Иван Крестьянович Рындин, человек «весьма пожилых лет, с холодною, почти безжизненною физиономией, с которым все обращались весьма почтительно», относит слова графа Валкирина о составляющих натуру человека «белом» и «черном» как к дичи, «вздору да пустоши». Барон Кейнезейт, хотя и разыгрывает «доверенность», сомневается в истинности рассказов о крестьянке

из Орлаха и в конечном итоге решает прочитать что-либо о подобных «бреднях» только лишь с тем, чтобы привлекать ими внимание окружающих. «Деловой человек» называет их вздором и «бабьими сказками». Однако автор так строит свою повесть, что читатель, не исключая полностью роли совпадений и действия случайностей в истории Энхен, все больше убеждается в том, что многое в природе остается для человека пока что загадочным. Так и история крестьянки, общавшейся с духами, вовсе не выдумка или же пример проявления безумия у человека. Подтверждению того, что в случае с Энхен следует видеть проявление действительно существующих, но пока не познанных человеком законов, способствует определение Валкириным характеров отца героини крестьянина Громбаха, «человека очень честного и умного», и самой Энхен, двадцатилетней девушки, «образца немецкого трудолюбия и здоровья», как людей, которых невозможно заподозрить в шарлатанстве. Разобраться в оценке персонажей помогает и проявление повествователем иронии по отношению ко всем, кто демонстрировал односторонний рационализм, а также к тем, без кого «нельзя, а все-таки они никуда не годятся [385, II, с. 130]». Граф Валкирин рассказывает историю о том, что «едва знавшая грамоте» девушка, которую поэтому никак нельзя было заподозрить в увлечении «книжными» фантазиями, да еще и отличавшаяся физическим здоровьем, «плотная, краснощекая, свежая» и, следовательно, находящаяся в ясном сознании, внезапно оказалась во власти сил, природу которых пока невозможно было объяснить научно. Она сообщила о своем общении с Анной, которая, якобы, жила 400 лет назад и тоже была из Орлаха. Позже, по ее словам, ей стал являться некто. Вначале – в образе черных кошки, собаки и птицы, а затем и в собственном облике – «мужчины в черном платье». Все это можно толковать и как ее сновидения, и как проявление душевной болезни, и как видения наяву, и как встречу с духами. Больше всего, конечно, аргументов в пользу того, что все сообщаемое Энхен о слышанном и виденном, имело реальную основу. Тем более, что и домашние замечали много странного в хлеву. А позже они стали свидетелями, как в Энхен внезапно вселилось нечто

чуждое ей. Сначала на ее лице появилось «какое-то зверское выражение», потом она заговорила «грубым мужским голосом». Наконец под фундаментом их дома были обнаружены «своды совсем другой постройки», в одной из частей которой были захоронены человеческие останки. Причем свидетелями находки были не только крестьяне, но и «несколько врачей и многие другие известные в Германии люди [385, II, с. 139]». Энхен смогла стать посредником между духами людей, живших четыреста лет назад, и своими современниками, благодаря тому, что сохранила в себе данное человеку в период детства – способность подчиняться бессознательному, инстинктам.

Известно, что сам В. Ф. Одоевский, бывший «любомудр», выше всего ставил просвещение, развитие ума человека науками. И в этом он, пожалуй, был ближе всех других русских писателей-романтиков к предромантикам. Как и им, ему был близок этический аспект в осмыслении двойственности человеческой природы. И в предромантическом «Страшном гаданьи» А. А. Бестужва-Марлинского, и в «Орлахской крестьянке» идет речь о «черном» и «белом». Обоими авторами они представлены как зло, противоречащее истинной природе человека, и добро как исконное состояние души, заслоненное по какой-то причине тем, что ей чуждо. И в то же время при всей значительности этического плана, у В. Ф. Одоевского «белое» в человеке – это не только добро, но еще и нечто «архетипическое», древнее, а потому и ставшее загадочным, доступным лишь интуитивному постижению. В результате происходящее с Энхен толкуется писателем-романтиком не как сон. Объяснение ее истории сном или же галлюцинациями исключило бы возможность разговора о явлениях, не нашедших пока научного обоснования. Случившееся с крестьянкой из Орлаха – проявление магнетизма, «действительного лекарства», пока еще остающегося в разряде «странных и непонятных явлений [385, I, с. 275]». В результате на первый план выходит проблема путей проникновения в скрытую сущность внешнего мира и внутренней жизни человека.

Сопоставление предромантизма и романтизма при анализе этой повести В. Ф. Одоевского представляется интересным и в связи с присутствующим в ней мотивом общения человека с духами, которые открывают тайну совершенного некогда преступления. Истории, в которых шла речь о явлении призрака жертвы для того, чтобы обличить убийцу, были популярны в беллетристике этого времени. Так, к примеру, в «Воспоминаниях на святках», опубликованных в пятом номере «Нового живописца» за 1832 год, сообщается, как было раскрыто убийство некоего трактирщика Готфрида Гольцмана. При жизни он «имел сношения по торговле» с суконным фабрикантом Кунценбергом. Когда тот приезжал в Яуэр, он всегда останавливался в трактире своего приятеля. Но в этот раз жена трактирщика «объявила», что «хозяина в городе нет, что он уехал по делам». Несмотря на заверенья женщины, что муж уехал на неопределенный срок, фабрикант остался на ночь в трактире. Около полуночи ему явился призрак Гольцмана. Кунценберг увидел покрытого саваном бледного мертвеца, обагренного кровью и с глубокой раной на груди. Призрак сообщил, что тело убитого лежит «под кучею сору на дворе» и что убила его жена. Объяснив увиденное действием «напряженного воображения», фабрикант успокоился и уснул. На следующую ночь, ровно в двенадцать часов, призрак вновь появился перед ним, но теперь «с суровым видом [261, с. 275-276]». Он потребовал обличить убийцу и предать тело земле. В его речи была и угроза Кунценбергу на случай, если тот не выполнит требование, и обещание предсказать ему час его собственной кончины при условии, что он совершит все необходимое. Во время обыска во дворе, как и указывал мертвец, нашли «окровавленный труп несчастного хозяина дома, в том самом виде, как он ночью являлся Кунценбергу [261, с. 276]».

В тех же «Воспоминаниях на святках» содержится рассказ о человеке, который купил «весьма старинный» дом в Петербурге. Каждую ночь в доме начинался грохот. Сколько ни искали причину стука, треска и «ломанья», ничего не могли обнаружить. Наконец в дом привели старика, считавшегося колдуном. «Тот явился и объявил, что в доме должны быть непогребенные

кости насильственно умерщвленного человека». И в самом деле, подняв пол, нашли «скелет, у которого пробит был череп [261, с. 46]». Из художественных произведений русских писателей «Орлахской крестьянке» наиболее близок в этом отношении фрагмент «Двойника, или Моих вечеров в Малороссии» предромантика Ант. Погорельского. Это «анекдот», который рассказывает повествователь своему двойнику о матери графа Ст**. Та однажды оказалась в гостинице, где ночью была разбужена явлением призрака: «пред глаза графини предстала женщина высокого роста, бледная, как смерть и закутанная в белой окровавленной простыне [404, с. 50]». Привидение сообщает о преступлении, которое было совершено «ровно три года» назад в этой самой комнате. Трактирщик, хозяин дома, убил собственную жену и спрятал ее тело под полом. С помощью графини убийцу удалось обличить. Так и Энхен узнает о преступлениях «черного», уговорившего Анну и нескольких других женщин покинуть родной дом и предаваться с ним наслаждениям. Когда же Анна, ужаснувшись содеянного, а еще больше – гибели своих детей, донесла на «злодея», он убил ее. А позже и себе перерезал горло. И в анекдоте у Погорельского, и в повести В. Ф. Одоевского сообщается об обнаружении материальных доказательств совершенного преступления – человеческих костей. А в «Двойнике…» – и перстня графини, который служил доказательством действительного явления ей призрака. Сближает их и двойственность мотивировки случившегося. Правда, Двойник не приводит аргументов в защиту невозможности реальной встречи человека с призраком, но «повесть о двух друзьях, о которой говорит Цицерон» и которую он излагает Погорельскому, должна была служить подтверждением, что «из тысячи таковых анекдотов, рассказываемых и печатаемых, может быть найдется не более одного справедливого [404, с. 54]». Таким образом, акцент сделан на решении вопроса о реальности или вымышленности встречи с призраком. Как уже было сказано выше, В. Ф. Одоевский также не дает однозначного толкования истории Энхен. Однако читатель «Орлахской крестьянки» в большей степени склонен верить в реальность общения девушки с духами. Но

суть не в этом. Для писателя-романтика гораздо важнее было заставить своего читателя задуматься не о степени достоверности истории Орлахской крестьянки, а о характере загадочных явлений психики, той роли, которую в познании истинной природы происходящего играет бессознательное.

Некоторые слушатели склонны были объяснить происходившее с Энхен ее болезненным состоянием, галлюцинациями, подверженностью «падучей» [385, II, с. 139]. Все эти состояния родственны тому, что происходит с человеком, впадающим в безумие. Между ясновидением и безумием и в самом деле можно найти связь, поскольку в обоих случаях происходит раздвоение личности. Что касается ясновидящего, то в нем бессознательное освобождается от связи с рассудком и берет на себя его функции. Безумие в художественном произведении чаще всего выступает как результат разочарования в действительности. Возникает разлад между желаниями, представлениями о том, каким должен быть мир, с одной стороны, и ходом жизни, с другой. Осознание неизбежности этого разлада ведет к тому, что человек переживает потрясение, а оно, в свою очередь, завершается раздвоением. У переживающего безумие между субъективным восприятием мира и самим миром находится «стена». В результате субъективное восприятие он проецирует на мир, подменяя, таким образом, действительное воображаемым. Это психическое состояние человека интересовало писателей и само по себе, как одна из тайн его душевной жизни, и как возможность выразить собственную оценку безграничности проявления субъективного.

V. 2. 5. Мифологические образы и ситуации в художественном познании предромантиками и романтиками безумия. Подробную художественную картину возникновения безумия представил Н. В. Гоголь в повести «Страшная месть». Катерина с самого начала оказывается в противоестественной для патриархального человека ситуации – она узнает о принадлежности к роду колдуна. А, следовательно, о собственном осквернении – ведь вина родоначальника распространяется на всех членов рода. «Если бы я знал, что у тебя такой отец, я бы не женился на тебе; я бы

кинул тебя и не принял бы на душу греха, породнившись с антихристовым племенем», – восклицает, обращаясь к ней, муж. Из-за знания о родовой вине у нее самой формируется переживание своей ущербности. Позже возникает еще одна причина противоестественности и драматичности ее положения. Она связана с тем, что Катерина отпускает отца. Результатом этого поступка становится чувство вины перед мужем. «Я сделала богоугодное дело. Но муж мой… Я в первый раз обманула его, – думает она, – О, как страшно, как трудно будет мне перед ним говорить неправду. Кто-то идет! Это он! Муж! – вскрикнула она отчаянно и без чувств упала на землю [95, I, с. 218]». Уже в этом фрагменте очевидна противоречивость ее состояния. Она усиливается после потери мужа и сына. Сосредоточенность на мысли о своей вине и жажда отомстить ведут к окончательному раздвоению сознания Катерины, и ее бред приобретает вид карнавальности, когда она рассказывает о смерти мужа. Ей кажется, что и муж, и сын ее в Киеве, а ей нужно возвращаться назад на хутор «смотреть за хатой», потом она показывает, как нужно танцевать, чтобы вновь стать молодой: «С визгом притоптывала она ногами, без меры, без такта звенели серебряные подковы… [95, I, с. 227-228]». Потом, вернувшись к мысли о собственной вине перед мужем и к жажде отомстить отцу, она спрашивает, где ее муж. И тут же тоскует из-за того, что у нее нет такого ножа, какой нужно, чтобы зарезать отца, у которого «сердце из железа выковано». После этого ей вновь приходит «на ум» забавное – она вспоминает о смерти пана Данилы. «Ведь его живого погребли … какой смех забирал меня!», – сообщает Катерина. И она снова поет. Эта нескладица в ее мыслях и действиях продолжается до того момента, когда у Катерины появляется вдруг надежда на преодоление своей беды. Когда внезапно появляется «гость», Катерина прислушивается к нему, «как разумная». Видя это, окружающие начинают надеяться на ее выздоровление. Прояснение и в самом деле наступает. И Катерине открывается то, чего не обнаружили все остальные. После слов «гостя» о женитьбе Катерина понимает, что перед ней отец, и пытается убить его. Преследовавшее ее все время после сновидения знание о тайном желании

отца жениться на ней, позволило Катерине вернуть ясность сознания. Картина динамики психического состояния героини, оказавшейся в противоестественной ситуации и пережившей в результате раздвоение сознания, позволяет судить о глубине интереса Гоголя к проблемам бессознательного. Позже он вернется к этому психическому явлению в «Записках сумасшедшего».

В большинстве случаев решение проблемы бессознательного было сопряжено с художественным воссозданием еще одного явления душевной жизни – деятельности воображения, «универсальной способности человека представлять себе то, что не существует, что недоступно его органам чувств [72, с. 316]». Его роль особенно велика в моделировании возможного будущего и в сфере творчества. Воображать, как определяет это качество психики человека О. И. Глазунова, то же самое, что восстанавливать связь между заданными характеристиками предмета или явления и продуктом их реализации, когда этот продукт не может быть автоматически извлечен из недр нашей памяти [92].

Оценка деятельности воображения в предромантических и романтических произведениях была двойственной. Но факторы, которые определили эту двойственность, различны. Для предромантиков, настроенных более рационалистично, в склонности опираться на воображение содержалась опасность превратного толкования явлений действительности, даже гибели. В «Трактате о человеческой природе…» Д. Юм писал по поводу этого проявления бессознательного: «…если мы соглашаемся с первыми попавшимися вымыслами воображения, то помимо того, что эти вымыслы часто противоречат друг другу, они приводят нас к таким ошибкам, к таким нелепостям, к такой путанице, что мы наконец бываем вынуждены устыдиться своего легковерия. Ничто так не опасно для разума, как полет воображения, и ничто не вовлекало философов в большее число заблуждений. Люди с пылким воображением могут быть сравнены в данном отношении с теми ангелами, о которых Святое Писание говорит, что они закрывают свои очи собственными

крыльями [609, с. 312]». В полном соответствии с такой оценкой воображения писатели-предромантики показывали, к каким драматическим последствиям вела героев-мечтателей опора на него. И хотя Двойник у Ант. Погорельского и признает с грустью преимущества античности, когда «вовсе не знали так называемых крепких умов» и не отвергали то, «чего не понимали», по сравнению с «теперешним временем», заканчивает он свои беседы с повествователем признанием необходимости следовать разуму. «Нет деяния столь безумного, до которого не мог бы доведен быть человек, не умеющий обуздать своего воображения», – заключает он в последнюю встречу с Погорельским [404, с. 157].

Романтики высоко ценили способность человека погружаться в образы, рождаемые воображением. В этом они видели путь к преодолению тесных рамок обыденности и к погружению в мир мечты, фантазии. Немаловажным было и то, что именно благодаря воображению, позволяющему установить скрытые связи между людьми или же объектами внешнего мира, человек способен «прозревать» их настоящую суть. Поэтому, даже если результаты его деятельности вызывали страх в человеке, он не должен был отказываться от этой своей способности. От него требовалось умение управлять своим даром воображения.

Различие в оценке воображения становится очевидным при соотнесении «Пагубных последствий необузданного воображения» Ант. Погорельского и «Песочного человека» немецкого романтика Э. Т. А. Гофмана. Русский предромантик не только использовал эту новеллу в качестве прецедентного текста для истории Двойника в своем цикле, но и выразил в нем иную концепцию загадочного, что позволяет судить о его полемике с Э. Т. А. Гофманом. В отличие от немецкого писателя-романтика, сохранившего возможность двойной мотивировки того, что произошло с Натаниэлем, Ант. Погорельский приводит такое объяснение случившегося, в котором нет места сверхъестественному. Гибель Алцеста представлена как результат его ослепления из-за романичности. Поэтому Двойник Погорельского дидактичен.

Назидательно уже само название этой истории: «Пагубные последствия необузданного воображения». В центре – романическая личность, которой присуща устремленность к необычному, культ интимного чувства, моделирование собственного поведения по образцу героев сентиментальных романов. Романичность героя обозначена его именем – Алцест. Так авторы русских сентиментальных повестей, наделяя своих героев иностранными именами, подчеркивали их необыкновенность. Романическое воображение стало причиной того абсурдного положения, в котором оказался Алцест: он влюбился в куклу, мастерски изготовленную как подобие прекрасной девушки. Здесь, кстати, содержится важное отличие истории, рассказанной Двойником, от повести Гофмана. Натаниэль тоже предпочел Олимпию, не зная, что она – автомат. Но она привлекла его тем, чего, как ему казалось, не было у Клары, – способностью понимать его сочинения. Абсурдность увлечения Алцеста усиливается тем, что его поразил лишь внешний блеск «красоты и молодости» Аделины. В результате своего подчинения необузданному воображению он впал в безумие. О безумии можно говорить и в связи с тем, что происходит с героем «Песочного человека». Но его причина – в односторонности Натаниэля. Он угадал дьявольскую сущность торговца Копполы, связав его с адвокатом Коппелиусом. Ему открылось то, что было скрыто от других. Не случайно новелла Э. Т. А. Гофмана названа «Песочный человек». Песочный человек – это образ, рожденный детским страхом, и продолжающий жить только в воображении героя, а также это имя инфернального существа, тайну которого разгадал герой, благодаря работе своего воображения. Но Натаниэль абсолютно подчинился обнаруженной им истине о «темных силах», которые играют с ним. Поэтому он утратил не только свободу, но и способность к творчеству. Мир образов, рожденных воображением, внес хаос в его душу, и этот хаос стал им управлять. Постепенно сочинения Натаниэля стали мрачными, невразумительными и бесформенными. Итак, безумие овладело обоими героями, и Алцестом, и Натаниэлем. Но у Ант. Погорельского герой погибает потому, что отказывается от ясного взгляда на происходящее, а у

Э. Т. А. Гофмана потому, что пасует перед истиной, которую ему открыло его воображение.

Противоречивость романтического понимания безумия заключается в том, что оно оценивалось писателями и как заболевание, и как проявление исключительности их героев. Это не просто болезненное состояние психики, а еще и один из этапов духовного развития человека. Герой романтиков, исходя из субстанциальных интересов, сознает опасность для человечества современного состояния мира, и своей осознанностью, а тем более неприятием бесчеловечности мира, возвышается над толпой. Но в силу того, что его сознание расколото, он сосредоточивается исключительно на своем субъективном переживании, полностью уходит в мир воображаемых образов, абсолютно отчуждаясь от действительности.

Двойственность оценки романтиками этого проявления бессознательного обозначена уже в заглавии одного из произведений. Это «Блаженство безумия» Н. А. Полевого. Остановимся на оценке психического состояния ее героя. Леонид, выполняющий в произведении роль посредника между автором и читателями, рассказывая о друге, крайне противоречив. Он называет воображение Антиоха «бешеным [407, с. 169]», вспоминает, что уже в самом начале знакомства того с Адельгейдой замечал в нем признаки безумия и искал способ помочь Антиоху выйти из этого болезненного состояния. И в то же время с первых строк повествования к разряду «поэтов-безумцев» отнесен не только Антиох, но и «дикое дитя фантазии [407, с. 167]» Э. Т. А. Гофман, чтением и обсуждением «Повелителя блох» которого и был спровоцирован рассказ об этом мечтателе. Как и его друг, Леонид был убежден, что «только безумие есть истинное проявление мудрости и откровение тайны бытия [407, с. 196]». Переживая душевное заболевание, Антиох, по замечанию Леонида, сохранял «стройность» слов и «порядок идей». Подобные характеристики героя свидетельствуют о том, что состояние героя повести Н. А. Полевого оценивается рассказчиком как болезнь и прорыв в «иной» мир одновременно. Безумие как болезненное состояние вызвано погружением

Антиоха в мир мистических книг, его отчуждением от действительного мира и искажением в связи с этим понимания им людей и их поступков. В то же время именно безумие позволило ему довериться душе как единственному источнику истинных знаний и открыть за явлениями их сущность. В результате, в двойственном свете предстают все события и участники истории, рассказанной Леонидом. Остановимся на одном из них – отце Адельгейды.

Антиох видит в Шреккенфельде демона. Он так к нему и обращается: «Что говоришь ты, воплощенный демон? [407, с. 204]». Как только герой «узнает» в Адельгейде вторую половину своего «я», он решает, что теперь ему нужно перехитрить демона, чтобы выиграть время и успеть открыть глаза девушке на ее настоящую суть. Но вполне возможно, что и демонизм Шреккенфельда, и ангельское прошлое Адельгейды – это плод воображения Антиоха. В таком случае он и в самом деле постепенно сходит с ума. Особенно ярко его безумие проявляется в сцене после поединка с офицером. Шреккенфельд, защищая репутацию дочери, требует, чтобы Антиох женился на девушке. Кроме того, его поведение объясняется желанием выдать дочь за богатого и знатного молодого человека, в чем он позже признается Леониду. Оказывается, план обольщения Антиоха возник у Шреккенфельда сразу после их знакомства. При подобной интерпретации его поведения Шреккенфельд выступает интриганом, но вовсе не демоном. А его страдания на протяжении трех дней и ночей, когда Адельгейда умирала, подтверждают силу его любви к ней. Итак, его поведение в той сцене, когда он требует от Антиоха жениться на Адельгейде, скорее всего, обусловлено обстоятельствами материального порядка. Поэтому реакцию Антиоха иначе как его душевной болезнью не объяснить. Он не может понять, чего требует от него Шреккенфельд. Он называет слово «женитьба» по-немецки и французски, но простой перевод ему не помогает. Следующее за этим заявление Антиоха о том, что на собственной душе нельзя жениться, вызывает у Шреккенфельда изумление. С другой стороны, если следовать предположению, что только Антиоху дано было угадать настоящую суть того, кто выдавал себя за отца Адельгейды, его слова и

поступки становятся понятными читателю. При такой интерпретации Шреккенфельд оказывается демоном, который был связан с прежней жизнью Адельгейды и Антиоха. Ведь фамилию его, означающую «долина ужасов», Антиох не выдумал. Подобный мотив незнания людьми в «этом» мире того, что ведомо их двойникам в «том», присутствует и в другом романтическом произведении – «Косморамe» В. Ф. Одоевского. В результате спор Антиоха со Шреккенфельдом предстает как кульминация его схватки с инфернальными силами.

Об особенностях романтической оценки безумия можно судить и на основе повести В. Ф. Одоевского «Сильфида». Ее герой Михаил Платонович, который признавался, что светская жизнь его «бесит», возможно, и в самом деле переживал душевное расстройство. Его состояние было близким ипохондрии. Затем ему удалось восстановить внутреннее равновесие. Это стало для него возможным в связи с тем, что его разочарование носило по большей мере поверхностный характер. Чтение книг из библиотеки дядюшки вновь пошатнуло его здоровье. По мере того, как в нем усиливалось сознание собственной причастности тайнам мира духов, он все больше отчуждался от действительного мира. Окружающие определили происходящее с ним как безумие. Такой же точки зрения придерживался и доктор, «опытный и ученый человек». В беседе с приятелем Михаила Платоновича медик привел целую систему «родов сумасшествия», в которую включил бешенство, подверженность галлюцинациям и демономанию. Он и дал рациональное объяснение случившемуся с Михаилом Платоновичем. По его мнению, склонность к ипохондрии как одной из разновидностей заболеваний психики под действием «всякого вздора», влияющего на «мозговые нервы», привела к безумию [385, II, с. 119]. Сам же герой был по-настоящему счастлив только тогда, когда верил в свою связь с духом. Для него встречи с Сильфидой были возвращением к утраченному и забытому человечеством состоянию причастности вселенскому. Как у Антиоха, у него созрело убеждение в том, что ему стал доступен истинный смысл своего назначения, который позволит

открыть новую, идеальную жизнь для всего человечества. Для обоих судьба – это высшая сила, которая управляет человеком и ведет его постепенно к реализации субстанциальной цели. Антиох после встречи с Адельгейдой понимает, что должен открыть людям «тайну их бытия», Михаил Платонович в период своего «сумасшествия» воспринимает себя творцом принципиально нового искусства. Исходя из романтической идеи двоемирия, нельзя исключить, что в обоих произведениях идет речь о приближении исключительной личности к Абсолюту. В результате оценка безумия приобретает двойственный характер: и как заболевания, и как прорыва к духовности.

Безусловно, и предромантиками, и романтиками безумие оценивалось как мучительное состояние, нарушение гармоничности внутреннего «я», нарушение нормы. Не умея сохранить душевное равновесие, все больше сосредоточиваясь на воображаемом и отчуждаясь от эмпирического, человек исчерпывал свои физические силы и оставлял этот мир. Для иного мира или же для полного исчезновения – на этот вопрос, безусловно, ни один художник не мог дать ответ. В любом случае, как бы мы ни трактовали безумие героев (как их уход в мир идеала, освобождение от толпы, или же болезненное состояние), оно всегда связано с односторонностью, то есть ненормальностью развития душевной деятельности героев. В соответствии с подобным двойственным толкованием безумия оценивается в повестях Н. А. Полевого и В. Ф. Одоевского и другое проявление бессознательного – сон переживающих безумие героев.

С точки зрения Антиоха, убежденного в том, что таинственное доступно только духовному постижению, приближение человека к истине возможно не днем, когда он подчиняется в основном рациональному, а во время сна. Для героя повести сон – это «временная смерть тела», «зрящее состояние ума [407, с. 180]». Но в «Блаженстве безумия» идет речь и о другой стороне сна. Это и сон-болезнь, сон-безумие. Нечто близкое тому, о чем шла речь в «Записках домового» О. И. Сенковского (Барона Брамбеуса). После смерти

Адельгейды сон Антиоха, по словам Леонида, «всегда походил на бесчувствие смерти». Даже, когда он «просыпался», он ни на что не реагировал, не говорил. В близком состоянии находился и Михаил Платонович в «Сильфиде» В. Ф. Одоевского до момента своего полного выздоровления. Он не реагировал на попытки возбудить в нем интерес к вещам «основательным и полезным». Обо всем он «слушал …как во сне, ни в чем … не противоречил, во всем … беспрекословно повиновался, пил, ел, когда ему подавали, хотя ни в чем не принимал никакого участия [385, II, с. 124]». Правда, безразличие к действительности Михаила Платоновича было преодолено самыми обыкновенными беседами о «разгульной молодости» и несколькими бутылками «отличного лафита». Антиох не вышел из этого состояния «жизни в смерти», его сон – это проявление уже свершившегося духовного ухода в «иной» мир. Завершает процесс разрыва героя с обыденностью его физический уход – смерть. В отличие от Михаила Платоновича, Антиох так и остался в состоянии «блаженства» своего безумия. Но в каждом из этих произведений идет речь о нарушении нормы, обусловленной односторонностью героев. Полностью отдавшись мечтам, и Антиох, и Михаил Платонович отрекаются от другого своего начала, материального. О недопустимости подобного В. Ф. Одоевский писал в «Психологических заметках», различая в человеке «умозрительное» и «эмпирическое». Совершенная система, по его мнению, «должна быть соединением того и другого; такая система есть высшая философия и вместе с тем высшая поэзия». С утратой эмпирического теряется и возможность достижения совершенной системы. Хотя и растворение в «эмпирическом», отчуждение от способности мечтать (как это случилось с «выздоровевшим» Михаилом Платоновичем) далеко от представления писателя о назначении человека.

Таким образом, безумие героев в романтическом произведении – это результат того, что они впадают в односторонность, подчиняются лишь одному началу в себе. И хотя они живут в мире духовности, мечты об идеале, они лишаются полноты человеческого бытия. Подобное безумие часто граничит с

гениальностью, на что, в частности, обратил внимание автор «Гениальности и помешательства» Ц. Ломброзо, но нормальным состоянием для человека не является. Мифологизация и сна, и безумия в этих произведениях обусловлена, главным образом, наделением души героев способностью действовать самостоятельно, открывая для них то, что скрыто от окружающих, и одновременно отчуждая их от окружающего и замыкая на образах, формируемых их воображением.

5. 3. Выводы.

Подводя итоги, отметим, что художественное познание бессознательного занимает значительное место в литературе начала XIX века. Объясняется это усложнением представления о человеке, в котором перестали видеть безликую частицу среды. Формируется представление о наличии в душе человека архетипических структур. Выдвигается предположение о магнетическом как основе воздействия извне на поведение и состояние организма человека. Интерес к бессознательному вызывает включение в художественные произведения мотивов сна, видений, ясновидения. Писатели стремятся дать художественную оценку подчинению человека деятельности воображения. Двойственную трактовку получает в их произведениях безумие как нарушение гармоничности душевного состояния.

Попытавшись объяснить загадочные явления человеческой психики, писатели зачастую приводили их мифологическую мотивировку. С одной стороны, это было обусловлено тем, что в это время предпринимались только первые попытки теоретического объяснения процессов внутренней жизни. С другой – особенностью персонажей. Героем прозы начала XIX века чаще всего была непосредственная личность, привыкшая полагаться на чувства, которые «подсказывали» ей решение в сложных ситуациях, и на готовые модели, в которых значительное место принадлежало мифологическим структурам. Отсюда – включение элементов календарных мифов в ткань художественных

произведений, мифологическое в своей основе понимание сна как временной смерти и связанный с этим сюжетный мотив путешествия в «иное» пространство самого человека или же его двойника, где они встречаются с духами. Мифологический характер имеет и понимание осквернения как результата договора с «нечистой» силой.

У подобной мифологической оценки деятельности бессознательного есть основания. Так, в частности, многое роднит сон и архаическое мышление, поскольку для них характерны субъективность, синкретичность и амбивалентность. Сну, как и мифу, присущи сгущение, смещение акцентов, визуальность. В нем происходит движение не от образа к понятию, а от мысли к образу, когда идеи облекаются в зримые формы.

К воссозданию проявлений бессознательного обращались и предромантики, и романтики. Но в их подходе к его оценке были существенные различия, обусловленные особенностями их художественного мышления. Писателей-предромантиков явления бессознательного интересовали главным образом как средство раскрытия нравственного состояния души – у героя появлялась возможность увидеть будущее и решить, как он отнесется к подобному варианту своей судьбы. Он мог разглядеть двойственность своей натуры, открыть в себе «белого» и «черного» двойников и сделать выбор. Этот мотив – наличия в человеке двух противоположных начал – присутствует и в произведениях романтиков, как, к примеру, в «Орлахской крестьянке» В. Ф. Одоевского. Важное место в его оценке принадлежит этическому. И в то же время у В. Ф. Одоевского «белое» в человеке – это не только добро, но еще и нечто «архетипическое», древнее, а потому и ставшее загадочным, доступным лишь интуитивному постижению. В результате происходящее с героями рассказов О. Сомова «Страшный гость» и А. Бестужева «Страшное гаданье» представлено как сон, приоткрывающий героям нечто в них самих. У романтика В. Ф. Одоевского объяснение истории орлахской крестьянки сном или же галлюцинациями оценивается как поверхностное, поскольку исключает

действительный характер явлениий, не нашедших пока научного обоснования. А именно их постижение и является главной задачей автора.

Подвергая бессознательное художественному познанию, предромантики и романтики включали в свои произведения мотив встречи с призраком, помогающей персонажам угадать то, что было скрыто от окружающих. Этот мотив присутствует в цикле Ант. Погорельского (история о встрече в гостинице с женой хозяина, убитой им), в «Орлахской крестьянке В. Ф. Одоевского. У предромантика Погорельского рассказ об этой истории является одним из поводов для решения вопроса о достоверности встречи человека с потусторонним. В этом проявилось его стремление к рациональной мотивировке загадочного. Романтики, исходили из того, что встреча с призраком, которая, как правило, является следствием чьего-то преступления, возможна для любого человека, а переживание видений как общения с духами – лишь избранным натурам (непосредственная личность у В. Одоевского, Кемский у Н. Греча), попытались ответить на вопрос, каким образом бессознательное может стать проводником к сути загадочного. Это позволяет заключить, что по-настоящему заслуга открытия бессознательного как предмета художественного осмысления принадлежит романтикам. Их в большей степени интересовали факторы, которые вызывали сновидения, связь с духовными возможностями человека. Принципиальный характер имело признание наличия у человека души, внутренние движения которой рождали в индивидуальности с развитым воображением видения; путешествия души в момент отдыха тела формировали сновидения, во время которых исполнялись его желания, или же воля того, кто воздействовал на душу с помощью магии (в «Страшной мести» Н. Гоголя) или «животного магнетизма» (в «Черной женщине» Н. Греча). Особые сочетания действий духовного мира или же сохранение человеком «инстинктуального» были основой его способности к ясновидению.

Различие в понимании бессознательного становится наиболее очевидным при сопоставлении произведений писателей-предромантиков и романтиков, в

которых идет речь о безумии. Все они представляли безумие как нарушение нормы – то есть гармоничности человека. Алцест у Ант. Погорельского, Антиох у Н. А. Полевого, Михаил Платонович у В. Ф. Одоевского, постепенно утрачивающие связь с реальностью – безумцы. И в то же время выраженная в произведениях оценка происходящего с героями различна. Читатель «Пагубных последствий необузданного воображения» ни в коей мере не сомневается в правильности действий полковника Ф., пытавшегося представить своему спутнику происходящее в реальном, а не в романическом свете. Что же касается читателя «Сильфиды» В. Ф. Одоевского, то он не только убеждается в психическом заболевании Михаила Платоновича, но и разделяет иронию по отношению к доктору, приятелю и соседу героя, по существу, убившим в нем порывы к духовному. Нельзя не признать правоты героя, убежденного в том, что, излечившись, он утратил частицу «я», собственной индивидуальности, стал как все. Таким образом, все писатели, о которых шла речь в этом разделе, видели в безумии результат отчуждения человека от действительности и ухода в мир образов, рожденных воображением, то есть его односторонности. Но в том безумии, которое переживают герои писателей-романтиков, очевидно не только нарушение нормы, но и нечто позитивное, приближающее к миру неведомого, но необходимого человечеству. В результате оценка безумия у романтиков приобретает двойственный характер: как болезни и как прорыва к духовному. Подобное различие обусловлено дидактичностью писателей-предромантиков и их ориентацией на рационализм, с одной стороны, и двоемирием романтиков, которые видели путь к приближению к трансцендентному в развитии духовного начала в человеке, но признавали и опасность ориентации только на те субъективные образы, которые рождаются в воображении, с другой. Однако в любом случае развитие идеи загадочности процессов психической жизни человека, невозможности их однозначной мотивировки, признание индивидуального характера переживания происходящего каждым человеком, обнаруживаемое в прозе и предромантиков, и романтиков – знаки нового характера художественного мышления русских

писателей. В конечном итоге попытка решить те проблемы бессознательного, которые встали в это время перед учеными, была вызвана эстетическими, а не научными задачами. Занимательность повествования, раскрытие характеров, сюжетосложение, эмоциональная атмосфера произведения – это те установки, которые определили интерес художников к самой загадочной (а потому и подвергшейся мифологизации) стороне человека как неповторимой индивидуальности.

РАЗДЕЛ VI
ПУТИ СБЛИЖЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО И МИФОЛОГИЧЕСКОГО (ПАРАДИГМЫ ЖАНРОВ)

Одним из направлений изучения мифопоэтики художественного произведения является выявление связи между его жанром и тем местом, которое принадлежит в нем мифологическому. «Мифопоэтический статус жанра, проявляющийся в моментах рецепции и трансформации архетипных структур, – пишет в связи с этим А. С. Киченко, позволяет резче и объемнее увидеть, что жанр является многоярусной системой средств, способов и творческих приемов «понимающего овладевания действительностью» (М. М. Бахтин), и что процесс этого «овладевания» заключается в переакцентуации утилитарно-архаичных способов мышления на способы поэтические [229, с. 233]». При этом ученый понимает жанр как «вид образного мышления, порождающий особую структурную модель мира (художественное произведение) [229, с. 231]». Цель данного раздела – выявить основные стартегии мифотворчества русских прозаиков первых десятилетий XIX века.

VI. 1. Мифологизация как результат ориентации писателей на жанровые модели фольклора («Недобрый глаз» О. Сомова)

Во втором разделе диссертации было отмечено, что литераторы, заботясь о национальной самобытности литературы и разрабатывая ее принципы, осознавали необходимость всестороннего изучения народного творчества, содержавшего в себе мифологическое как составляющую этноментального. На его основе они расширяли круг литературных тем, образов, средств художественной выразительности. Этот процесс усвоения результатов коллективной творческой деятельности распространился и на развитие жанровой системы литературы. В литературный обиход все более широко стали

вводиться жанры, впервые сформировавшиеся в фольклоре. В первую очередь, здесь следует назвать балладу. Кроме нее, в начале XIX века появляется целый ряд произведений, обозначенных их авторами как «предания», «сказки», «легенды», «песни»… Эти по своей природе литературные произведения создавались на основе традиционных моделей, которые были усвоены писателями из мифологии и фольклора. Часто это отражалось в их названиях («Песнь о вещем Олеге» А. С. Пушкина, «Сказание об Ольге» З. А. Волконской). Ориентация писателей на фольклор, а через него – на мифологию, обусловливала выбор ими центрального персонажа и предмета отображения. Из русских писателей начала XIX века к наиболее полному уподоблению своих произведений фольклорным текстам чаще всех обращались О. М. Сомов и В. И. Даль, много внимания уделявшие собиранию и творческому осмыслению эпического наследия народа.

«Недобрый глаз» О. М. Сомова (1833) определен как «малороссийское предание». Этим содержащимся в подзаголовке произведения указанием на жанр дается установка на достоверность событий, составляющих его сюжет. В предании, как правило, сообщается о проявлении необычного, поражающего внимание слушателей. Но какими бы необыкновенными ни казались события в нем, они и слушателем, и повествующим оценивались как имевшие место в действительности. В связи с этим Г. А. Левингтон пишет, что предания – это «…фольклорные тексты с установкой на достоверность и с факультативным (в отличие от легенды) присутствием элемента чудесного, тексты несакрального и несказочного характера [335, II, с. 332]». Важным структурным элементом предания является не только изложение чудес, имевших место в прошлом, но и наставление, следующее из повествования о беде, которой герой подверг себя. На эту сторону предания указывает В. И. Даль, приведя в «Толковом словаре живого великорусского языка» такое его определение: рассказ, повествование, память о событии, перешедшая устно от предков к потомкам; поучения, наставления, правила житейские, переданные одним поколением другому; поверье, заповедь, завет.

«Предание» О. М. Сомова начинается с похвальных слов в адрес зажиточного казака Никиты и его красавиц-дочерей. В третьей части содержится завязка: в дом героя вторгается чужак, назвавший себя Лавром Хоробитом. Его описание допускает двойственное толкование: это и странный, пугающий своим обликом человек, и существо, связанное с потусторонним. Сообщается, что конь под ним, «как зверь, черен как вороново крыло, из ноздрей дым валит, как из винокурни [501, с. 110]». Сравнение пара с дымом из винокурни, конечно, снижает мотив опасности потустороннего, однако не исключает его. Представление о странности, а возможно и связи этого чужестранца с инфернальным усиливается, когда оказывается, что при имени Бога он моргает, конь его фыркает, а, садясь за стол, он, в отличие от православных, не молится. Описание внешности незнакомца тоже содержит знаки его связи его с загробным миром. Его лицо было «бледное, ни кровинки», оселедец на его голове был похож на «полосу запекшейся крови», а «глухой голос», казалось, вырывался «из могилы [501, с. 111]». Люди, обладающие «недобрым» глазом, как правило, принадлежат к миру живых. Но в некоторых случаях они отождествляются с «заложными покойниками». Хоробит похож на мороя, одну из разновидностей оборотней-вампиров, верования в которых были распространены среди румын и сербов. Т. Н. Свешникова приводит текст заговора против мертвеца, который становится оборотнем: «…пусть лопнут глаза мороя, /Стригоя/, который поглядел на (имя рек.), так, что сглазил мне его! [463, с. 220]».

Подробнее всего описываются его рыжие волосы (рыжий цвет волос часто ассоциируется со злонамеренностью) и взгляд. Вся седьмая часть текста представляет собой характеристику того, как «проезжий гость зарился сквозь навислые свои брови». При этом, хотя глаза его были почти не видны, чуть-чуть светились из-за густых рыжих бровей, их взгляд пугал. В ответ на отказ дать ему в жены одну из дочерей казака, Хоробит наводит на красавиц порчу. Для этого он использует дорогие украшения: «У девушек глаза разбежались на перстни, на серьги, на дорогие монисты и запонки. … Одни как жар горели,

другие светились, как ночью глаза у кошки, на иных сверкали радуги… [501, с. 113]». И пока они глядели на эти подарки, чужестранец направил на них страшный свой взгляд: «рыжие брови Хоробита дыбом поднялись вверх, как иглы на еже, а из бледно-серых глаз его струею полились … две тонкие нити света, острого, жгущего, мертвящего [501, с. 114]». От этого взгляда холод и страх проникли в сердца дочерей казака, и они начали угасать. «Глаза, – пишет Н. И. Толстой, комментируя мифологические представления славян, – соотносятся с внутренним миром человека, они часто считаются вместилищем души; по некоторым польским поверьям, в момент смерти душа выходит из тела через глаза [480, с. 105]». Исполнившись жажды предлагаемых страшным незнакомцем сокровищ, девушки открыли ему через глаза свои души. Это и стало причиной их гибели, поскольку он, в свою очередь, воздействовал на них силой своих опасных глаз.

Ядро «Недоброго глаза» О. М. Сомова составляет народная оценка контакта с «чужим» как содержащего в себе смертельную опасность. «В деревнях всякое первоначальное образование болезни, – сообщал И. П. Сахаров, – почитается порождением сглаза. Нет недуга, который бы не происходил от этого зла [460, с. 195]». Так «малороссийское предание» выполняет свою главную функцию – сообщить о гибельном результате нарушения табу на открытие чужестранцу дороги в собственную душу. В «Сказаниях русского народа» И. П. Сахаров писал о том, что «пришелец был всегда чужим для русского в общественной жизни, и только одни простодушные принимали участие в его словах и делах [460, с. 62-63]». На то, что на Руси считалось, что дурным глазом обладают не только колдуны, «люди с черными, глубоко посаженными, выпученными, косыми и вообще необычными глазами», но и иноземцы, указывает и знаток русского языка и средневековых рукописей славист из Британии В. Ф. Райан [430, с. 60]. В случае же с дочерьми казака Никиты идет речь о подчинении девушек пришельцу, прельщавшему их подарками.

В рассказе О. М. Сомова отсутствует индивидуализация персонажей, передается коллективное мироощущение. Это подчеркивается сказовой формой повествования, параллелизмом синтаксических конструкций, повторами. Первая и вторая части, составляющие зачин «предания», открываются одинаково. «Ой, хорошие дочки у казака Никиты…», – восклицает повествователь [501, с. 110]. В еще большей степени близость фольклорному тексту проявляется на содержательном уровне. Как отмечает А. С. Киченко, жанровая система фольклора «вырастает из структур мифологического мышления, из ритуала, обряда, из всего «архаического контекста [229, с. 248]». В «Недобром глазе», как и в мифах этиологической тематической группы, содержится объяснение необычности часовни на кладбище и находящейся под ней могилы. «Стоит среди кладбища за селом большая часовня; на часовне три креста; под часовней высокая и широкая могила», – сообщает рассказчик. Завершается же это описание-объяснение сообщением о ритуальном действе, которое совершают «люди добрые» каждый раз, проходя мимо могилы дочерей казака Никиты. Оно заключается в произносимом ими заговоре: «И пусть не будет добра ни на сем свете, ни в будущем злому человеку, который змеиным своим глазом иссушил и извел три прекрасные цветка свежие и пышные [501, с. 115]». Это подтверждает, что, основываясь на мифологических представлениях, выражающих опыт коллектива, О. М. Сомов в точности следовал жанру предания как по форме, так и по содержанию. «Недобрый глаз» детально воссоздает народное мировидение, основан на мифологическом мотиве, корни которого – в отождествлении мифологически мыслящими людьми части (глаза) и целого (вызывающий страх незнакомец). Он заключает в себе назидание и завершается сообщением о ритуале защиты от колдовской силы сглаза.

Стремление достигнуть максимальной точности в воссоздании фольклорно-мифологического материала было свойственно многим писателям начала XIX века. Вплоть до мистификации публики. Вспомним об «открытии» в Чехии В. Ганкой Краледворской рукописи, о том, что цикл французского

романтика Проспера Мериме «Гузла, или Сборник иллирийских песен, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине» был представлен его автором как записи услышанного им во время путешествия от простых людей. Видимость произведений коллективного народного творчества сохранилась и в «Песнях западных славян» А. С. Пушкина, создание которых было связано со знакомством с циклом П. Мериме и песнями, записанными Вуком Стефановичем Караджичем [355].

VI. 2. Место и роль мифопоэтического в произведениях, сохраняющих признаки индивидуального авторства

VI. 2. 1. Точки зрения литературоведов на пути разграничения мифопоэтических произведений и авторских мифов.

Наиболее распространенным способом включения мифологического в ткань художественного целого является написание произведений, в которых сохранялись бы все признаки литературного текста. Это не исключает создания видимости передачи не авторского, а коллективного мироощущения. Нечто подобное находит Л. Виролайнен в «Миргороде» Н. В. Гоголя [67]. По мнению исследовательницы, автор «Вия» передает свои полномочия народному преданию, выдавая свое личное авторство за фольклор, «почти» не измененный. В результате Н. В. Гоголь, считает исследовательница, добивается теснейшего единства творимого им мифа с мифом народным. В связи с подобной оценкой повести возникает вопрос о содержании понятия «авторский миф» и о том, какое произведение, ориентированное на воссоздание элементов мифологического мышления может быть отнесено к этой категории. Точки зрения исследователей, обращающихся к решению этого вопроса, разноречивы.

М. Наенко высказал мнение, что даже в архаическом мифе неизменно выкристаллизовывается его центр – поэзия. Поэтому ему в любом случае в большей степени присуще авторское, а не коллективное [358, с. 266]. Противоположную позицию занимает С. А. Козлов, который исходит из

принципиального отличия мифа от любого результата индивидуального творчества. Авторские произведения, считает он, не могут являться мифами «ни по типу авторства, ни по типу сообщения и характеру восприятия читателями, ни по своей функции [235, с. 236]». В связи с этим С. А. Козлов предлагает определять произведения, по своей структуре и по содержанию ориентированные на древние мифы, как «мифоцентрические или мифопоэтические [235, 236]». Однако, поскольку сами писатели-романтики, опираясь на философские и эстетические сочинения своих современников, выдвинули в качестве ведущей задачи литературы создание новой мифологии, по всей видимости, можно признать правомерность понятия «авторский миф». По крайней мере, применительно к литературе эпохи романтизма. Немаловажным здесь является и тот факт, на который обратил внимание Д. С. Наливайко, характеризуя «поведение» романтиков по отношению к регламентации жанровой системы классицистами. Романтизм, отметил ученый, это разомкнутая и подвижная жанровая система, открытая взаимодействию различных литературных родов и жанров, а всех их – с другими искусствами и фольклором, направленная на создание синтетических жанров и форм [365, с. 21]. Открывшаяся романтикам картина мира в силу своей родственности мистической, не могла быть, считает В. А. Миловидов, описана с помощью языковых средств (что вызывает мотив «невыразимости»). Отсюда – их «деструктивная» деятельность по отношению к тексту. Она проявляется в том, что «главным и универсальным» путем смыслообразования становится символ, происходит «комбинирование словесных и квазимузыкальных» структур, или же комбинации слова и живописи, одним из ведущих жанров в немецком романтизме становятся фрагменты… Умопостигаемая картина мира вытесняется мистической. «Оказывается, – пишет В. А. Миловидов, – можно одновременно пребывать в разных пространственных и хронологических измерениях, можно умереть и «реинкарнироваться» в иной физической оболочке – нет ни времени, ни пространства, ни границ, разделяющих физические и духовные объекты». В результате, приходит к выводу

исследователь, «слова здесь быть не может по определению – как и текста [319, с. 19]». Конечно же, здесь есть преувеличение, и романтики создавали тексты. Но эти «вторичные» материи, «смоделированные авторской идеей и являющиеся ее упаковкой [321, с. 35]», не были обычными с точки зрения сложившейся к тому времени системы жанров и принципов построения произведения. В том числе это было возвращение и к мифотворчеству.

О путях различения мифопоэтических произведений и авторских мифов пишут Е. Нахлик, Т. Мейзерская, с. Сендерович, Г. Грабович. Т. Мейзерская и Е. Нахлик исходят из того, что не каждый художник, в произведениях которого могут быть вычленены мифологические архетипы, является мифотворцем, поскольку в ряде случаев архетипы усвоены писателем на бессознательном уровне. Как, к примеру, Т. Г. Шевченко, который был «продуктом» и «носителем» национально-культурного мифа, характерного для всей прогрессивной украинской интеллигенции своего времени [310, с. 113]. К категории мифотворцев эти исследователи относят писателей, которые сознательно ориентируются на творческое воплощение архетипов, чей художественный мир не только имеет архетипную основу и контуры, рудименты первичных мифологем, но и приобретает признаки индивидуальной авторской модели. В таком случае, пишет Е. Нахлик, на основе древнейших мифологем рождаются новые, которые становятся структурообразующими и творящими содержание источниками [368, с. 171]. В осмыслении процесса создания авторских мифов Е. Нахлик опирается на высказанные Н. Фраем мысли об образно-словесной эволюции. Как известно, канадский литературовед Нортроп Герман Фрай в «Анатомии критики» (1957) высказал убеждение в вечности процесса мифотворчества. В основе неизменности возвращения литературы к мифу – представление о цикличности развития литературных форм: от мифа к иронии как результату формирования бесстрастного отношения к действительности, далее – к соединению иронии с элементами ритуала. Этот процесс должен завершиться возвращением к мифу.

В статье о феноменологии мифа В. Г. Щукин обращает внимание на особенности художественного мышления писателя-мифотворца, на соблюдение им главных категорий мифологического мышления. Так, в частности, для него имеет принципиальный характер установка на абсолютную достоверность сообщаемого. Мышление писателя-мифотворца, отмечает он, «принципиально теоретично и бескритично», «лишено сомнений как акт веры – веры в истинность постулируемого утверждения», «оперирует конкретно-чувственными качествами предметов, которые, однако, неотделимы от его сущности». Способ видения вещей у такого художника, отмечает исследователь, «не объективно-эмпирический, а *симпатический»*, поскольку «истинной почвой, на которой вырастает мифотворчество, является сфера чувств, эмоций, эффектов, а не критического и логического мышления». Еще одной чертой, определяющей авторское мифотворчество, является его поэтичность: «оно доставляет пищу для эмоциональных переживаний». «Создается впечатление, – пишет В. Г. Щукин, – что для мифотворца важнее передать не мысль, а *атмосферу*, которую она излучает». А отсюда – непременная установка, содержащаяся в авторском мифе, на восприятие чуда как естественного для реальной действительности состояния. «Миф, – пишет В. Г. Щукин, – потому так привлекателен и жизнен, что умеет удивлять людей, как настоящее чудо [602, с. 25-26]». При этом, создавая собственный миф, художник, с его точки зрения, предчувствует и предвосхищает «сокровенные чаяния своих современников, еще не успевшие обрести отчетливого словесного выражения [602, с. 28]».

Об особенностях художественного мышления, которые можно выявить в авторском мифе, писали в работе «Миф – имя – культура» и Б. А. Успенский и Ю. М. Лотман. Но их в большей степени интересовало отличие мышления автора-мифотворца от носителя мифологического мышления. Ученые подчеркнули, что миф сам по себе представляет реликтовое явление. В силу этого эпохой мифологизации следует считать начало выделения человека из природы, с которой он до тех пор находился в синкретической связи. В то же

время, по их мнению, «мифологизм в той или иной степени может наблюдаться в самых разнообразных культурах». Поэтому они предлагают различать «спонтанно возникающие мифологические пласты и участки в индивидуальном и общественном сознании», с одной стороны, и сознательные попытки «имитировать мифогенное сознание средствами немифологического мышления», с другой. Тексты второго типа Б. А. Успенский и Ю. М. Лотман и предлагают относить к мифам, но подчеркивают, что это мифы «с позиции немифологического сознания [290, с. 537]». Одним из ведущих признаков авторского мифа является его ориентация на символичность. Б. А. Успенский и Ю. М. Лотман пишут о том, что авторский миф – это текст, в котором метафора реализуется в «ее буквальном осмыслении [290, с. 536]» и который воспринимается «как символический [290, с. 536]». Поскольку же этот символ не порожден непосредственно мифологическим сознанием (автор произведения, как правило, не является носителем мифологического типа мышления; он лишь моделирует свой текст по образцу мифа), этот символ «только предполагает мифологическую ситуацию». Поэтому, если в случае с воссозданием мифологического типа мироощущения символ отсылает «к мифу как тексту», «не выходит за рамки мифологического сознания» и соответствует «конкретному элементу» мифологического текста, в произведениях, которые могут быть определены как «авторский миф», символ выступает в роли отсылки «к мифу как жанру», «принадлежит сознанию немифологическому» и соотносим с категорией «метаязыка», поскольку «мифологическая модель мира» в этом случае, «претерпевая функциональные изменения, выступает как метасистема, играющая роль метаязыка [290, с. 536]». Таким образом, по мысли авторов статьи «Миф-имя-культура», «символ может претендовать на создание мифологической ситуации, выступая как творческое начало [290, с. 536]». В свою очередь «индивидуально-авторский миф о мире, – указывает в своей монографии А. О. Корниенко, – корреспондирует к глобальной модели мира, обнаруживая различные системы отношений (притяжения, отталкивания и т. п.), что в конечном итоге продуцирует креационное развитие культуры».

«Кроме того, – добавляет исследовательница, – в глубинной структуре различных типов моделей обнаруживаются архетипичные комплексы, представляющие собой своеобразные трансисторические и транскультурные модели [242, с. 55]».

В современном литературоведении получила признание еще одна концепция авторского мифа. Она высказана такими учеными, как А. И. Журавлева и А. Е. Нямцу. Они обращают внимание на то, что писатели часто включают в свои произведения литературные образы и ситуации, которые были созданы художниками до них, сами по себе превратились в архетипы. Эти образы и ситуации и являются, по их мнению, авторскими мифами. А. Е. Нямцу предлагает следующее их определение: «…ситуации, образы и мотивы литературных произведений, которые в силу изначальной мощности заключенной в них структурно-содержательной доминанты стали активно использоваться другими авторами и в процессе функционирования подверглись своеобразной «культурологической мифологизации». Подобные ситуации и образы постепенно утрачивают прямую связь с произведением, в котором они впервые разрабатывались и воспринимаются духовной культурой как вполне самостоятельные содержательные концентраты каких-то сторон материально-духовного бытия, осмысливаются в зависимости от своей функциональной ориентации в новом контексте в качестве «архетипов», символов, метафор, эмблем [381, с. 17]». Разделяя эту точку зрения, отметим, что, к примеру, такими литературными произведениями, превратившимися в архетипы (или авторские мифы в понимании А. Е. Нямцу) для писателей начала XIX века (в русской литературе, к примеру, А. Бестужева – «Замок Эйзен», Н. Дуровой – «Павильон», Н. Карамзина «Остров Борнгольм» и «Сиерра-Морена», О. Сомова – «Приказ с того света», А. К. Толстого «Упырь») можно считать «готические» романы Г. Уолпола и А. Радклиф.

Определив в качестве ведущего признака русской культуры XIX века ее литературоцентризм, А. И. Журавлева пишет о процессе создания «своеобразной национальной мифологии». Суть этого процесса, по ее мнению,

заключалась в том, что «герои и описанные в литературе жизненные ситуации как бы давали имя и форму окружающей действительности, структурировали ее» и таким образом продуцировали новые мифы [154, с. 36]. Так, к примеру, «матричность» характера Чацкого, «его способность воспроизводиться в иных обстоятельствах и ситуациях, то, что он позволяет человеку ориентироваться в окружающем», превращают, по мнению А. И. Журавлевой, его в «своего рода новый миф [154 с. 38]». Не подвергая сомнению нарицательность и знаковость литературных героев, мы ограничимся в данном разделе только теми произведениями русской прозы, которые были ориентированы на модели архаических мифов.

VI. 2. 2. Моделирование истории в мифопоэтическом произведении и авторском мифе. Известно, что в начале XIX века в русской литературе происходило формирование жанра романа. Это идеологический и исторический романы А. С. Пушкина «Евгений Онегин» и «Капитанская дочка», философско-психологический роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», роман-поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души». В это же время появляется и роман-миф. Так, на наш взгляд, может быть определен жанр романтического романа А. Ф. Вельтмана «Светославич, вражий питомец. Диво времен Красного Солнца Владимира» (1835).

VI. 2. 2. 1. «Светославич, вражий питомец» А. Вельтмана как авторский космогонический миф. Оценки учеными жанровой природы этого произведения довольно разноречивы. Выделяя в нем в качестве основного ядра синтез исторического, этнографического и этимологического, О. М. Шарыпкин обозначает его как роман «филологический [586, с. 187]». В. И. Калугин относит «Светославича…» к жанру романа-сказки [63, с. 7]. О. Н. Щалпегин определяет его как экспериментальный исторический роман [601, с. 148]. Точность А. Ф. Вельтмана в следовании источникам, на которых он основывался при реконструкции славянской мифологии, объясняющаяся тем, что он был профессиональным филологом [40, с. 464-471], позволяет вести о нем речь как об авторском мифе. Связь исторического и мифологического в

«Светославиче, вражьем питомце» была вызвана поисками в прошлом идеальной модели мироустройства. Именно в истории, по мнению Н. А. Соловьевой, писатели-романтики находили «надежную защиту национальной идентичности, неповторимости и оригинальности своей нации. Восстав против универсального просветительского историзма, романтики реконструируют национальное прошлое, апеллируя к фольклору, к сказкам и легендам, балладам и сказаниям [498, с. 19]». Близкую точку зрения высказал и В. И. Калугин, увидевший в соединении романтиками, и А. Ф. Вельтманом в том числе, истории с фольклором тот «национальный элемент», который составил центр их теории и практики [63, с. 7]. Добавим, что романтики, как известно, не только усваивали традиционные фольклорные мотивы и образы, а через них – и мифологию этноса, но и сами занимались мифотворчеством, ориентируясь на архетипическое. Рассмотрим вначале, в какой степени мифологическое в этом романе отражало авторскую концепцию действительности. Представляя А. Ф. Вельтмана «предтечей fantasy – феномена беллетристики XX столетия», О. Н. Щалпегин видит основу уникальности жанра «Светославича, вражьего питомца» в «мифологической концепции бытия» их автора. «Культурологическая концепция Вельтмана, – пишет он, – вполне завершенная и замкнутая, поскольку строится она на жесткой мифологической основе [601, с. 147]». Суть поставленной писателем задачи, по мнению этого исследователя, заключалась в следующем: «… проследить естественную, провиденциальную, … духовную эволюцию человечества, идущего от архаических верований «праэпохи» через расколы к единой вере [601, с. 149]». Нам думается, что А. Ф. Вельтман создал роман, ориентированный на космогоническую группу мифов о превращении Хаоса в Космос. Как правило, содержание космогонии заключается в воссоздании процесса организации мира, его перехода от неупорядоченности всех элементов Вселенной к гармонии, сакральному порядку.

Миф оперирует бинарными оппозициями. В романе А. Ф. Вельтмана главной оппозицией является «черное – белое». Отрок-Светославич

рассказывает Мокоши, что написано в книге, по которой его учат: «…в начале лежали на пучине двое… Один светлый, светлый!… другой темный, темный!… лежали долго, спали крепким сном, да все росли, росли… [63, с. 259]». Как и в большинстве космогонических мифов, идет речь об отсутствии движения (жизни) в первоначальном водном хаосе. Затем в нем возникает импульс к развитию. В данном случае – это борьба между «темным» и «светлым». Кроме космогонического, в этом фрагменте может быть вычленен и близнечный миф. Космогонический процесс представляется как борьба между братьями. Это также характерно для архаических мифов, в которых развитие жизни, возникновение в ней новых форм объясняется противостоянием «злого» и «доброго» близнецов. Один из них создает необходимое для мира. Результатом действий второго является все опасное. «Недобрый» и «Благой» в романе А. Ф. Вельтмана вступают в поединок: «закрутились по пучине, ломят друг друга; от светлого сыплются искры, от темного холодный зной градом…[63, с. 259–260]». Эта картина космогенеза ближе всего той, о которой сообщает скандинавская мифология. Первоначально была одна Мировая Бездна. Затем появился первый «инеистый» великан Имир: «Когда ж повстречались иней и теплый воздух, так что тот иней стал таять и стекать вниз, капли ожили от теплотворной силы и приняли образ человека… [342, с. 16]». С появлением богов космогенез продолжался как борьба асов с великанами.

В романе-мифе А. Вельтмана проявлением Хаоса является языческое. Оно позволяет Нечистой силе управлять миром. Противостоит же ей христианское, которое постепенно, с временными отступлениями и поражениями, но все же неуклонно утверждается не только в природе, обществе, но и, что самое важное, в душе отдельного человека. А значит, «темное – светлое» – это «языческое – христианское». Отсюда – соотношение линейности и замкнутости движения действия в романе. С одной стороны, начало и конец в нем абсолютно совпадают. Вот как представлен мир перед тем, как князь Святослав в споре с женой произнесет роковое проклятие: «Над Киевом черная туча. *Перун-Трещица* носится из края в край, свищет вьюгою,

хлещет молоньёй по коням. … Ломится небо, стонет земля, жалобно плачет заря-вечерница… Шумит Днепр, ломит берега, хочет быть морем. Крутится вихрь около *дупла-самогуда* у Княжеских палат, на холме; проснулись Киевские люди; ни ночи, ни дня на дворе; замер язык, онемела молитва… [63, с. 234]». В споре князя с его женой относительно имени будущего сына силу одерживает языческое: княгиня предлагает «Свенское-крещеное» Скиольд, а князь «хочет звать Туром [63, с. 235]». Непосредственно в самом слове-обозначении дикого быка, которое часто в летописях и фольклорных произведениях прибавлялось к имени воина для подчеркивания его неистовости в сражении, ничего негативного не содержится. Однако, скорее всего, в данном случае оно имело знаковый характер, поскольку отражало не преодоленную до конца синкретическую связь человека с природным, животным, что, безусловно, противоречило христианскому пониманию его как созданного по образу и подобию Божию. Встретив же сопротивление жены, Святослав восклицает: «Провались, утроба твоя! [63, с. 235]», забыв, вероятно, что за произнесением рокового пожелания непосредственно последует и его осуществление. Ведь слово (идеальное) и событие (реальное) для человека с мифологическим мышлением тождественны. Начальные строки предпоследнего абзаца завершающей роман двенадцатой главы как будто возвращают нас к этой исходной ситуации: «А над Киевом туча, как черная полость, завесила ясное ночное небо; вдали прокатился Перун-Трещица из края в край, засвистал вьюгою, захлестал молоньёй. Шумит Днепр, ломит берега, хочет быть морем. Крутится вихрь около дупла-самогуда у Княжеских палат, на холме. Потухли *Пиры*, бегут Киевские люди по домам… [63, с. 367]». Однако эта замкнутость преодолевается последующим сообщением об окончательном утверждении христианства.

Процесс организации космического порядка представлен в романе как драматический и противоречивый. Главным образом потому, что ему препятствовали демонические силы. Читатель узнает, что в какой-то момент первоначальный Хаос был преодолен, и в мир пришла красота, которую

«воспевали» «певцы крылатые», а человек «жадно, внимательно слушал ее плавные речи». Но это установление порядка не было прочным, поскольку нечистая сила, заключенная «при создании мира в недрах земли», выжидала, когда можно будет попытаться возвратить себе власть. Наконец «ржа» «переела оковы», и «духи злобы» «прорвали 77 000 слоев земли» и вырвались на «Белый свет [63, с. 239]». В начале романа нечисть и впрямь имеет основание ликовать: проклятие, произнесенное Святославом, дает ей право проникнуть в княжеский терем и похитить душу еще не родившегося сына князя. Завершается же роман тем, что наступает конец ее всесилию. Хотя филин и вещает будущее раздолье, видя, как Светославич, исполнив повеление демонических сил, направляется к Омуту с черепом, оказывается, что кикимора идет к водной стихии (стихии первотворения, изначального Хаоса), чтобы навсегда в ней сгинуть. И если в первой части романа происходящее определяют слова проклятия, в завершающих роман фрагментах звучат слова молитвы и нового, уже христианского, именования народа. Тем самым устанавливается его новая жизнь, его преображение: «…и Эпискуп Греческий разделил народ на многие полки и дал каждому полку имя крещеное, и погнали первый полк в воду в Днепр, и читал Эпискуп молитву, возглашая: «Крещаются рабы божии Иваны! [63, с. 368]». Вновь возникает образ водного пространства. Но теперь это не отгороженный от мира Омут с «мертвой», неподвижной водой – средой обитания нечисти. Крещение происходит в пределах Днепра, реки, которая содержит в себе сакральное – то, что приобщает людей к единому Богу. В результате в романе преобладает линейное движение сюжета. Безусловно, представление о Хаосе в произведении не ограничивается характеристикой неупорядоченности Космоса. Известно, что в качестве идеального состояния, которое позволяет личности наиболее полно раскрыть себя и испытывать счастье пребывания в мире, романтики представляли его гармоничность. Поэтому Хаос в романе А. Ф. Вельтмана отождествляется с раздором между людьми, враждой между стихиями. В состоянии разлада пребывают природные объекты: «Ломится небо, стонет земля, жалобно плачет заря-вечерница:

попалась навстречу Перуну, со страха сосуд уронила с росою, – разбился сосуд, просыпался жемчуг небесный на землю [63, с. 234]». Враждуют люди. «Смута идет в волостях; – сообщает повествователь, – ездят гонцы двух Князей, повсюду размирье. «Какой ты веры?» – спрашивают люди друг у друга и ведут брань и ссоры [63, с. 355]». Нет единства и внутри семей. Завязку действия составляет ссора князя Святослава с женой. Центральное историческое событие в романе – противостояние братьев Ярополка и Владимира. Но нет единства и в душе человека. Кикимора в романе (если придерживаться мифологического комментария происходящего) – проклятое в утробе дитя, похищенное нечистой силой и призванное утвердить ее власть над всем миром. Но если попытаться дать психологический комментарий, то в романе идет речь о постепенном формировании Владимира как будущего князя-крестителя Руси, прозванного Красным солнышком. Уже в начале произведения во время описания ритуальных действ в храме Волоса в Новгороде сообщается, что князь старался отвратить «взоры от обета», от «бедного агнца» на жертвенном камне. Он лишь прикоснулся «устами к ковшу [63, с. 249-250]». Но пока еще свой выбор между христианством и язычеством, в которое был погружен его отец и которому оставался преданным брат Ярополк, Владимир не сделал. Окончательное же его решение совпадает хронологически с событиями, происходящими в Киеве: убийством Ярополка, попыткой принесения в жертву Марии и других христиан. Именно тогда разуверившийся в искренности людей кикимора решает навсегда покинуть земной мир. В таком случае Светославич – это второе, «черное» «я» героя, от которого Владимир постепенно освобождается. Анализируя этот образ, Н. В. Васильева выделяет как особо значимую формулу «древни адамо целовецю», обращающую читателя «к образу ветхозаветного Адама». При этом она ссылается на толкование А. Менем Адамова «ветхого состояния», восходящее, в свою очередь, к учению апостола Петра о двух Адамах. С «ветхим Адамом», – пишет исследовательница, – связано несовершенное плотское состояние людей, в то время как с Адамом-Христом – возможность для всех обрести новое духовное рождение [58, с. 152-153]».

М. Н. Бойко объясняет присутствие мотива двойничества в романах А. Ф. Вельтмана о современности проявлением авторской концепции бытия, осмысляемого как «ряд потрясений, внезапных происшествий». В подобном характере отображения «сложности человеческой природы», имеющем иногда «нарочито механистичный» характер, М. Н. Бойко видит проявление влияния на писателя средневекового представления о человеке «как о сосуде, куда поступают откуда-то извне добродетели и грешные помыслы [42, с. 109]». Особенности мотива двойничества в романах А. Ф. Вельтмана, по мнению этой исследовательницы, одновременно и сближают писателя с другими романтиками, и свидетельствуют о его отличии от них. «Романтизм, – подчеркивает М. Н. Бойко, – усматривал в двойничестве катастрофический удар по человеческой индивидуальности, по своеобразию и неповторимости каждой личности. Двойник выступал как мистический вор и самозванец. … У Вельтмана никто не покушается на личность, не пытается вытеснить из жизни оригинал. … Внутренне каждый остается при своем и при себе, но обретает лишь еще одну роль, на время заимствует общественный статус [42, с. 116]». Повторим, что речь в данном случае идет о романах А. Ф. Вельтмана о современном ему «житейском море». Однако, и в «Светославиче, вражьем питомце», переносящем читателя в эпоху далекой древности, мотив двойничества заключается в наделении кикиморы именем и «общественным статусом», ему не принадлежащими. А. П. Богданов объясняет эту сторону романа художественной задачей его автора, а именно – необходимостью не только показать князя Владимира Красное солнышко в разных его проявлениях и тем самым преодолеть одноплановость его характеристики историками [40, с. 463], но и дать художественное оправдание ряду его вероломных деяний [40, с. 464, 467, 471]. И в данном случае А. Ф. Вельтман, безусловно, занимался мифотворчеством, введя в роман образ проклятого в утробе сына Святослава. В качестве двойника Владимира он совершает все низкие поступки, что освобождает князя от «вероломных деяний».

Раздору, который творят демонические силы, противостоят подвижники христианства. Сообщается, что апостол Андрей Первозванный, «учитель *Святого слова»*, угомонил нечисть, прогнав ее со священного холма. Но она не отступила. В центре романа – решающий момент в противостоянии инфернального и сакрального. Для победы, чтобы «выжить с места крест и овладеть своим древним станом», нечистой силе понадобилось «людское детище»: «…взрастет, будет неизменным пророком лжи и неправды, восстановителем старых уставов Белбоговых, поклонником тления… [63, с. 243]», – думала нечисть. Однако все свидетельствует о том, что приближался момент окончательного поражения демонического. Даже кикимора, проклятый ребенок, выращенный нечистой силой, узнав о своем предназначении, отправляется в путь, чтобы исполнить его, не потому, что осознает необходимость воцарения языческого в мире, а лишь в надежде на обретение любви прекрасной девицы, увиденной им в тереме. Убедившись же, что в земном мире нет ничего настоящего, он бросается в Омут. Владимир завершает процесс перехода мира к покою и целостности. При этом образ Владимира Святославича приобретает в романе те же черты, которые традиционно приписываются ему в древнейших памятниках Киевской Руси и, в первую очередь, в «Повести временных лет». Характеризуя эту традицию, венгерский ученый Иштван Феринц пишет: «…высшим духовным идеалом для русского человека – помимо аскетизма – служила деятельная святость. То нравственное настроение, которое овладело обращенным от язычества Владмиром, свидетельствует об этом». Князь радуется тому, что «познал Бога сам и люди его», и продолжает «ставить церкви» и «приводить людей на крещение по всем городам и селам [544, с. 9]». Роман заканчивается установлением порядка в отношениях между людьми, гармонизацией человека и организацией природного мира. Это и составляет суть космогонии. Использование мифологических образов, обращение к моделям близнечных и космогонических мифов и, самое главное, воплощение на их основе

собственной концепции универсальных законов мироустройства позволяют видеть в «Светославиче, вражьем питомце» роман-миф.

Это жанровое обозначение произведения А. Ф. Вельтмана становится еще более очевидным при сопоставлении его с мифопоэтическим «Сказанием об Ольге» З. А. Волконской. Оба автора были романтиками, оба воссоздали близкие хронологически отрезки истории Киевской Руси, в обоих произведениях идет речь о движении от хаоса к космосу, который возглавляет князь (княгиня), чей образ может быть отнесен к модели культурного героя. И в то же время «Сказание об Ольге» ближе к мифопоэтическому произведению, а «Светославич, вражий питомец» – к авторскому мифу.

VI. 2. 2. 2. Мифопоэтическое «Сказание об Ольге» З. Волконской. Фрагменты задуманного З. А. Волконской эпического сказания были опубликованы в «Московском наблюдателе» за 1836 год. Писательницей планировалось создание произведения, жанр которого определяется в современной науке как «прозаическое повествование с историческим или легендарным сюжетом, облеченное в литературную форму [34, с. 164-165]». В его центре, как следует из названия, должна была быть княгиня, известная из истории своим стремлением к упрочению положения Киевского государства в системе международной европейской иерархии. А отсюда – опора писательницы на модель мифа о культурном герое, примиряющем обитателей всех пространственных сфер, которые входили в это время в состав государства, и укрепление тем самым его силы.

В момент начала действия в «сказании» Русь находится в разобщенном состоянии. Это, в первую очередь, проявляется в развиваемой писательницей оппозиции «варяги – славяне». В ответ на слова приветствия гостя с Днепра «Слава Перуну!», старый перевозчик, отец Ольги, шепчет с «тайным негодованием»: «Слава Тору!». И добавляет: «Слава всем азам Валгаллы! [421, с. 32]». Во время брачного пира «гордые варяги обидными словами раздражают старцев киевских, которых речи и движения дотоле выражали радушное веселье. Жрецы, колдуны, колдуньи, всякий в свою очередь

становится предметом дерзкой насмешки варягов [421, с. 35]». Эта рознь достигает высшей точки после смерти Олега. Старцы и «молодежь варяжская» из окружения Игоря требуют от своего князя вернуться к «родным обрядам» и установить на высшем холме храм Одину, «отцу вековому, отцу кровопролития, пожароносцу, богу шумному, бровистому, темному, супругу земли, сидящему над всеми морями северными [421, с. 54]». Слышащие эти речи славяне решают защитить то, что для них «свято и мило». «Только тронь они отцов наших Перуна да Волоса, – восклицает киевский купец, – так мы их опять за моря швырнем! [421, с. 55]». Славяне лишь ожидают, что скажет в ответ на призывы своего окружения князь Игорь. А тот уже готов разрушить все достигнутое «Олегом старым», установить в Киеве скандинавский порядок. Спасает столь непрочное единство славян и варягов Ольга. Не случайно киевлянин Мстислав Многоуст останавливал своих самых горячих единоверцев: «Чего вы боитесь? Хоть бы он и захотел нас обидеть, так у него жена баба умная … не допустит! [421, с. 55]».

Непрочным пока было и внешнее положение Киева. Этого не понимали «резко пылкие», жаждущие проявить свою воинскую силу варяги, пытавшиеся подтолкнуть молодого Игоря к походу против греков. Ольга, которая не только «страшилась гнева правителя родного» Олега, вызванного роптавшими дружинниками Игоря, но и сознавала его правоту, и здесь оказалась на стороне славян, жадно ожидавших объявления мирного договора с греками. Ей удается успокоить и «буйных» товарищей мужа, и разгневанного на них Олега, призвав гусляра спеть о победном походе на Царьград вещего вождя киевлян. А тем самым прославляются и Олег, воин и правитель, и Ольга, защитница завоеваний Олега. Не случайно, как следует из «сказания», свое имя она получила «по имени и в честь [421, с. 30]» этого славного мужа. «Как устрашенный путник, измученный ненастьем, – сообщается в сказании, – Ольга долго посматривала то на грозное чело Олегово, то на юношей безрассудных, то на супруга своего, – и только тогда начала дышать свободно, когда выражение лица могучего стало становиться и тише и яснее [421, с. 39-40]».

Итак, Ольга выступает творцом мирных, гармоничных отношений внутри государства (преодоление оппозиции «славяне – варяги») и по отношению Руси к соседним государствам (преодоление оппозиции «славяне – греки»). Ей принадлежит инициатива искоренения и некоторых славянских варварских обычаев. Когда после смерти Олега одну из его бывших жен подталкивают к восхождению на погребальный костер вслед за умершим князем, Ольга, «решась помешать безумному обряду», требует, чтобы старая болгарка, которой принадлежала инициатива «вершить» «по-старинному», следовала вслед за ней к Игорю. Тем самым она лишает ту возможности руководить другими женщинами. И в этом Ольга вновь проявляет верность установлениям Олега, который «строго запретил женам погибать с усопшими мужьями» и сам в свое время велел вытащить из огня «сумасбродную вдову Аскольдову [421, с. 51]». Эти действия Ольги позволяют сделать вывод о моделировании ее образа в «сказании» З. А. Волконской по образцу мифологического культурного героя. Ольга может быть соотнесена и с фольклорным образом мудрой девы из сказки.

В «Сказании об Ольге» присутствует традиционный для мифа о культурном герое мотив инициации. Из мифа следует, что до свершения своего предназначения герой должен пройти испытания. Для Ольги это испытание твердости характера (встреча с кудесником), завершающееся замужеством (изменением статуса), проявление качеств мудрой жены и, наконец, испытание ее как будущего правителя. В итоге героиня побеждает и произносит своего рода «золотое слово» об устройстве жизни Киевской Руси. Важно, что это слово писательница вкладывает в уста не нового князя, на которого после смерти Олега легла ответственность за Киевскую Русь, а его жены, княгини Ольги. «Скажи им, – обращается княгиня к Свенельду, молодому норманну, воспитанному в славянской земле, – что теперь не время разбирать богов славянских и заморских, переменять наречие, заводить новизны. Скажи князю, что теперь пришло время княжить, воевать… [421, с. 56]».

Писательница наиболее близка мифологической традиции в ритуале инициации в изображении первого его звена – встрече Ольги с кудесником. Ей предшествует попадание героини в лес. Здесь она преодолевает препятствия как физического порядка (нехоженые тропы, забор из корней сосен), так и нравственного (проверка ее решительности). Ольга просит превратить ее в птицу, которой, в отличие от человека, дано легко переноситься «через степи, через леса, реки и города». Так она сможет отыскать своего суженого. Кудесник предупреждает Ольгу об опасности, но она непреклонна в своем стремлении встретиться вновь с Игорем. Правда, в конечном итоге ритуал был прерван по воле Ольги. Она отказалась произнести «Сгинь!» по отношению к живому отцу. Но это не помешало кудеснику убедиться в силе стремления девушки к осуществлению цели – замужеству. Потому он и пообещал ей грядущую встречу с суженым.

Универсальный характер направленности героини, а также особенности отображаемого состояния мира (Русь эпохи языческих верований) потребовали включения в произведение образов и ситуаций славянской мифологии. Это имена богов (Лады, богини свадеб, Перуна и Одина как верховных богов, Чернобога, «отца всякого зла»…) и демонических существ (водяного деда, русалок, оборотней…). З. А. Волконская выделяет в своих персонажах элементы мифологического сознания древних варягов и славян. Они верят в вещие сны, как, к примеру, в случае с женами Олега, испытывающими страх за свое будущее после скорой, возможно, смерти их «солнышка» [421, с. 42–43]. Мифологическое мышление заставляет их наделять волхвов, кудесников вещей силой. В. Ф. Райан указывает на то, что «наиболее древним термином, встречающимся еще в ранних церковнославянских и древнерусских текстах, включая летописи, при указании на колдунов, особенно языческих, или на шаманов дохристианских славян и их угро-финских соседей» является волхв. К одному из производных от этого слова относится «волшебный», «и поныне наиболее распространенное для определения магического». На Руси они обладали «самостоятельным социальным, а порой и политическим весом

[430, с. 115-116]». Установка на наличие у волхвов особого магического знания наиболее полно проявляется в ситуации обращения Ольги за помощью к кудеснику, а также убийства волхва, предсказавшего Олегу смерть от его коня. Передано в «сказании» и мифологическое в своей основе представление о циклическом характере времени. Вайделота рассказывает Ольге о превращенном в волков свадебном поезде. «С тех пор, – сообщает он о наказанной за неверность девушке и всех пришедших на ее свадьбу гостях, – что ни вечер, они идут стадом к прежним избам своим… [421, с. 25]». То есть время для них движется по кругу, возвращая их к исходной ситуации превращения. На мифологических в своей основе представлениях (отождествление части и целого, реального и идеального) основаны гадания. Как, например, в предложенном Вайделотой Ольге способе возвращения возлюбленного. Ей нужно было отыскать его след и с помощью «заговоренного» ножа и слов ворожбы «подобрать» землю, на которую ступал Игорь, а затем хранить ее у себя. Мифологической картиной мира, в основе которой лежит идея синкретической связи человека и окружающего, обусловлена и вера в многочисленные превращения, о которых идет речь на страницах «сказания». Это и облик кудесника, его глаза, «блестящие, как у волка в темном лесу [421, с. 24]», и решение Ольги превратиться в птицу, и рассказ о свадебном поезде, и предположение, что «сам Чернобог облекся в вид кошки [421, с. 26]». Интересно в этом плане описание Вайделотой состояния, которое испытает Ольга после его колдовства. «Тут ты переменишься, – сообщает он, – глаза твои нальются кровью, пар начнет выходить изо рта и всю тебя обнимет; и тогда, если захочет черная сила, ты покроешься перьем и улетишь коршуном [421, с. 27]». Правда, речь в основном идет о внешних переменах, в отличие, скажем, от того, что происходит с Хомой Брутом и Федором Блискавкой в повестях Н. В. Гоголя и О. М. Сомова в момент их подчинения нечистой силе. Они переживают отчуждение собственного «я», уже не принадлежат себе. Интересны с точки зрения характеристики мифологических верований описанные З. А. Волконской архаические ритуалы

очищения пути жениха и невесты друг к другу [421, с. 33], другие элементы свадебного обряда. Обращает на себя внимание символика в этом обряде шерсти. Молодых принимает старшая из Олеговых жен. Она стоит у порога, «застланного овечьими кожами». «Войдите! – говорит она, высыпая на юную чету ячмень и просо. – Ступите на этот мех. Да наполнятся чадами ваши хоромы, да призрит на вас Волос, да будет обилие в полях и стадах ваших! [421, с. 34]». «Шерсть, шкура, мех животного, – поясняет современная исследовательница, – в народной культуре атрибут нечеловеческого (зооморфного), потустороннего мира и одновременно символ богатства, изобилия, плодородия. … Во многих обрядах семейного цикла шкура и шерсть символизировали богатство, обилие, счастье». В качестве примеров М. Валенцова приводит обычай надевать шубу мехом наружу участниками русской свадьбы, благожелательные формулы и приговоры, в основе которых – устойчивое сопоставление символов «мохнатый – богатый». На шкуре или вывернутой мехом наружу шубе расплетали невесту, сажали жениха и невесту за стол, укладывали и укрывали новобрачных в первую брачную ночь… [480, с. 492]. Свадебный ритуал, так подробно воссоздаваемый в «сказании» З. Волконской – это еще одно звено в переходе Ольги, страстной, решительной девы, в статус мудрой правительницы русичей.

Все вышесказанное подтверждает важность мифологического в характеристике писательницей персонажей ее повести, а также то, что структурообразующей в ней является модель культурного героя. Назначение этого культурного героя – в объединении Киевской Руси, укреплении ее как государства. И все же это не авторский миф, как можно было бы предположить. Скорее всего, в завершенном виде «Сказание об Ольге» З. А. Волконской должно было оформиться в мифопоэтическое произведение. Ведь, невзирая на универсальный характер направленности героини, внимание писательницы было сосредоточено на Ольге как индивидуальности, на динамике ее душевного состояния и на постепенном утверждении ее роли как правительницы. В. Я. Звиняцковский в комментарии к «Сказанию…» приводит

его план. Писательницей было задумано произведение, состоящее из трех частей. Первая должна была содержать «полную картину смешения варяжских обычаев со славянскими и финскими, сначала на севере России, потом на юге, и среди них постепенное развитие твердого и сосредоточенного характера Ольги, которая поняла гений Олега, была любима им и не находила в Игоре того, что душою и умом желала найти в супруге». Во второй части должна была быть представлена деятельность Ольги-правительницы, «мстящей и строгой». Третья часть представляла бы Ольгу в старости, «набожную до суеверия», щедрую и «милостивую к нищим». В качестве «главного предмета сочинения» выделялся процесс превращения Ольги из язычницы в христианку [421, с. 625]. Но произведение так и осталось незавершенным. И у читателя есть возможность судить только о первой его части, повествующей о формировании будущей правительницы и будущей христианки. В ней писательница опиралась на толкование образа Ольги, содержащееся в Повести временных лет, а тем самым – на богатую устную традицию, которой следовал повествователь. В устной традиции преобладающими были две тенденции. Одна, берущая начало в фольклоре, в жанре волшебной сказки, представляла Ольгу «мудрой девой». Другая, истоки которой в скандинавском мифоэпосе, – с валькирией [13, с. 22]. А. В. Александров указывает на еще один признак мифологизации образа княгини Ольги – установление магической связи между нею и землей рода. Сверхъестественная способность матери, которая спасает не только своего ребенка, но и обеспечивает продолжение жизни целого племени и его княжеского рода, позволяет, по мнению этого ученого, выявить связь между Ольгой и культом Рода и рожаниц эпохи славянского язычества [13, с. 25]. Отсюда – архетипическая оппозиция «жизнь – смерть», лежащая в основе образа Ольги.

В «Сказании об Ольге» русской писательницы определяющим способом художественного обобщения была идеализация. Она и вызвала ориентацию на модель образа княгини, содержащуюся в летописном сказании и в изложении истории этого периода Н. М. Карамзиным. З. А. Волконская следует за автором

«Истории государства Российского» в представлении происхождения Ольги из варяжского простого рода, в объяснении ее имени. Наделяя свою героиню характеристиками защитницы гуманного разрешения конфликтов, З. А. Волконская выстраивала ее образ, исходя из собственных представлений о том, какой должна была быть эта мудрая княгиня. «Сказание об Ольге» З. А. Волконской – это историческая повесть, в которой раскрытию образа главной героини способствует использование мифологических образов и ситуаций. Но в связи с тем, что мифологическое используется писательницей в художественных целях, для более полного раскрытия характера героини и особенностей среды, авторским мифом «Сказание об Ольге» не является. Это отличает его от романа А. Ф. Вельтмана, представляющего собой не только художественное произведение, но и авторскую космогоническую модель.

VI. 2. 3. Цикл Н. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» как авторский миф. В понятие «авторский миф» может быть включено несколько произведений одного и того же художника, если они составляют звенья концепции действительности писателя. Такую точку зрения высказал Ю. М. Лотман, представляя «маленькие трагедии» А. С. Пушкина в контексте единого мира пушкинской реалистической символики, индивидуальной мифологии этого художника. «Индивидуальность художника, – писал исследователь, – проявляется не только в создании окказиональных символов (в символическом прочтении несимволического), но и в актуализации порой весьма архаических образов символического характера [284, с. 131]». Поэтический мир, «который составляет особенность данного художника», создается, по мнению Ю. М. Лотмана, системой «отношений, которую поэт устанавливает между основополагающими образами символами», «кристаллической решеткой» их «взаимных связей» и выступает в качестве его индивидуального мифа.

В качестве звеньев «кристаллической решетки», о которой писал ученый, могут быть представлены все циклы рассказов и повестей Н. В. Гоголя. Стараясь познать судьбу нации от прошлого к настоящему, ее нынешнее

состояние и ее перспективы, он от «Вечеров на хуторе близ Диканьки» к «Миргороду» и, наконец, «Петербургским повестям» постепенно расширял границы охватываемого им материала, творя свой миф. Но и сами по себе эти рассказы и повести в пределах каждого из гоголевских циклов могут быть представлены в качестве звеньев авторского мифа. Остановимся на «Вечерах на хуторе близ Диканьки» для выявления тех сторон национального мировидения, которые интересовали Гоголя в романтический период его творчества. В каждой из составляющих этот цикл повестей могут быть выделены связи с национальной мифологией [354], но в данном случае важнее выделить между ними такие отношения, которые позволяют судить о цикле в целом как об авторском мифе, то есть о такой оценке писателем отображаемой им действительности как об имеющей универсальный смысл.

В структуре «Вечеров на хуторе близ Диканьки» может быть выделена антитеза «идеал-действительность». Она присутствует в любом романтическом произведении. Для Н. В. Гоголя идеальным было прошлое – то эпопейное состояние мира, когда человек жил общими интересами с коллективом. Поэтому принципиальное значение в цикле приобретает категория общности индивидуальности и нации. Этот писатель воспринимал современность трагически, поскольку состояние общности единичного с целым распадалось. Хутор оказался совершенно отчужденным от столицы. Простота «маленького» мира стала казаться обитателям «большого» мира достойной осмеяния. Еще более опасной казалась писателю утрата нацией естественности и гармоничности. Это отразилось на отношениях между людьми – рушились кровные связи, противниками становились отцы и дети. Но угроза возникла и для самого человека, точнее для его душевного состояния. Отчуждение «я» от целого вело к распадению этого «я», утрате им внутренней гармонии, отчуждению какой-то части этого «я» (памяти, зрения…), что, в свою очередь, делало человека беспомощным в ситуации встречи с нечистой силой. Потерпев поражение в столкновении с дьявольским, подчинившись ему, гоголевские герои переставали принадлежать себе.

Сосредоточив внимание на том, как Гоголь представлял себе состояние украинского народа, А. А. Слюсарь обратил внимание на выдвижение на первый план в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» субъективной стороны жизни героев. «Отображена личность, – писал ученый, – принадлежащая к народу, но подчинившаяся в той или иной степени чуждым ей обстоятельствам. Поэтому основным является мотив раздвоенности и его преодоления [488, с. 15]». Одним из основных факторов, определивших разобщение внутри коллектива и раздробление человека, было усиление меркантильности, выдвижение материальных ценностей в качестве определяющих статус человека. Даже в исполненных поэзии описаниях природы в цикле вначале почти незаметно возникает диссонанс. Его цель – усилить мотив опасности растворения в земных наслаждениях. Передача Н. В. Гоголем «избыточности даров природы» напоминает, по мнению С. А. Шульца, о мире «золотого века», «чреватом, однако, метаморфозой в сторону безобразия: стоит только вещественному забыть о своей связи с духовным, с «небом», в функционировании посюстороннего мира происходят негативные превращения [600, с. 100]». Очевидна попытка Н. В. Гоголя оценить состояние нации с точки зрения сохранения в ней «живого» для «мира» начала. В значительной степени для выполнения этой задачи писателю потребовалось постижение этнического характера через его быт, верования, систему ценностей, в том числе и через национальную мифологию. Процесс выработки этой концепции тоже, по существу, был мифотворчеством, но теперь уже индивидуальным – гоголевским.

И. Грабовская предлагает разделять мифы на «продуктивные» и «непродуктивные [103, с. 45]». «Вечера на хуторе близ Диканьки», вне всякого сомнения, следует отнести к тем, что стимулируют определенные позитивные процессы в социальной жизни. Ведь в этом цикле выражено представление Гоголя-романтика о путях установления идеального состояния мира. Возможность достижения нормы гарантирована уже тем позитивным началом, которое заключено в народе, о судьбе которого задумался писатель. Имеются в

виду те качества украинского национального характера, которые, по мнению большинства исследователей, являются в нем ведущими: гармоничность взаимоотношений с окружающей природой, оптимистический строй души [103, с. 17]. Размышляя об основах украинской национальной мифологии, А. А. Гриценко исходит из того, что составляло ядро мировидения древних украинцев, и что было усвоено следующими поколениями от предков. Это представление о «sacrum» – священном, «настоящем», сообщающем смысл существованию человека и коллектива. В связи с тем, что мифологический кругозор древних украинцев формировался их земледельческим, оседлым образом жизни, возделывание почвы, выращивание зерна и выпечка из него хлеба воспринимались как наделенные сакральной силой ритуальные действа [108, с. 28-29]. Этот же процесс сакрализации распространился и на понимание украинцами «громады». В селе «громада» карала злодеев. Чумацкие ватаги, живущие по своим, довольно суровым законам, путешествовали по всей Васточной Европе. Православные братства своими силами, подчиняясь своим законам, основывали школы и печатали книги. Сечевое товарищество, также организованное на основе своих, суровых и нерушимых законов, защищало земли и православную веру. Запорожцы беспрекословно подчинялись власти атамана, но при выборах, подчеркивает А. А. Гриценко, в него бросали комья грязи, чтобы он не забывал, откуда был поднят к власти. Таким образом, священной силой наделялись не власть или же ее носитель, а коллективная воля, которая наделяла этой властью [108, с. 31]. Эти черты патриархального мироустройства долгое время сохранялись в среде украинского народа.

Н. В. Гоголь высоко оценивал многие патриархальные ценности, поскольку они предполагали единство между людьми, естественные, а не формальные связи между ними. Позже, уже после завершения работы над «Вечерами…», определяя значение перевода В. А. Жуковским на русский язык Одиссеи, он на первое место поставит его этическую ценность. Перевод должен был стать источником стремления читателей «быть лучше», «найти настоящий закон действий». При этом Н. В. Гоголь противопоставил современное ему

состояние европейски образованного, но утратившего духовность общества той естественности нравов, которую он видел в патриархальности. По его мнению, древний человек «одним только простым исполнением обычаев старины и обрядов, которые не без смысла были установлены древними мудрецами и заповеданы передаваться в виде святыни от отца к сыну, … приобрел какую-то стройность и даже красоту поступков, так что все в нем сделалось величаво с ног до головы». Этого человека Н. В. Гоголь противопоставил своим современникам, сделавшимся «лоскутными, мелкими, от головы до самого платья». Свои размышления писатель завершил выражением надежды на возрождающее воздействие на читателей «Одиссеи». Раздел «Выбранных мест из переписки с друзьями» о переводе В. А. Жуковского он закончил следующими словами: «Много напомнит она им младенчески прекрасного, которое (увы!) утрачено, но которое должно возвратить себе человечество, как свое законное наследство. … А между тем многое из времен патриархальных, с которыми есть такое сродство в русской природе, разнесется невидимо по лицу русской земли. Благоухающими устами поэзии навевается на души то, чего не внесешь в них никакими законами и никакой властью! [95, VII, с. 209–210]». Подобное отношение Н. В. Гоголя к патриархальному как содержащему в себе высокое позволяет предположить, что особое значение он придавал дому, семье как началам, определяющим судьбы, направленность интересов, систему ценностей. Вспомним хотя бы, что, пожалуй, самый неблагополучный из всех персонажей «Вечеров на хуторе близ Диканьки» герой – Петрусь из «Вечера накануне Ивана Купала» – был Безродным.

Но что может быть включено в понятия «семья», «дом» применительно к созданной в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» картине мироустройства? Уже из Предисловия, «написанного» Рудым Паньком, становится ясно, что мир, который осмысляется автором, расколот, поэтому объединение людей в государство-семью невозможно. Предисловие строится на антитезе «захолустье – большой свет». Отсюда – противопоставление обитателей этих двух миров. Отчуждены друг от друга «наш брат, хуторянин» и «великий пан» с

обслуживающим его «лакейством». В «большом свете» искажаются нравы даже выходцев из народной среды. Противопоставлены их занятия. Переходя от «дела» к «веселью», хуторяне во время «вечерниц» отдаются целиком общему оживлению, сбившись «все в тесную кучу». «Боже ты мой! – восклицает Рудый Панько. – Чего только не расскажут! Откуда старины не выкопают! Каких страхов не нанесут! [95, I, с. 60]». Как отмечает Е. А. Климов, выражается «идея сплочения (пусть временного), казалось бы, случайно собравшейся группы на основе дел, интересных для всех [232, с. 70]». Совсем не таковы балы, на которые ездят обитатели «большого света». Они оцениваются пасичником как нечто лишенное жизни, исполненное скуки и автоматизма движений («вы едете …, чтобы повертеть ногами»). Безусловно, предпочтение при подобном сравнении отдается жизни хутора. Комментируя смысл этого слова для англоязычных читателей, Юрий Луцкий пояснял: хутор – то же, что и усадьба. Главное в этом слове – значение отдаленности от остального обжитого мира [292, с. 49]. В этом пояснении украинского ученого из Канады обращает на себя внимание не только указание на то, что Гоголю была очень близка поэзия жизни украинского хутора, но и его характерная черта – изолированность. То есть, отдавая предпочтение хуторской жизни с присущим ей коллективным характером переживания веселья и страхов, автор с самого начала вводит мотив разделения мира, противопоставляя один другому два его полюса: центр и хутор. А тем самым оказываются противопоставленными и два типа культуры. Потому в первой части «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и два рассказчика: дьячок, вспоминающий были своего деда-запорожца, и паныч, который изъясняется «вычурно да хитро, как в печатных книжках». «Иной раз, – замечает пасичник, – слушаешь, слушаешь, да и раздумье нападет. Ничего, хоть убей, не понимаешь [95, I, с. 61]».

Этот же мотив отчуждения «большого» и «малого» миров присутствует и непосредственно в повестях. Интересное наблюдение относительно символики границ в обоих мирах было высказано М. А. Новиковой [378]. Если в Диканьке эти границы представлены естественными, природными объектами (река,

овраг, лес), то в Петербурге граница имеет искусственное, «рукотворное» происхождение, да еще и названа она иностранным словом «шлагбаум». Наиболее полно противопоставление миров выражено в «Ночи перед рождеством». Запорожцы именуют Потемкина и Екатерину II «батько» и «мамо». Это соответствует патриархальной системе отношений, где государство – семья, а народ – дети в этой многочисленной семье. Но оказывается, что «мамо» во время встречи с запорожцами только лишь знакомится с «детьми», она «до сих пор еще не видала» своего народа. Из дальнейшего же следует, что и «детям» не вполне понятно ее поведение. В ответ на помощь запорожского войска ее «енералам порубать крымцев», она стала губить свой «верный народ». Слушающий же все это «батько» Потемкин «небрежно» чистит «небольшою щеточкою свои бриллианты». М. А. Новикова выделяет в его описании признаки, которые не просто свидетельствуют о безразличии вельможи к запорожцам, но противопоставляют его им как представителя «иного царства». Он одноглаз, а, следовательно, если следовать мифологической символике, «способен видеть как в своем пространстве, так и в чужом». На медиативные его функции указывает и кривизна другого глаза (кривизна и хромота – устойчивые признаки хтонической асимметрии) [378, с. 37]. И хотя царица одаривает Вакулу тем, о чем он мечтал, отправившись на черте в столицу, впечатление диалога двух изолированных одна от другой сторон не покидает читателя. В связи с этим А. С. Киченко пишет: «Контраст, привнесенный Гоголем, настойчиво разрушает мифологию государственного родства. Единая государственная *семья* оказывается разделенной как историческим, так и пространственным параметром. Запорожье и столица, Диканька и Петербург составляют фундаментальную и исчерпывающую противоположность, организующую сюжеты и «Ночи перед рождеством», и «Вечеров» в их художественной циклической завершенности [229, с. 291]».

Безусловно, между этими полюсами мира нет абсолютного антагонизма, что проявляется хотя бы в том, что издатель-мужик Рудый Панько,

представляющий народ, обращается к читателям (панству) и надеется на возможность их сближения: «Приезжайте только, приезжайте поскорей: а накормим так, что будете рассказывать и встречному и поперечному [95, I, с. 63]». А для того, чтобы добиться большего понимания, вводит «на всякий случай» объяснение тех слов, которые «не всякому понятны». Но так же безусловно, что Н. В. Гоголь отказывается от мифологического видения государства как семьи. Это именно та оппозиция «государство – громада», о которой пишет А. А. Гриценко относительно украинской ментальности. А поскольку первой общей для украинцев стала православная идентичность, особое значение ими придается понятию веры. Кто предает православную веру, тот теряет свою семью и перестает считаться украинцем.

На связь в сознании Н. В. Гоголя понятий «героическое» и «православное» указывает В. П. Казарин, когда пишет: «Не этническая принадлежность, а причастность к православному миру для украинского сообщества являлась основой национальной самоидентификации. … Принадлежность к православному миру означает постоянную готовность его защищать. Этим рождено воспевание героики национальной борьбы, которым пронизана не только повесть «Тарас Бульба», что традиционно отмечается всеми исследователями, но все творчество Гоголя. В подтексте каждого из его произведений скрыта тоска по героическому. Поисками путей к его обретению наполнено все творчество художника [185, с. 35-36]».

Безусловно, подобное понимание поэтического как подразумевающего объединение людей в борьбе за благополучие родного православного пространства-мира, применимо не только к позиции Н. В. Гоголя. Изменение содержания концепта «дом» – характерная черта большинства украинских романтиков. Останавливаясь на этом моменте, характеризующем их мировидение, Т. В. Бовсунивская выявляет признаки постепенно формирующегося образа Христианского дома, дома Бога и всего человеческого рода: божественное становится наиболее обобщающей категорией романтизма [39, с. 299]. Именно в эпоху расцвета романтизма формируется представление о

мифической Славянщине, которая становится доминантой и целью развития всех идейно-художественных форм, причастных к реализации идеологии христианского социализма или братства [39, с. 259]. Проявление в таком понимании «дома» общеславянских представлений о Космосе, сформировавшихся после принятия христианства, подтверждается и следующим наблюдением Т. С. Голиченко: образ космоса как «строения», «дома» способствовал рецепции христианского символа храма как образа мира, стал основой патриотической идеи [96, с. 81].

Моделью дома-космоса для Н. В. Гоголя в цикле его романтических произведений стала Диканька. В связи с этим А. С. Киченко пишет: «Гоголю-художнику необходимо создать особый мир людей и явлений, где каждый связан с каждым и с любым и от него зависит, и эта зависимость есть акт мифологического порядка, конкретный результат «диканьского» «народного» мифотворчества. Не случайно абсолютом «народного» в противовес «государственно-столичному» выступает в гоголевских повестях Диканька, которая вместе со своими географическими окрестностями представляет «весь почти свет» и наделяется благодаря этому максимумом сакральности [229, с. 303]».

Что же происходит с этим домом-космосом? Решая этот вопрос, исследователи расходятся в оценках тональности «Вечеров на хуторе близ Диканьки». С точки зрения Г. Грабовича, в цикле преобладает эсхатологическое настроение. Исследователь сосредоточивает внимание на мотиве проклятия и выделяет в его развитии два начала – внутреннее и внешнее. Внешнее обусловлено противостоянием европейского и азиатского начал. Этот вывод исследователь делает на основе статьи Н. Гоголя «Взгляд на составление Малороссии». В цикле зло, обладающее чужеродным для украинского народа характером, наиболее полно представлено в повести «Страшная месть» в образе колдуна. Не случайно его собираются казнить не за черную магию, а за предательство. Но есть и более опасное для Украины начало, которое ведет к проклятию – внутреннее. На первый план выходит

противостояние разных форм и способов социального существования – войскового, кочевого, с одной стороны, и оседлого, мирного, с другой. В нарушении границ и правил сосуществования между этими двумя формами, считает Г. Грабович, Гоголь сначала интуитивно уловил, а затем отобразил с помощью мифологических образов предпосылки неминуемой гибели «козацької України [101, с. 138]».

Противоположную точку зрения, заключающуюся в том, что Гоголь стремился «выдумать во что бы то ни стало иной целостный мир, противоположный экзистенциальному чувству одиночества, пустоты и грусти [229 с. 306]», выразить христианским подтекстом своих произведений, осмеянием представителей демонологии оптимизм миропонимания [306, с. 224] высказывают такие ученые, как А. С. Киченко, В. И. Мацапура. Они акцентируют внимание на альтернативе эсхатологии, которая присутствует в гоголевской романтической модели мироустройства. И в самом деле, цикл «Вечера на хуторе близ Диканьки» строится на противопоставлении целостности и поэтичности коллектива той сосредоточенности на материальном, которая стала основой отчуждения человека от целого, извращения его естественной природы. Автор-романтик, не принимающий современность из-за ее прозаичности и дисгармоничности, ищет пути установления идеального для мира состояния и сохраняет веру в то, что созданный Богом, по «образу» и «подобию» Его человек, должен восстановить в себе духовное, поэтическое начало. Рассмотрим под этим углом зрения «Ночь перед Рождеством». Опасность для мира, а тем самым и для героев произведения того состояния, в котором оказался космос, заявлена уже в названии повести.

Известно, что одной из главных функций мифа является моделирование правил жизни коллектива с помощью содержащихся в нем табу. Выявляя факторы, обусловившие формирование архаическим мышлением мифов, историк Ф. Кликс пишет: «Отождествление индивида с родовыми правилами создает сеть социальных связей. С дифференциацией разделения труда

интересы отдельных членов племени расходятся. Но опасность разрыва социальных связей должна быть пресечена. Поэтому для противодействия индивидуалистическим тенденциям создается различная контрмотивация, в том числе и основанная на эмоциях страха [231, с. 155]». Но и в новое время нарушение запрета оценивается мифологически мыслящим человеком как осквернение, которое неизбежно ведет к отчуждению от людей и гибели. Часто эти запреты связаны с определенными календарными вехами.

Эдвин К. Крапп указывает на то, что в мифах и ритуалах «сезонная угроза для людей приурочивалась к конкретным датам». Довольно образно этот ученый-астроном и директор Гриффитской обсерватории в Лос-Анджелесе объясняет, почему отдельные даты считались для космоса наиболее опасными. Он пишет о «швах», которые для оживляющего все окружающее мифологически мыслящего человека, скрепляли год в одно целое. В «момент наивысшего напряжения стежки могли разойтись, и образовавшаяся прореха послужила бы вратами для вторжения сил хаоса. Вырываясь из темного нижнего мира, где обитают злобные духи, мертвецы и их союзники угрожали естественному порядку вещей [248, с. 177]». Безусловно, календарные мифы присутствуют практически у всех народов, но для славян они особенно показательны, поскольку славянская мифология в большей степени ориентирована на выявление отношений между человеком и природой, выражение переживания космических циклов. Чаще всего писатели включали в свои произведения мифологические элементы, связанные с новогодним циклом (святки, непосредственно сама новогодняя ночь, рождество). Как, к примеру, в «Страшном гаданье» А. Бестужева. Пожалуй, это объясняется оценкой славянскими народами периода святок как особо опасного для космического порядка отрезка времени. Календарные обряды, по которым мы можем судить о том, как наши предки переживали смену частей года, были направлены на гармонизацию космоса, отражали веру в постоянное обновление мира в процессе борьбы света с тьмой, а, следовательно, и в бесконечность мира во временном аспекте. Об особом «мифологическом значении в народном

календаре» святок, являющихся «пограничной» временной вехой из-за того, что «солнце поворачивается с зимы на лето», пишет большинство исследователей [480, с. 427; 585, с. 377]. Для наших предков именно этот двухнедельный период зимних праздников, начинавшихся с Рождественского сочельника и завершавшихся Крещением, связывался с представлением о том, что души умерших и нечистая сила получают свободу и вмешиваются в дела людей особенно активно. «По восточнославянским поверьям, – пишет Л. Н. Виноградова, – Бог, радуясь рождению сына, выпускает с «того света» и души умерших, и нечистую силу гулять по белу свету». Этим объясняется негативная трактовка святочного времени как «бесовского», «нечистого», «злого», «страшного» и «вредного». У южных славян святочные дни назывались «погаными», «некрещеными», «караконджуловыми», «вражьими» и т. п. [480, с. 427]». Но не только с усилением хаотического связывался этот временной промежуток.

Рождество – это самое начало святок – периода из двенадцати дней, завершающегося праздником Богоявления. Как пишет Н. В. Понырко, праздник рождества «был воплощением идеи двумирности. Бог сошел на землю, «преклонив небеса». Пафос празднования заключается в том, что соединилось божеское и человеческое... . Христос, придя на землю, встал как бы ... посреди жизни и смерти [416, с. 154-155]». Так архаические представления о циклическом характере времени, о периоде, когда мир возвращался к исходному состоянию Хаоса, когда все его элементы не были организованы, упорядочены, и потому необходимо было бороться за превращение его в Космос, соединились с христианскими. С христианской точки зрения в этот период мир находился в состоянии движения от смерти к жизни. Человек тоже переживал обновление – умирал в прежнем, грешном своем состоянии и рождался обновленным для новой жизни. Поэтому и Вакула у Н. В. Гоголя проходит через инициацию, становясь участником календарного мифа.

В «Ночи перед Рождеством» календарный миф присутствует и непосредственно (черт и ведьма крадут звезды и месяц, лишая мир света) и

опосредованно – через мотив женитьбы, которая всегда мифологически мыслящим коллективом оценивается как сражение, в результате которого жизнь должна победить смерть, не-существование. Знаком смерти, в частности, является имитация путешествия героя, отвергнутого возлюбленной, в хтоническое пространство: Вакула решает броситься в прорубь. Еще более опасный для своей христианской души шаг герой совершает после того, как отказывается от мысли о физической смерти. Он решается вступить в сговор с дьяволом. Для этого он и направляется к Пацюку как медиатору между людьми и нечистой силой. Затем, когда уже летит на черте в столицу, Вакула оказывается вне обжитого пространства в окружении того, что представляет загробный мир – колдуна, метлы ведьмы, черта. Причем, здесь он представлен в промежуточном состоянии – он уже обрел цельность, его христианская душа оказалась сильнее искушения «просить помощи у самого черта», и потому ему удалось одолеть того, превратив в своего помощника, но пока еще он не прошел полного очищения. И, наконец, ликвидировав недостачу в черевичках, герой возвращается в привычное для него пространство украинского хутора, завершает изображение черта полным его посрамлением, отмаливает грех. На еще один очень серьезный грех героя «Ночи перед Рождеством» обратил внимание В. Я. Звиняцковский, когда писал о том, что Вакула «подходит к той грани, которая отделяет природность родовую от стихийной». Имеются в виду слова Вакулы Оксане, что ему нет дела до его матери, а все, «что ни есть дорогого на свете», связано для него с возлюбленной [163, с. 237]. Но и этот грех в конечном итоге искупается героем. Об этом свидетельствует финал повести. Когда Вакула просыпается, вернувшись из Петербурга, он сначала пугается, что опоздал и к заутрене, и к обедне. Это означает, что он думает о Доме Бога как отца всех людей. Затем он заглядывает в хату, но не видит здесь еще не вернувшуюся домой Солоху. То есть, хотя бы мысленно, он возвращается к матери. Наконец Вакула берет «новую шапку из решетиловских смушек с синим верхом», новый пояс и вместе с нагайкой несет все Чубу, отцу Оксаны, в обращении к которому вспоминает и своего родного отца, с которым

будущий тесть «вместе хлеб-соль ели и магарыч пили [95, I, с. 196]». И только после этих действий, направленных на восстановление родового, он встречается с невестой. Все это этапы возвращения его к жизни. Немаловажным здесь является и то, что героем этого мифа о победе жизни над смертью является кузнец, которому изначально придавались магические способности.

Мифический и реальный планы в «Ночи перед Рождеством» не просто отождествляются: фантастическое в ней приобретает решающее значение. Поэтому в произведении проявляются и черты сказки. Размышляя о соотношении реальности и мифа в художественном произведении, А. А. Слюсарь обратил внимание на две тенденции. Одна из них заключается в том, что фантастические персонажи и ситуации могут выступать такими же объективными, как и отображенная в произведении действительность. В случае, когда эта тенденция доводится до конца, происходит отход от жанровой специфики фантастического произведения, оно оказывается за границей собственно эпических жанров и превращается в сказку [490, с. 70]. Цветан Тодоров отнес подобные произведения к категории, в которой представлено чудесное в чистом виде. «В произведениях жанра чудесного сверхъестественные элементы не вызывают никакой особой реакции ни со стороны героев, ни со стороны имплицитного читателя», – писал он о сказке [514, с. 40]. Как отмечал А. А. Слюсарь, в «Ночи перед Рождеством» присутствует сразу два сказочных мотива – вредительства и недостачи, что «усложняет ее структуру». «Вредителем является черт, мстящий Вакуле за икону, на которой тот изобразил посрамление «злого духа». Но действует он невпопад, поэтому добивается каждый раз противоположных результатов, представая карнавальной фигурой «народной комики». Главная же беда кузнеца – равнодушие самовлюбленной красавицы Оксаны. Герою, таким образом, недостает любви, а его возлюбленной – царских черевичек. Устранение этой двойной «недостачи» выступает как мотив свадебного испытания [488, с. 95]».

Согласно законам сказки, «Ночь перед Рождеством» завершается победой героя над чертом. В этом проявилось усвоение автором распространенного в народе представления о двойственности итога столкновения с ним, когда одинаково были возможны и гибель, и победа героя. Черт может вступать в договор с человеком, зачастую оказывается в роли простака, но нередко представляет и силы зла, выполняя функцию вредителя. В 12 томе Библиотеки русского фольклора, посвященном народной прозе, приводится рассказ о кузнеце, нарисовавшем черта и жившем с ним в ладу «лет с десяток». Когда же старик умер, его сын, тоже ставший кузнецом, вместо приветствия взял за обычай плевать черту в глаза или «греть» его молотом «прямо в лоб раза три». Наконец черту стало невмоготу и он, обратившись работником, чуть не довел своего обидчика до виселицы. Только после примирения и черт, и кузнец обрели покой [367, с. 446-448]. Излюбленной темой сказок о черте является единоборство, в результате которого черт оказывается обманутым и побежденным. Об этом писал и В. М. Милорадович [532, с. 420]. Такое народное представление о черте роднит «Ночь перед Рождеством» с произведениями фольклора. Близка эта повесть и некоторым литературным жанрам, в частности – древнерусским легендам [137]. И фольклорные тексты, и произведения древнерусской литературы в данном случае были основаны на мифе о неизбежности преобразования Хаоса в Космос.

События «Ночи перед Рождеством» завершаются посрамлением «нечистого». Но процесс этот предельно сложен драматичен. Ю. В. Манн обратил внимание на противоречивость финала гоголевского произведения: «Ортодоксальность одоления злой стихии в «Вечерах» полна глубокого смысла: это оборотная сторона не смягчаемой силы чертовщины... . в каком бы комическом или неприглядном свете ни представал «враг человеческого рода», только вмешательство противоположно направленной высшей силы способно оказать ему достаточное противодействие [300, с. 25-26]». Потому и стало обязательным условием спасения Вакулы восстановление им душевной нравственной силы. Пойдя против самого себя, герой повести на время оказался

связанным с нечистью, но в кульминационный момент ему удалось справиться с чувством безысходности и вернуть уверенность в собственной силе. В значительной степени это оказывается для него возможным, благодаря тому, что Вакула еще во многом «родовое» существо, сохраняющее связь, если не со всем коллективом (Гоголь-романтик представляет национальный мир как расколовшийся), то с его значительной частью. Герой повести уже отделен от запорожцев, сосредоточенных на героике, поскольку ему нужно бытовое – черевички. Но абсолютного разлада, отчуждения пока нет. Кроме того, о Вакуле можно сказать как о частице единства, составляемого парубками и дивчатами. Он еще внутри коллектива, не осознает и не ощущает изолированности от него.

Акцент на неблагополучии состояния нации в большей степени был сделан Н. В. Гоголем в «Вечере накануне Ивана Купала». Гибель героя делает особенно очевидной мысль автора о том, как расколотость мира отражается на человеке. Само по себе положение Петруся Безродного – знак нарушения нормы. Он сирота, который ничего не знает о своем происхождении. Он беден (у него «всего-навсего была одна серая свитка» со множеством дыр) и служит батраком у зажиточного козака. Все это объясняет крайнее неблагополучие для героя «Вечера накануне Ивана Купала» обстоятельств, которыми обусловлено его место в мире. На какой-то момент он остается в плену у надежды добиться равенства со средой, когда собирается идти в «Крым и Туречину навоевать золота» и жениться на Пидорке. Но, узнав о том, что отец девушки уже нашел для нее «обшитого золотом» жениха, он решается на осквернение своей души и соглашается на помощь дьявола. В последний раз человечность и алчность противоборствуют в нем в сцене в лесу, когда уже был найден клад. Как известно, на место, в котором он таится, указывает красный цветок папоротника. Красный цвет в данном случае имеет знаковый характер: это кровь. Для обретения благополучия необходимо принести жертву. Такой жертвой должно стать невинное дитя. В тот момент, когда Петруся заставляют зарезать Ивася, в нем вначале проявляется естественное, человеческое, и он

отказывается. Тогда Басаврюк действует на уже зародившееся в Петрусе желание разбогатеть. Он указывает ему на несметные богатства, которых тот лишится, если проявит жалость к ребенку. И, как позже оказывается, герой повести подавляет в себе человечность и совершает роковой поступок. В результате подчинения нечистой силе он теряет частицу собственного «я», память. После женитьбы Петрусь все время пытается вспомнить, что же произошло в тот вечер: «Как будто прикованный, сидит посреди хаты, поставив себе в ноги мешки с золотом. Одичал, оброс волосами, стал страшен; и все думает об одном, все силится припомнить что-то; и сердится и злится, что не может вспомнить [95, I, с. 105]». Когда же Пидорка ровно через год «как раз накануне Купала» решается привести в дом колдунью, в сознании Петруся наконец все проясняется. Но, уже не принадлежа себе, он убивает не ведьму, в которую бросает топор, а себя. В связи с этим нам представляется спорным утверждение Е. Е. Дмитриевой, которая пишет о «Вечерах на хуторе близ Диканьки»: «Собственно, поведение Вакулы, обратившегося за помощью к черту, мало чем отличается от поведения Петруся, решившего прибегнуть к Басаврюку. Исход обеих историй никак не зависит ни от самих героев, ни от авторского понимания того, что есть нравственная норма [133, с. 25]». Петрусь Безродный погибает, как раз потому, что в результате договора с дьяволом отрекается от частицы собственного «я». В нем сталкиваются естественное, человеческое и «бесовское»; любовь к Пидорке и жалость к Ивасю, с одной стороны, и желание быстро разбогатеть, с другой. Подавляя в себе человеческое и убивая невинное дитя, он переживает расщепление личности. Вакула же в решающий момент возвращает уверенность в себе. Так элементы мифологического помогают Н. В. Гоголю выполнить художественные задачи и выразить собственную концепцию человека и действительности. Коллективное переживание мира, выразившееся в национальной мифологии, составляет основу, позволяющую писателю создать собственный миф о пути перехода мира из состояния Хаоса к Космосу.

Для большей части мифологических систем разных этносов характерно понимание Хаоса как того, что предшествовало Космосу, то есть существовало раньше. На вопрос, присутствует ли антитеза «прошлое – настоящее» в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», ряд исследователей отвечает положительно. Так, к примеру, В. Ш. Кривонос пишет о рассказчике в «Сорочинской ярмарке»: «…он вживается (оставаясь **современным** человеком) в созданный им мир, чтобы восстановить (пусть хотя в воображении) внутренние связи с национальным прошлым в той форме, в какой они актуальны для него как для романтика: передать «дух» этого прошлого, запечатленный в национальном сказочном эпосе [251, с. 64]». Национальное прошлое и в самом деле было взято Н. В. Гоголем «в его идеально-поэтической сущности [251, с. 63]». Однако прошлое составляет не только идеальное состояние мира. В нем заключены и истоки нынешнего разлада мира, его оскудения. Вспоминая, что рассказывал его дед о происходившем лет за сто пятьдесят, дьячок Фома Григорьевич сообщает, что люди жили в вырытых в земле ямах: «Только по дыму и можно было узнать, что живет там человек божий [95, I, с. 95]». Объясняет же он эту бесприютность быта в прошлом не бедностью людей, а неупорядоченностью мира. «Какого народу тогда не шаталось по всем местам: крымцы, ляхи, литвинство! Бывало то, что и свои наедут кучами и обдирают своих же. Всего бывало», – восклицает дьячок. Еще большую опасность для человека представляли отдаленные от дома части мира, особенно, как это и соответствует мифологическим представлениям, лес, поле. Дед Фомы Григорьевича, позабыв на время о поручении ехать к царице и потеряв в связи с этим грамоту, шапку, в которую она была зашита, и своего верного друга коня, был вынужден для того, чтобы исправить положение, побывать в пекле. Для этого он отправился в пространство смерти, лес, переправился через реку, черную, «словно вороненая сталь», повстречал там «нечистое племя», которое, благодаря полученному от деда золоту, отправило его еще дальше, «чуть ли не в самое пекло [95, I, с. 142-143]». Здесь под действием населяющих его демонических существ дед на время пережил

ослепление, но все же смог победить нечисть, перекрестив карты. Но его победа не была полной. Позже оказалось, что и расположенный далеко от леса его дом тоже не был защищен от демонических сил. Следовательно, Хаос как неупорядоченное состояние является частью даже населенного людьми пространства. Зайдя в хату, он нашел свою жену сонной и подпрыгивающей на лавке. Ей снилось, что «печь ездила по хате, выгоняя вон лопатою горшки, лоханки, и черт знает что еще такое [95, I, с. 147]». И, хотя дед понял, что хату необходимо освятить и тем самым освободить от опасности нового вторжения нечистой силы, он этого не сделал. В результате «бабе ровно через каждый год, и именно в то самое время, делалось такое диво, что танцуется бывало, да и только. За что ни примется, ноги затевают свое, и вот так и дергает пуститься вприсядку [95, I, с. 147]». Когда же этот бывший запорожец подчинился азарту кладоискательства, он опять попал в «заколдованное пространство», где все казалось знакомым, освоенным и потому безопасным, и в то же время представляло собой сосредоточение нечисти и беспорядка. Закончилось же все тем, что он нашел котел с таким сором, что «стыдно сказать».

Анализ былей дьячка позволяет сделать вывод о неоднозначности картины прошлого в цикле. А значит, не так легко приблизить мир к идеалу: простое возвращение к прошлому ничего не даст. Преодолением Хаоса в мифе занимается культурный герой, иногда демиург. Отправляясь в неосвоенную часть мира, культурный герой преодолевает там хтонические силы и превращает эту часть пространства в безопасную для людей. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» такого очищения мира от демонического не происходит. И «заколдованное место» не перестало быть таким, как его ни осваивали. Так ничего доброго на нем и не появилось: «Засеют как следует, а взойдет такое, что и разобрать нельзя … черт знает что такое! [95, I, с. 271]» – заключает дьячок. Следовательно, хаос из прошлого перешел в настоящее, сохраняющее поэтому опасность для человека. Мировое древо как сакральный центр мира есть, но где-то далеко. Есть где-то, рассказывает Левку Галя, «в какой-то далекой земле, такое дерево, которое шумит вершиною в самом небе,

и бог сходит по нем на землю ночью перед светлым праздником [95, I, с. 110]». Но село, в котором живет Левко, гораздо ближе неосвоенному пространству. Оно находится на границе с лесом, а потому герой легко переходит границу и попадает туда, где утопившаяся панночка продолжает искать ведьму-мачеху, чтобы отомстить ей. И в семье Левка тоже не все благополучно. Если в легенде о дочери сотника шла речь о соперничестве мачехи (чужой женщины, женщины со стороны) и падчерицы, то в действительном для героя мире соперниками оказываются он сам и его родной отец, сельский голова. Нет порядка в самом селе. Каленик упрекает голову в том, что тот обливает «людей на морозе холодною водою». А повествователь добавляет, что в «мирской сходке, или громаде, несмотря на то, что власть его ограничена несколькими голосами, голова всегда берет верх и почти по своей воле высылает, кого ему угодно, ровнять и гладить дорогу или копать рвы [95, I, с. 116]». Но не только голова является источником ненормального состояния этой части мира. Галя жалуется Левку, на то, что люди в селе «недобрые: девушки все глядят так завистливо, а парубки… [95, I, с. 109]». То есть исчезает связь между людьми как на уровне кровного родства (отдельная семья), так и на уровне общего поселения.

Отсутствие согласия в мире в данном случае мотивировано усилением прозаичности интересов людей. Оно ведет к возникновению угрозы подчинения мира демоническому. В «Майской ночи, или Утопленнице» идет речь о том, что на месте дома сотника, женившегося на ведьме и потерявшего из-за этого дочь, «теперешний пан хочет строить … винницу». На первый взгляд, предполагается освоение «нечистого» места. Но, если вспомнить украинские мифологические предания, то оказывается, что это пространство по-прежнему будет сохранять связь с миром нечисти. Сошлемся на записанную Г. Булашевым легенду, которая приписывает чертям не только обнаружение огня, но и начало винокурения, «мутящей воды». И даже этимология слова «горілка» связывается в ней с действиями чертей. Сообщается о бесе по имени Кай, который однажды выпил столько «путящої води», что она в нем занялась

пламенем, и он сгорел. Перепуганные черти стали бегать и кричать: ««Згорів Кай! Згорів Кай!». Так и получилось слово «горівка», или «горілка» [336, с. 258-259]».

На «проклятом» месте устраивается ярмарка, о которой идет речь в первой из повестей цикла. Создается картина всеобщего разлада. Он охватил даже пекло (на черта «нашла блажь сделать какое-нибудь доброе дело [95, I, с. 80]»). В то время как черт уподобился человеку, призванному творить добрые дела, люди стали все больше походить на чертей (облик Хавроньи Никифоровны пугал всех тем, что по ее лицу проскальзывало что-то «неприятное» и «дикое»). Дарителями героев оказываются цыгане, традиционно связывающиеся в воображении людей с дьявольским. От того, что цыган помогает Грицьку, он не утрачивает «злобного, язвительного и низкого» в своем облике [95, I, с. 76]. В связи с этим смешением человеческого и дьявольского, мир, отображенный в «Сорочинской ярмарке», предстает в своем первобытном, неупорядоченном состоянии хаоса. Причем, речь идет не о прошлом, а о современной повествователю действительности. И хотя завершается история знакомства Грицька и Параски благополучно, они получают разрешение жениться, ощущение миражности происходящего не уходит.

Исследуя цикл Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки», Ю. В. Манн обратил внимание на неожиданность нот, проскальзывающих в описании карнавального состояния мира. С одной стороны, обстановка ярмарки должна вести к освобождению от всего чуждого человечности. Ведь здесь все уравниваются, соединяются в общем настроении. Но у Гоголя такого объединения не происходит. А потому складывается представление о невозможности обновления, очищения мира. Напротив, на ярмарке человек оказывается еще более не защищенным от нечистой силы. Именно в Конотопе, подчинившись ярмарочному разгулу, дед Фомы Григорьевича, везший царице грамоту, забывает о поручении; здесь же он знакомится с запорожцем, который некогда заложил душу дьяволу. Демоническое вторгается и в происходящее с

героями, прибывшими в Сорочинцы, поскольку для ярмарки было отведено «проклятое место». Сосредоточив внимание на сцене танца, лучше всего демонстрирующей представление автора о неблагополучии мира, Ю. В. Манн объясняет отход Гоголя «от философии и поэтики карнавальной общности» тем, что повествователь осознает свое одиночество, «отпадение от «общего танца». Кроме того, свойства «вихревой увлеченности и цельности танца» перенимают «носители злой ирреальной силы [300, с. 17]». Соотнеся мотив танца в начале и в конце этой повести Н. В. Гоголя, Е. В. Кардаш приходит к выводу о его амбивалентности. Танец означает и единение мира, которое предполагает его переход в качественно новое состояние, и свидетельствует о присутствии в «светлой» реальности «темного» демонического начала. В результате единение людей в конце повести «насильственно и механично, а разъединение – трагически непреодолимо [203, с. 37]». На наш взгляд, здесь может идти речь и о еще одной причине этого отхода Н. В. Гоголя от поэтики карнавала. Она заключается в осознании неблагополучия всего коллектива. Изначально танец представлял собой ритуальное действо, поскольку движениям тела в ритм музыке придавалось магической значение, и сами по себе танцующие были призваны способствовать установлению порядка. Но в том мире, к которому принадлежат герои «Вечеров на хуторе близ Диканьки», танец утратил свое значение, перестал быть средством установления связи между человеком и землей. Поэтому участники действа безучастно, автоматически выполняют движения. В связи с этим танцующие не воздействуют экстатически на движение мира от хаоса к порядку.

Итак, в мире сохраняется дисгармония. Причины ее различны. Это чья-то ошибка: дед Фомы Григорьевича забыл освятить хату, ярмарку устраивают на том самом месте, куда является черт в поисках свитки. Дисгармония обусловлена и овладевающей миром меркантильностью, оцениваемой писателем-романтиком как прозаическое обстоятельство: устраивается винокурня, где, возможно, «будут курить не дровами, как все честные христиане, а каким-то чертовым паром [95, с. 120]», который выдумали немцы.

В результате распространения прозаичности происходит распадение связей внутри семьи. Усиливает дисгармонию и социальное деление людей. Этот неистребимый хаос угрожает, в первую очередь, человеку, его душе. Люди становятся завистливыми, часто утрачивают частицу живого и уподобляются автоматам, а подчас подвергаются отчуждению части собственного «я». И тогда они вовлекаются в стихию хаоса, возникающую в их душе и сознании. Это происходит с героями «Вечера накануне Ивана Купала», «Пропавшей грамоты», «Ночи перед Рождеством», «Страшной мести», «Ивана Федоровича Шпоньки и его тетушки», «Заколдованного места». После того, как Петрусь Безродный в лесу делает выбор между человечностью и меркантильностью, он оказывается во власти обрывков воспоминаний, которые никак не может соединить. В состоянии хаоса мыслей и переживаний пребывает Катерина, принадлежащая проклятому роду. После гибели ее мужа и сына для нее оказывается доступным то пространство «темных дубрав», где обитают «погубившие свои души» русалки, умершие некрещеными дети. В состояние душевного смятения и буйства фантастических образов ввергает мысль о предстоящей женитьбе Ивана Федровича Шпоньку: «вокруг него все шумит, вертится, а он бежит, бежит, не чувствует под собою ног … вот уже выбивается из сил [95, I, с. 262]». Правда, если герои предыдущих частей «Вечеров на хуторе близ Диканьки» оказываются во власти стихийного в результате отчуждения от целого, Иван Федрович Шпонька как раз сильнее всего боится нарушения собственной изолированности от всех. В результате создается картина мира, в котором его внешняя по отношению к человеку неустроенность (не все части пространства освоены для нормальной жизнедеятельности, герои оказываются в «проклятых», «нечистых», «заколдованных» местах), ведет к душевному и умственному неблагополучию людей. Хаос мира воздействует на душу человека, ввергая и его самого в этот хаос, и делает еще более беззащитным перед обстоятельствами.

Расположение частей внутри цикла также позволяет предположить, что в изображении жизни украинского народа в нем преобладает деструктивное. Во

второй части «Вечеров» усиливается мотив противоестественности мира, в котором утрачиваются связи между людьми. В первой части в «Сорочинской ярмарке» и «Майской ночи, или Утопленнице» идет речь о конфликте «чужой» женщины с героиней. Это традиционный сказочный конфликт «мачеха – падчерица». В «Вечере накануне Ивана Купала» козак Корж противится выбору дочери, желая для нее богатого и знатного мужа. То есть по-своему он заботится о ее счастье. Что же касается второй части, то в ней заявленное в «Майской ночи, или Утопленнице» соперничество отца с сыном приобретает в «Ночи перед Рождеством» и «Страшной мести» мифологический характер столкновения человека с нечистой силой. Соперничающая с сыном Солоха оказывается ведьмой. В «Страшной мести» ситуация еще больше усложняется. В ней мотив противоестественности отношений «отцов» и «детей» связан не только с тем, что отец Катерины является колдуном, но и с попыткой инцеста. Во второй части усиливается представление о противоестественности и того, что происходит с отдельным человеком. Страх перед общением с людьми (женитьбой) доводит Ивана Федоровича Шпоньку чуть ли не до идиотизма, а меркантильность меняет естественную природу запорожца, который превращается в кладоискателя.

И все же, как нам представляется, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» определяющую роль играет поэтическое, которое оценивается автором-романтиком как идеальное. Парубки в «Майской ночи, или Утопленнице» не только пугают Галю, но и дружно помогают Левку проучить Голову. Удается восстановить мир в своей душе, а тем самым и посрамить в очередной раз черта Вакуле в «Ночи перед рождеством». Самым же серьезным аргументом в защиту того, что в этом цикле космогоническое преобладает над эсхатологическим, является характер выраженного в нем мироощущения автора. Это исключительная личность, которой когда-то было свойственно идеальное состояние непосредственности. Он сохраняет надежду на возможность возвращения идеала и ищет путь к восстановлению условий, благоприятных для человека.

Основываясь на известных ему поверьях, мифологических мотивах, закрепленных в украинском фольклоре, Н. В. Гоголь создает собственный романтический космогонический миф о путях преодоления нацией неблагополучного для нее состояния хаоса. Как поэтично определяет этот процесс О. Стромецкий, «Николай Гоголь решил углубиться в истоки украинского фольклора, позже художественно переплетая им, будто вышивкой на холсте, картины, нарисованные собственным поэтическим воображением [508, с. 216]». Альтернативой сохраняющемуся в мире хаосу должна была стать целостность православной громады, которая, как показывают исследователи украинской национальной ментальности, изначально оценивалась народом как сакральная сила. Поэтому в цикле «Вечера на хуторе близ Диканьки» в качестве антитезы прозе, представленной проникнутыми меркантильностью «отцами», выступает поэтичное сообщество «парубков» и «дивчат». Они не осознают собственной идеальности. Осознанность дана повествователю, выражающему опыт авторского познания универсальных сил, управляющих происходящим в действительности, то есть индвидуальный миф Н. В. Гоголя. Не менее важно здесь и значение, которое придается мифу. Его не просто передают или же усваивают. С помощью мифа можно воздействовать на окружающий человека мир. Нельзя исключить, что Н. Гоголь самим процессом своего мифотворчества рассчитывал на активизацию космогонического процесса в мире и в коллективе.

VI. 2. 4. Смысловое ядро произведения, основанного на мифе, как показатель его жанра («Саламандра» В. Одоевского). В ряде случаев одно и то же произведение может быть истолковано и как мифопоэтическое, и как авторский миф. Так, в частности, дискурс фантастического как его концепция, непосредственно обращенная к читателю, определяет варианты жанрового прочтения романа Оноре де Бальзака «Серафита» (1833-1835): как авторский вариант мифа об Эросе, в котором герои, изначально слабо индивидуализированные, в финале превращаются в образы-символы; трактат о сложности мироздания, о существовании духов, о

возможности их встречи с людьми и влияния их на судьбу людей; как мифопоэтическое произведение (роман), в котором развивается мотив посвящения, перехода человека на более высокий уровень духовного состояния и связей с миром благодаря встрече с Учителем, духом, или же существом, наделенным бессмертием и приближенным к запредельному миру.

«Мистическая книга» О. Бальзака и по проблематике, и по возможности многоплановой интерпретации жанровой природы ближе всего «Саламандре» В. Ф. Одоевского (1844). Как и «Серафита», повесть русского писателя-романтика может быть представлена как мифопоэтическое произведение, то есть такое, в котором мифологические образы, знаки, ситуации использованы автором в художественных целях. Прежде всего – для наиболее полной и точной характеристики героев, происходящего с ними. В нем выражено линейное представление о времени, поскольку внимание сосредоточено на эволюции героев, образы персонажей индивидуализированы, одним из художественных принципов их создания является психологизм. Но о «Саламандре» можно говорить и как о мифе, поскольку в ней выражен опыт установления автором необходимого для мира состояния упорядоченности его составляющих, то есть сообщается о событиях, имеющих универсальный характер. В связи с этим формируется представление о циклическом характере времени – события каждый раз возвращают читателя к ситуации попытки обрести Сампо как источник благополучия.

Не случайно обращение в ней В. Ф. Одоевского к теме масонства и алхимии. Характеризуя становление теории ценности в русской философии, В. П. Барышков объясняет, почему масонство было событием для российской ментальности. Эпоха Петра I ознаменовала переход от «восточного» к новому для России, «западному» пути. Для сознания многих членов русского общества этот переход имел драматический характер. «Душа теряется, растеривается, растворяется в этом горячечном прибое внешних впечатлений, переживаний. В строительной сутолоке Петровского времени некогда было одуматься и опомниться», – так характеризует В. П. Барышков «экстравертированность до

надрыва» сознания «потерявших и потерявшихся» людей. Поэтому зарождение масонства они восприняли как «духовное пробуждение», «духовную аскезу и собирание души». «В масонстве, – пишет исследователь, – русская душа возвращается к себе из Петербургского инобытия и рассеяния. … В масонстве впервые будущий русский интеллигент … начинает томиться о цельности и тянуться к ней [30, с. 28]». Дилогия В. Ф. Одоевского в значительной степени касается этой истории душевной жизни русского общества. В ней воссоздаются события Петровской переходной эпохи и сменившего ее периода зарождения в русском обществе интереса к таинствам мистических наук. Правда, эта жажда проникновения в таинства природы передана автором не центральному герою произведения Якко, а лишь одному из рассказчиков, сообщающему о тайне происхождения устрашающих звуков в одном из московских домов.

Известно, что части этой повести-дилогии – «Эльса» (1841) и «Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия» (1841) – были опубликованы вначале как самостоятельные произведения, а затем объединены в единое целое. Таким образом, история злоключений Якко после смерти Петра I, его вынужденного переезда в Москву, обогащения и внезапной гибели появилась раньше той, в которой повествовалось о детстве, юности Якко, его жизни в Петербурге. Затем хронологическая последовательность в изложении событий была восстановлена. Эти «превращения» «Саламандры» М. А. Турьян считает закономерными и обусловленными выбором В. Ф. Одоевским «места обитания» его героев в тот или иной момент их судьбы. Первоначально это должны были быть Италия, Германия и Франция XVI века (в связи с мотивом посвящения героя-алхимика в тайну), позже автор перенес действие в Москву «во времена Петра Великого» и, наконец, остановился на южном береге Финляндии «в начале XVIII столетия». Место обитания героев, в свою очередь, по мысли исследовательницы, «прямо соотносилось с характером интерпретации мистических мотивов [529, с. 309]». Но и непосредственно в приложении к развертыванию судьбы героя повести Якко подобные перестановки имели принципиальный характер, поскольку позволяли судить о

происходивших с ним изменениях и тех изменах, которые он совершал, все далее и далее уходя от своего назначения.

Итак, «Саламандру» можно рассмотреть в контексте разработки писателем проблемы путей обретения человеком понимания природы, научному решению которой он сам, уже после первого опубликования частей дилогии, посвятил свои «Психологические заметки» (1843). Закономерным вначале было изложение истории героя, по рождению принадлежавшего к среде, в которой сохранялась синкретическая связь с природой, и способного усвоить знание ее скрытых тайн на основе «инстинктуального». В комментарии к первой части дилогии В. Ф. Одоевский сообщает, что финны – «народ древности, перенесенный» в новое время. «Врожденная страсть к чудесному» и «сильный поэтический элемент» составляют главные стороны этого народа. «Жизнь, близкая к природе, – пишет В. Ф. Одоевский, – научила их знать свойства трав и кореньев; им известны даже таинства животного магнетизма [385, II, с. 141-142]». Из подобной сопричастности природному миру, данной людям в древности, рождается способность на уровне инстинкта «ведать» о его законах. Затем, в связи с тем, что Якко оказался среди юношей, отправленных Петром I учиться в Европу, для него открылся путь к рациональному познанию. Далее, уже в «Эльсе», был поставлен вопрос о путях проникновения человека в тайны мироздания. Вначале об этом заговаривает дядюшка-мистик, который и оказывается рассказчиком последнего этапа истории Якко. Судя по этому рассказу, Саламандра сообщила герою, что для окончательного успеха необходим совместный труд духов стихий и людей. Но для этого люди должны быть освобождены от всего эгоистического в себе. Она призвала Якко помогать ей в их общем деле [385, II, с. 206]. И, что еще более важно, из первой части дилогии читатель узнает о том, как Якко сначала отказался от родной земли, потом – от возлюбленной. Возвращаясь с Иматры в Петербург, не решившись подойти к Эльсе, последний раз взглянув на нее и на «родные утесы», он думает: «Последняя нить порвана … земля моя – мне чужая. Прощай же, Суомия – прощай навсегда! И здравствуй, Россия, моя отчизна! [385,

II, с. 183]». Во второй части он отказывается от того предназначения, к которому призывала его Саламандра.

В связи с этим нам представляется возможным дополнить характеристику трех эпох жизни, о которых говорит дядя в «Эльсе», объясняя, почему в загадочном доме слышны три крика [385, II, с. 194]. Первая эпоха, пребывания Якко в родной земле – принадлежность среде, которой доступно инстинктуальное проникновение в таинства природы. Вторая эпоха – заключающаяся в обучении Якко за границей и последующем превращении его в одного из сподвижников Петра I – эпоха научного, рационального постижения им законов природы. Третья наступает после встречи Якко с графом в Москве. Это эпоха мистического опыта. Якко открывается возможность проникнуть за пределы символов для установления связи с духами стихий и открыть в союзе с ними высшее таинство природы – космическую гармонию, основанную на тождестве противоположностей («зародыш жизни – смерть [385, II, с. 209]»). Но получается так, что вначале Якко утрачивает непосредственную связь с миром. Поэтому происходящее с Эльсой он уже не в силах понять и толкует то, как проявление дикости и необразованности, то, как падучую, то, как колдовство. Позже он отказывается от борьбы за разработку «цифирной науки» и плана типографии. И, наконец – от понимания алхимии как пути к постижению средоточия всех вещей, Духа мира. Он остается профаном, ищущим в философском камне лишь источник богатства. М. А. Турьян сравнила Якко с пушкинским Скупым рыцарем [529, 315]. Можно уточнить – рыцарем науки. Поскольку вначале Якко и в самом деле был рыцарем науки, но превратился в Скупого, который в этой науке искал лишь путь к увеличению числа слитков золота. В таком случае «Саламандра» может быть осмыслена как мифопоэтическое произведение. На первом плане в нем – художественное исследование В. Ф. Одоевским судьбы человека, оказавшегося ниже своего предназначения. Ведущее место в этом исследовании принадлежит мифологическому, в первую очередь – мотиву связи человека с духом.

Допустима и другая интерпретация этого произведения – как авторского романтического мифа о попытке вернуть человечеству состояние «золотого века». В связи с этим на центральное место выходит символика образа Сампо. Персонажи повести по-разному толкуют его смысл. Но в понимании каждого из них это источник благополучия. В издании «Калевалы» в Библиотеке всемирной литературы этот образ карело-финской мифологии толкуется как чудесная мельница [190, с. 571]. В соответствующей статье энциклопедического словаря «Мифы народов мира» приводится точка зрения У. Харва и ряда других ученых, согласно которой Сампо соотносится с мировым столпом [335, II, с. 401-402]. Известно, что сюжет о попытке Вяйнямейнена, Ильмаринена и Еукахайнена похитить этот волшебный предмет, изготовленный кузнецом Ильмариненом для хозяйки Похъелы, и привезти его в Калевалу, является структурообразующим в том варианте эпоса, который был издан Элиасом Ленротом. После того, как хозяйка Похъелы выхватила Сампо из лодки героев, и оно, упав в море, разбилось на мелкие куски, Вяйнямейнену удалось собрать на берегу часть обломков и вновь срастить их. Эльса и Якко еще детьми слышали легенду Старого Руси о том, что во времена, когда финны владели своим сокровищем, в Суомии «был рай земной». Сампо и дрова носило, и дома строило, и кору на хлеб мололо, и песни пело. Потом, по словам Руси, в старину между «калевами» и «пахиолами» возник спор за землю Суомии. И новый спор, теперь уже между королем рутцев (шведов) и царем вейнелейсов (русских), происходит из-за главного богатства – Сампо. Так, Финская легенда, рассказанная Руси, представляет в мифологизированном виде исторические события. Главное место в них занимает Петр Первый.

Это государственное лицо в России, пожалуй, наиболее часто подвергалось мифологизации. Ведь Петр I выступил в качестве социального и культурного реформатора. То, что в начале XIX века эта историческая личность воспринималась как демиург, первотворец существующего порядка, подтверждается рядом высказываний, которые приводит в своих заметках Виктор Живов. Так, например, по словам М. П. Погодина, Петр Великий – это

все, что сопровождает ежедневную жизнь человека: календарь, фасон платья, гражданский шрифт в книге, ритуал поездки в гости, допуск дам в мужскую компанию. Все это пришло в обиход русских как результат его реформаторской деятельности. «Вы получите чин – по табели о рангах Петра Великого. Чин доставляет мне дворянство – так учредил Петр Великий. Мне надо подать жалобу – Петр Великий определил ей форму... Что теперь ни думается нами, ни говорится, ни делается, все труднее или легче, далее или ближе, ... может быть доведено до Петра Великого. У него ключ или замок [147, с. 59]». От подобной оценки уже недалеко и до превращения Петра в божество. О том, что подобное было возможным, свидетельствует запись С. П. Шевырева: «Христос есть тип всего человечества. Ромул есть тип древнего римлянина... Петр есть тип чисто-русского, в нем есть сходство с Христом: как Бог съемлет с себя божество и облекается в человека, чтобы показать человеку – как быть человеком, так Петр Великий съемлет с себя божество земное (величество), чтоб показать русскому, как быть русским. Жизнь Петра есть русское Евангелие [147, с. 62]». Таким образом, приходит к выводу В. Живов, Петр объявлялся основателем русской национальной духовности, что, безусловно, явилось контраргументом на заявления славянофилов об искажении естественного пути развития Руси из-за реформ этого царя-европейца. Было и противоположное представление о Петре I – как о Сатане. Подобный вариант мифологизации Петра I с одновременной его десакрализацией мы встречаем в старообрядческих легендах. В литературе начала XIX века такое представление о Петре Великом было выражено польским романтиком Адамом Мицкевичем в фантастической драме-мистерии «Дзяды» (1832).

И Петр I (царь вейнелейсов) в легенде, которую рассказывает старый Руси в повести В. Ф. Одоевского, и король шведов (рутцев) Карл XII в борьбе за владение источником вечного благополучия проявляют колдовские способности. О сверхъестественной силе, магическом знании и связи с потусторонним противника Петра I свидетельствует то, что король не только не ест и не пьет, но самое главное – «спит он одним только глазом, другим же все

смотрит в небо, и в землю, и все видит, что и как от чего происходит [385, II, с. 145]». В этом он схож с Одином из скандинавской мифологии, который отдал один глаз за право обрести высшую мудрость. По мнению Н. С. Широковой, комментирующей облик фоморов в кельтской мифологии, подобный мотив многозначен. Одноглазость, одноногость могут быть составляющей ритуальной позы, а также знаком «физического уродства, определяющего демоническую сущность этих существ». В любом случае, заключает исследовательница, «такая особенность мифологических персонажей всегда имеет магическое значение [595, с. 153]». Так и король рутцев, благодаря видению одним глазом, знает все. Поскольку он берет себе в союзники водную стихию, мечтавшую вернуть первоначальное состояние хаоса, короля рутцев можно соотнести с хтоническим существом, с которым сражается в мифе культурный герой или демиург. Мотив борьбы с демоническими существами является традиционным и свидетельствует, по мнению А. Косарева, о связи мифического образа культурного героя с его «архаичным прообразом [244, с. 18]» – тотемным предком. Для победы над демоническими силами необходимы чудесные способности. Они есть у царя вейнелейсов, который, как следует из легенды, как первопредок, «вышел ... прямо из моря» в тот момент, когда «была сильная буря, волны землю подмывали, ... скалы с берегов падали в море [385, II, с. 145]». Он умеет превращать стариков в молодых (так в мифологизированном виде представлен запрет иметь боярам бороды). Царь вейнелейсов умеет видеть скрытое под землей: «Придет в одно место, ударит железом по земле, скажет: копайте, и из земли выйдет железо. В другом месте ударит, выйдут из земли сера и селитра…». Отражено в легенде и главное, с точки зрения В. Ф. Одоевского, деяние Петра – созидание Петербурга. О нем писал и А. С. Пушкин в поэме «Медный всадник», где во Вступлении Петр I представлен как демиург. Петр, пишет В. В. Федоров относительно этой части поэмы, «изменяет состояние мира [539, с. 57]». В легенде старого Руси царь вейнелейсов, являющийся

магом, «начал поднимать скалу за скалою и ковать на воздухе. Так выстроил он целый город и опустил его на землю [385, II, с. 146]».

То, что предметом борьбы царя и его демонического противника в Финской легенде оказывается источник благополучия мира, является традиционным для мифологии. Однако, в отличие от героя традиционного мифа о культурном герое (демиурге) оба пытаются не вернуть себе утраченное сокровище, или же завоевать его у опасного для людей чудовища, но захватить чужое. Ведь с самого начала сокровище Сампо принадлежало народу Суомии. В связи с этим старый Руси горестно восклицает: «Чем-то кончится эта кровавая битва? Кому достанется земля наша? Кому достанется сокровище Сампо? [385, II, с. 147]». В мифологизированном виде неопределенность будущего предстает в странных снах Кукари: «видит он, как поднимаются с суомийских берегов огромные скалы, переплывают под ноги царя вейнелейсов, и все он поднимается выше и выше, и на громаду скал взбегают суомийцы, и царь вейнелейсов прикрывает их своей огромною рукою. То чудится ему, что на береге моря скалы разрываются с треском, а из них выходит огромный блестящий город; там собираются тиетаи со всех сторон света... И над городом опять царь вейнелейсов в золотом венце... [385, II, с. 148]». В действительности же и после Петровских реформ Якко, оказавшись в родной земле, видит «печальную картину родимого края». Только ценой абсолютного отчуждения от него ему удается признать Россию, страну вейнелейсов, своей отчизной.

По всей видимости, такая неоднозначность мифологизированого образа Петра в «Саламандре» В. Ф. Одоевского, да и в поэме А. С. Пушкина объясняется тем, что он проявил себя и как заботящийся о благе нации герой, и как царь, стоящий над людьми. Петр представляет эпоху Просвещения, обновления жизни России, приобщения к государственной жизни обыкновенного юноши Якко. Для него Петр – сказочный даритель, дающий направление формированию его личности. И в то же время история, с которой связан Петр, забирает жизни и Павали, и старого Руси. Они гибнут по вине шведа, но, в конечном итоге, потому, что в мирный быт обитателей Финляндии

вторгается война между Россией, интересы которой представляет Петр, и Швецией. «Да нам-то что до этого за дело? – спрашивает Гина старого Руси. – Пусть бы дрались между собою, а нас бы не обижали… [385, II, с. 144]». В реальном плане деятельность Петра угрожает традициям и ритму жизни народа, ведущего естественный образ жизни. В мифологическом – Петр – царь вейнелейсов, который пытается, как и рутцы, захватить сокровище финской земли – Сампо. Таким образом, В. Ф. Одоевский был свободен от однолинейной характеристики Петра лишь как созидателя. Ведь он отображал русскую нацию в тот момент, когда отчетливо проявилось ее противоречивое отношение к государственной власти. Если же вести речь о его повести как об авторском мифе, то «Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия» включает в себя коллективный миф «мудрых суомийцев» о Сампо. Слагая о нем «дивные сказания», обращая к нему свои «труды и надежды», «люди от начала веков» искали путь к восстановлению благополучия, связанный в их воображении с этим чудесным предметом. Чудесный предмет Сампо, о котором поведали древние в своих рунах, был для них связан с «правременем», когда в мире были добро и порядок. «Сладко в Похъёле живется, Если в Похъёле есть Сампо! Там и пашни и посевы, Там и разные растенья, Неизменные там блага», – сообщает Ильмаринен [190, с. 447]. Первоначально необходимость поисков утраченной гармонии со Вселенной, а также путей восстановления того величия, которое было у человека до его отпадения от Космоса, переживалась людьми на интуитивном уровне и представлялась как возвращение утраченного волшебного предмета, источника благополучия и безмятежной жизни.

Единственным персонажем в этом произведении, кому суждено было сохранить в себе выраженное в архаическом мифе чувство родства с природным миром как живым организмом, является у В. Ф. Одоевского Эльса. Поэтому ее, когда она оказывается вдали от родных мест, и пугают действия вейнелейсов, вбивавших в землю сваи, чтобы строить дома. Для нее это было наказание земли, она слышала, как «земля стонала [385, II, с. 163]». Таким было мироощущение людей древности. Они представляли землю своей матерью и ни

в коем случае не решились бы ранить ее орудиями труда. Эльса объясняет действия строителей в соответствии с мифологическим мировосприятием. По ее мнению, они ищут Сампо. Но здесь появляется еще одно, уже не мифологическое, понимание того, чем же является на самом деле для людей Сампо. Это не только волшебный предмет, но и полученные на основе опыта и рационального постижения мира эмпирические и научные познания и умения человека. И хотя Якко возражает Эльсе, суть действий «вейнелейсов» и в самом деле обусловлена их стремлением приспособиться к миру. Но и такое понимание Сампо является односторонним, неполным. Наконец, Сампо может быть истолковано как символ идеального состояния всей космической жизни, когда между людьми и природой вообще не было преград, когда вселенная была понятной и близкой человечеству.

Одних только теоретических знаний для восстановления утраченного человечеством «золотого века» недостаточно, поскольку недостаточно одного лишь материального приумножения благосостояния при игнорировании духовного. Не случайно дядюшка-мистик «посмеивается» над учеными, игнорирующими взаимосвязанность физического и психического. «Материалисты! – восклицает он, – Хотели прокалить и вымочить волю магнетизера [385, II, с. 190]». Все силы, скрытые в природе во всех ее «трех разделах», находятся в синкретической связи. Для человека нового времени, кроме восстановления состояния «неизменности» благ, обязательным стало выявление тех процессов, над которыми Природа работала внутри земли [561, с. 571]. Но для этого ему самому нужно было стать Магом. Однако люди, даже, посвятив себя магии, чаще всего оставались профанами. В разделе о теории и практике алхимии Мэнли П. Холл сравнивает результаты работы инициированного и непросвещенного в высшем искусстве по добыванию «золота». Успех можно достигнуть лишь при условии, что «более высокая алхимия» «свершится сперва в душе человека», и он обретет магическую силу, «которая притягивает и «сгущает» невидимые астральные элементы [561, с. 578]». В. Ф. Одоевский не случайно «заставляет» своего героя заняться

алхимией. Саламандра сообщает Якко о том, что он принадлежит к тем немногим, кому может открыться тайна, «которые душою и телом» отдавались поиску ее разгадки и работали, таким образом, для Вселенского блага. Алхимия в таком случае понимается как воспроизведение и одухотворение космоса, своего рода акт новой космогонии. К подобному и был призван герой повести В. Ф. Одоевского, оказывающейся при подобной ее интерпретации авторским мифом. Но это миф, который завершается утратой героем способности к космогонии и его наказанием духом из-за того, что он в своих занятиях алхимией остался профаном, ищущим в ней, как и старый граф, «жизнь долгую и богатство несчетное [385, II, с. 213]». Это миф В. Ф. Одоевского о том, как и почему людям в очередной раз не удалось вернуть Сампо.

VI. 3. Выводы.

Художественные задачи, которые решали писатели, включая в свои произведения мифологическое, были различными. Эти задачи влияли на жанровую специфику их произведений. В ряде случаев имело место желание сохранить представления, которые в устной форме были распространены в народной среде и могли со временем быть забыты. Важную роль при этом играла установка на необходимость постижения национального характера и особенностей национальной картины мира. Чаще всего такие задачи решались при создании художественных произведений, ориентированных на определенные жанровые модели фольклора. Такие произведения обозначались в подзаголовке «преданием», «сказкой», «песнью». Несмотря на то, что это были литературные произведения, индивидуальное авторское в них было слабо выражено. Преобладала видимость воссоздания коллективной точки зрения.

В это же время появился целый ряд произведений, который также включал в себя мифологическое, но при этом в жанровом плане на эпические фольклорные тексты не был ориентирован. Часть этих художественных произведений может быть отнесена к разряду авторских мифов, часть – к

произведениям, содержащим в себе мифопоэтическое. В тех случаях, когда автор включал миф в ткань своего произведения с целью раскрытия психологии персонажей, выражения различных оценок таинственного, объясняющихся различными типами мышления, следует характеризовать его произведение как мифопоэтическое. Важную роль в нем играют мифологические сюжетные мотивы. При этом миф в них выступает как одно из художественных средств. Он может передавать и авторское мироощущение, но при этом не утрачивает своей художественной задачи – выразить концепцию мира и человека, принадлежащую писателю; выполняет сюжетную, композиционную роль («Сказание об Ольге» З. Волконской).

При условии, что миф является ядром художественного произведения, и им определяется выбор круга событий, когда он не только призван выразить авторскую модель действительности, но и само по себе произведение строится по законам структуры мифа того или иного содержательного типа, имеет смысл отнести его к категории авторских мифов. Герои такого произведения соотносимы с персонажами традиционной мифологии (демиург, культурный герой, тотемный предок), а воссозданные ситуации – с событиями, о которых повествует миф (сезонные нарушения порядка в Космосе, творение людей и мира, эсхатологическая гибель Космоса). Это может быть попытка вернуться к исходному состоянию гармонии мира и человека, произведение о каком-то событии или же действии, которое определило нынешний облик земли и особенности отношений между людьми. Обязательным должен быть лишь универсальный характер этих действий или событий. Явления созданного с помощью авторской фантазии и в соответствии с авторской концепцией действительности художественного мира в таком произведении, как и в традиционной мифологии, могут отличаться взаимопереходностью состояний, многоликостью. В отличие от тех произведений, в которых писатели выстраивали текст в соответствии с законами фольклорных произведений и тем самым воплощали в них коллективное переживание и понимание происходящего, а также повестей и рассказов, в которых автор передавал

мифологическое мироощущение своих героев, но сам отделял свою точку зрения от народной, в авторских мифах обнаруживается результат индивидуального опыта моделирования писателем мира, подобный произведениям коллективного мифотворчества. При этом речь может идти как об одном произведении (роман А. Вельтмана «Светославич, вражий питомец», так и о группе, чаще всего – цикле («Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя).

В значительной степени на отнесение прозаического произведения к разряду мифопоэтических или же авторских мифов влияет дискурс мифологического как его концепция, непосредственно обращенная к читателю, то семантическое ядро, которое выделяется в нем при интерпретации. Повесть В. Одоевского «Саламандра» может быть истолкована как мифопоэтическое произведение, в котором мифологические образы, знаки, ситуации использованы автором в художественных целях. Прежде всего – для наиболее полной и точной характеристики судьбы героя. Но о «Саламандре» можно говорить и как о мифе, поскольку в ней выражен опыт осмысления автором необходимого для мира состояния упорядоченности его составляющих, то есть сообщается о событиях, имеющих универсальный характер. У человечества появилась возможность вернуться к состоянию абсолютного благополучия, вернуть себе Сампо, что понимается автором как гармоническое единство всех частей Космоса, человека и духов стихий, родства между природным и социальным. Саламандрой сформулирована модель этого возвращения. То есть речь идет о новой космогонии. Но она так и не происходит по вине человека, оказавшегося ниже своего призвания. Так герои повести превращаются в героев авторского мифа. Появление каждой из рассмотренных в разделе жанровых разновидностей художественных прозаических произведений, включающих в себя мифопоэтическое, стало возможным с осознанием писателями себя как индивидуальностей, имеющих право разрабатывать принципиально новые пути в литературе. В том числе и в ее жанровой системе. О какой бы модели усвоения фольклора, а через него – мифа, ни шла речь, литературная

деятельность носила в первую очередь творческий характер и писателями решались художественные задачи.

ВЫВОДЫ

В литературоведении накоплен опыт изучения закономерностей литературного процесса в России начала XIX века с точки зрения перехода литературы от риторического типа к эстетическому. Отмечена учеными и роль мифологических (фантастических) элементов в произведениях русских писателей этого времени. Тем самым подготовлена основа системного изучения мифопоэтики русской прозы первых десятилетий XIX века, установления связи между сменой парадигм миропонимания и трансформацией мифологического в художественном мышлении этой эпохи, выработки модели перехода русской литературы из одного качественного состояния в другое с учетом изменений в понимании мифа писателями, представляющими разные художественные методы и направления. Выдвижение идеи взаимообусловленности процессов обретения русской литературой художественности и формирования мифопоэтической парадигмы в ней потребовало глубокого концептуального осмысления и четкой характеристики специфики мифопоэтического в предромантическом и романтическом прозаических произведениях. Выполнение этого задания затруднялось тем, что до сих пор сохраняется противоречивость в понимании природы русского предромантизма, мало изучена проза целого ряда русских романтиков (А. Вельтмана, Н. Греча, З. Волконской, Н. Полевого, О. Сенковского и др.), связь между мифопоэтикой русской прозы и переходом литературы к эстетическому типу не рассматривалась.

Изучение мифа как компонента творческого мышления русских предромантиков и романтиков, а также как составляющей художественного мира их произведений, выявление семантики мифологических структур, установление выраженной в произведении концепции мифологического, основных мифопоэтических стратегий позволило сделать вывод о выработке в начале XIX века принципиального новой концепции мифа, путей его включения в художественное произведение. К основным факторам,

обусловившим обращение русских писателей к мифу в начале XIX века, относятся:

1) формирование в литературе народности как принципа художественного отображения и активизация в связи с этим интереса к национальной мифологии;

2) сохранение в русском обществе патриархального характера отношений, со свойственной ему ориентацией человека на традиционные, в том числе и содержащиеся в мифе, модели поведения;

3) стремление писателей, не ограничиваясь наблюдениями за отдельными событиями и явлениями, выявить силы, управляющие ими, и возвращение в связи с этим к пониманию мифа как выраженной в символической форме истины об универсальном;

4) разочарование в убедительности имеющейся научной картины мира в связи с формированием представления о наличии предела познавательных возможностей человека, находившее художественное выражение в сюжетном мотиве встречи со сверхъестественным;

5) формирование убеждения в возможности постигнуть законы мироустройства на основе мистического опыта;

6) осознание враждебности человеку обстоятельств и мифологизация в связи с этим судьбы как реализации предопределения;

7) художественная разработка проблемы бессознательного, которое, в силу присущих ему сгущения и преобразования понятий в символические образы, а еще больше – в связи с отсутствием научного объяснения его проявлений – мотивировалось мифологически;

8) развитие жанровой системы литературы и связанная с этим ориентация писателей на фольклорные жанры, генезис которых связан с мифологией, а также непосредственно на те структуры, которые содержатся в мифе.

В основе новизны в понимании мифа и его места в литературе – переход русской литературы от риторичности к художественности в начале XIX века. В науке сформировано понимание содержания категории «переходность»,

изучены особенности переходных эпох, выработаны подходы к выявлению признаков смены парадигм художественности в литературе. Изучена и непосредственно русская литература начала XIX века в аспекте ее переходности, высказаны точки зрения на хронологические рамки процесса обретения русской литературой художественности. Не осталось без внимания ученых и обращение русских писателей этой эпохи к мифу. В то же время связь между формированием в русской литературе начала XIX века мифопоэтической парадигмы и переходом литературы к эстетическому типу до сих пор не изучалась учеными. В диссертации предложена модель анализа закономерностей развития русской литературы в первые десятилетия XIX века именно в этом аспекте – путей усвоения писателями мифологических образов и ситуаций, элементов архаического ритуала, мифопоэтической символики. Сопоставительная характеристика предромантической и романтической прозы 20 – 40-х годов XIX века, предпринятая в диссертации, позволила выявить основные направления формирования и развития мифопоэтической парадигмы в русской литературе.

Связь между процессом обретения русской литературой художественности и формированием такой особенности творческого мышления писателей, как мифологизм, мотивируется в диссертации тем, что отход от рационализма как единственного пути познания мира и человека и признание допустимости иных способов миропонимания, в том числе и мифологического, постепенное ослабление дидактичности литературы и формирование новых принципов художественного творчества вызвали эстетизацию мифа. С утверждением приоритета эстетических ценностей мифологические образы и ситуации, элементы ритуала, народнопоэтические мифологические символы утрачивали свою моделирующую роль и начинали сопрягаться с реализацией непосредственно художественных задач – индивидуализацией персонажей, развитием художественного психологизма, выражением неповторимости творческого «я», стремлением писателей не убедить, а удивить своего читателя и приобщить его к поиску истины, развитием жанровой системы литературы.

Постепенность процесса перехода русских писателей к новой парадигме художественного мышления подтверждает предпринятое в диссертации сопоставление предромантической и романтической прозы 20–40-х гг. XIX века с точки зрения особенностей понимания мифа и основных авторских мифопоэтических стратегий. Одно из направлений этого сравнения – изучение развития в русской литературе народности, связанного с интересом литераторов к специфике национального характера, особенностями национальной картины мира и являющегося проявлением индивидуализации, отличающей литературу эстетического типа от риторической.

Особенность русской литературы заключается в том, что впервые в ней к разработке народности обратились предромантики. При этом они опирались на миф, поскольку склонность к мифологизации действительности является одной из ведущих особенностей национального характера, который сохранял в силу присущего ему образа жизни синкретическую связь с природой, а, в связи с патриархальным укладом русской жизни, продолжал опираться на те этические модели, которые содержал в себе миф: подчинение человека воле родончальника (родоначальницы) в связи с сакральностью силы родства и сохраняющим свою силу языческим культом Рода и рожаниц («Хмель, сон и явь» В. Даля, «Киевские ведьмы» О. Сомова, «Лафертовская маковница» Ант. Погорельского), неразличение индивидуального и родового и вера в связи с этим в тождество судьбы всех членов преступного рода и опора на элементы тотемических мифологических верований в произведениях, ориентированных на традиции «готической» прозы («Павильон» Н. Дуровой, «Страшная месть» Н. Гоголя, «Замок Эйзен» А. Бестужева).

Воссоздавая в своих произведениях элементы национальной мифологии, писатели-предромантики, с одной стороны, сохраняли связь с риторическим типом словесности: старались наиболее точно воссоздать особенности мифологических представлений, считали необходимым в авторских комментариях подчеркнуть, что передается мифологическое мышление людей из народа, а не самого автора. С другой стороны, отходили от риторичности

поскольку их обращение к мифу было вызвано не воспитательными, а художественными задачами.

Романтики в разработке народности исходили из принципа «свободного мифологизирования» (В. Кюхельбекер), права художника на пересоздание, трансформацию народнопоэтических мифологических образов, индивидуальное мифотворчество, эклектику, заключавшуюся в соединении элементов мифологической картины мира разных этносов. В отличие от предромантиков, включая в свои произведения мифологические образы, ситуации, народнопоэтическую символику, романтики выражали не «чужое», распространенное в национальной народной среде понимание и переживание тех явлений природы, которые казались загадочными, а собственное мироощущение. Поэтому образы, народной демонологии в их произведениях персонифицировали деструктивное начало, угрожающее гармонии и упорядоченности Космоса («Ижорский» В. Кюхельбекера), или же, напротив, тот одухотворенный порядок, который был утрачен («Не дом, а игрушечка!» А. Вельтмана), а само произведение, в систему персонажей которого включались духи, усвоенные из национальной мифологии, строилось на романтической антитезе «идеал-действительность».

Связь между мифологизмом русской прозы и процессом обретения ею художественности была обусловлена и формирующимся в русском обществе в начале XIX века убеждением в праве индивидуальности на формирование собственной модели понимания действительности, в первую очередь, того, что еще не было познано и оставалось загадочным, а потому не исключало и мифологическую мотивировку. Предромантики допускали, что в мифе содержится указание на скрытую от человека суть мироустройства и поэтому не исключали наличия в мире сверхъестественного, однако старались найти рациональное объяснение загадочному. В этом выразилась противоречивость их мировосприятия, соединение агностицизма и рационализма. Наиболее полно диалогичность художественного мышления предромантиков и связанное с ней стремление соотнести многочисленные варианты оценки загадочного

выражены циклах, в которых отдельные эпизоды, взаимоотражаясь друг в друге, одновременно усиливают убеждение в сверхъестественном и укрепляют рационализм читателя. В «Двойнике, или Моих вечерах в Малороссии» Ант. Погорельского спор между агностиком повествователем, ориентированным на мифологическую мотивировку таинственного, и его рационалистом-двойником, озвучивающим просветительскую программу писателя, выражают диалог между двумя полюсами авторского сознания. Их совмещение допустимо в связи с тем, что ведется спор не о наличии сверхъестественного (оно признается обоими), а о действительности встречи с ним. В «Вечере на Хопре» М. Загоскина рациональное объяснение веры в духов и подчинения человека демоническому как мистификации или же проявления неразвитости мышления не отрицается, но подвергается иронии как недостаточно аргументированное. К концу книги читатель все больше склоняется к точке зрения мифологически настроенного повествователя, убежденного в пределе познавательных возможностей человека.

Склонность предромантиков к рационализму и дидактике (выбор таких мифопоэтических ситуаций, которые связаны с нравственным выбором персонажей) – это знаки сохранения ими связи с риторическим типом литературы. Одновременно признание невозможности однозначного толкования загадочного свидетельствует об изменении представления о роли автора в произведении: у него уже нет «готового» ответа, в котором он должен убедить читателя. Отсюда – формирование установки на занимательность, ослабление воспитательного и усиление за счет этого познавательного аспектов художественного произведения, что свидетельствует о выдвижении на первый план эстетических задач.

В основе мифотворчества романтиков – художественное решение проблемы свободы и необходимости и мифологизация в связи с этим обстоятельств («Штосс» М. Лермонтова, «Поединок» Е. Ростопчиной, «Вий» Н. Гоголя), убеждение в способности индивидуальности открыть внутреннюю идею мира и вернуть человечеству идеальное состояние гармонии со вселенной

(«Блаженство безумия» Н. Полевого), формирование представления о художнике как о демиурге, которому удается превратить процесс создания произведения искусства в жизнетворчество («Хозяйка» Е. Кологривовой, «Вальтер Эйзенберг» К. Аксакова), убеждение в одухотворенности Космоса и взаимодействии всех составляющих его миров, в том числе, прошлого и настоящего человечества («Косморама» В. Одоевского). При этом романтики опирались как на идеи античных философов о метемпсихозе и анамнесисе, сочинения мистиков о духах стихий, так и на мифологические представления о «золотом веке», демиурге, встрече ангела и демона, на элементы мифологической модели мира (неразрывность диахронии и синхронии, анимизм, наделение явлений природы и нравственных качеств антропоморфными признаками, неоднородность пространства и т. д.). В романтическом произведении то, что было усвоено из философии и мифологии, приобретало эстетическое измерение, становилось основой индивидуального мифотворчества.

Развитие мифологической парадигмы в русской прозе было обусловлено и формированием в ней психологизма, признанием уникальности внутренней жизни каждого человека. Особенно велика роль мифа в произведениях русских писателей начала XIX века в художественном познании различных проявлений бессознательного. И здесь, наряду с общим для предромантиков и романтиков интересом к индивидуальному в явлениях психической жизни, наблюдаются и различия. У предромантиков, сохранивших связь с риторическим типом словесности, а оттого и не освободившихся полностью от дидактики, художественное слово частично сохраняло за собой моральную силу. Мифологические представления о нарушении табу как причине подчинения дьявольскому, о циклическом характере времени и дискретности пространства каждый из локусов которого (лес, деревенская изба, кладбище, собственный дом) наделен особой семантикой, элементы мифологических обрядов и мифологической символики помогали писателям включить описание происходящего с их героями в контекст традиционного для мифологической

картины мира переживания обновления мира и человека в определенные календарные даты как преодоления активизировавшихся на время сил хаоса. Одновременно уже предромантиками признавалась сложность психики человека, неоднозначность толкования происходящего с ним. Это способствовало эстетизации мифологических элементов.

В романтическом мифопоэтическом произведении, герои которого находятся в состоянии сна, склонны к ясновидению или же переживают состояние безумия, этический пафос сменяется познавательным. Внимание автора и читателя сосредоточено на сложности, а оттого и загадочности психики человека, наличии в ней «инстинктуального» (В. Одоевский), а также врожденных структур, которые позже обретают конкретные формы и объясняют мифологизм мировосприятия человека. Выражается представление о душе как самостоятельной по отношению к физическому «я» субстанции.

С отходом от обязательной ориентации на канон, свойственной риторическому типу словесности, было связано развитие жанровой системы русской литературы, появление в ней новых прозаических жанров, в том числе и основанных на усвоении фольклора: «преданий», «сказок», «сказаний». При этом писатели могли в точности следовать модели фольклорного жанра, содержавшего в себе мифологические парадигмы, как О. Сомов (предания «Недобрый глаз» и «Русалка», сказка «Оборотень»), В. Даль (предание «Упырь»), могли включать миф в соответствии с непосредственно художественными задачами и создавать мифопоэтические произведения («Не дом, а игрушечка!» А. Вельтмана, «Сильфида» В. Одоевского, «Сказание об Ольге» З. Волконской, «Вий» Н. Гоголя и др.), или же творить собственные, авторские мифы, в которых, как в «Святославиче, вражьем питомце» А. Вельтмана, «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя, миф является структурным ядром произведения и его законами определен выбор цепи событий, а герои соотносимы с персонажами мифа (демиург, культурный герой, тотемный предок), события, составляющие основу сюжета такого произведения, имеют универсальный характер. Подобное разделение на

мифопоэтические произведения и индивидуально-авторские мифы в значительной степени условно, поскольку главным и в тех и в других было решение писателями художественных задач.

Начало XIX века – исключительно противоречивый и одновременно знаменательный этап в развитии русской литературы. Изучение мифологической парадигмы в предромантической и романтической прозе представляется перспективной литературоведческой проблемой, открывающей перед исследователем новые возможности в понимании национальной специфики русской литературы, закономерностей историко-литературного процесса, направлений развития творческого мышления русских писателей, развития и функционирования в русской литературе художественных направлений, обусловленности творческих стратегий диалогом литературы с мифом как вневременной универсалией.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамова Е. А. Мифореализм / Е. А. Абрамова // Миф – литература – мифореставрация: [сб. статей / ред. С. М. Телегин]. – М. – Рязань: УЗОРОЧЬЕ, 2000. – С. 39–43.
2. Абрамович С. Д. Міфологізація Карпат в повісті М. Гоголя «Страшна помста» / С. Д. Абрамович // Микола Гоголь і світова культура: матеріали міжнародної наукової конференції, присв. 185-річчю з дня народження письменника / відп. ред. і упорядник Г. В. Самойленко. – К. – Ніжин, 1994. – С. 50–52.
3. Абрамян Л. А. Мир мужчин и мир женщин: расхождения и встреча / Л. А. Абрамян // Этнические стереотипы мужского и женского поведения: [сб. науч. ст. / Отв. редакторы: А. К. Байбурин, И. С. Кон]. – СПб.: Наука. С.-Петербургское отделение, 1991. – С. 109–131.
4. Аверинцев С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии / С. С. Аверинцев // Вопросы литературы. – 1970. – № 3. – С. 113–143.
5. Аверинцев С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох / Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: [сб. статей / Отв. ред. П. А. Гринцер]. – М.: Наследие, 1994. – С. 3–38.
6. Аветян Э. Г. Семиотика и лингвистика / Э. Г. Аветян; [ред. Э. Р. Атаян]. – Ереван: Изд-во Ереванского ун-та, 1989. – 288 с.
7. Автономова Н. С. Миф: хаос и логос / Н. С. Автономова // Заблуждающийся разум? Многообразие ненаучного знания: [сб. науч. тр. / отв. ред. и сост. И. Т. Касавин]. – М.: Политиздат, 1990. – С. 30–58.
8. Автор і авторство у словесній творчості: [зб. наук. ст. / відп. ред. Н. М. Шляхова]. – Одеса: Поліграф, 2007. – 391 с.

9. Автухович Т. Е. Риторическое начало в русской литературе XVIII в. / Т. Е. Автухович // Проблема автора в художественной литературе: [межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. В. И. Чулков]. – Ижевск: Изд-во Удмуртского ун-та, 1993. – С. 65–73.
10. Азиева М. И. О реалистических тенденциях в романтизме позднего А. А. Бестужева-Марлинского / М. И. Азиева // Творческие методы и литературные направления: [сб. статей / под ред. П. А. Николаева, И. Ф. Волкова, с. В. Калачевой]. – М.: Изд-во Московского университета, 1987. – С. 86–89.
11. Александров А. В. Автор древний и новый / А. В. Александров // Национально-культурный компонент в текстах мировой литературы: Часть II: Авторская модель мира: [учеб. пособие / отв. ред. Н. М. Раковская]. – Одесса: Астропринт, 2006. – С. 16–37.
12. Александров А. В. Вербализация чуда / А. В. Александров // Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту: [зб. праць на пошану професора Нонни Шляхової з нагоди її 70-річчя]. – Одеса: Астропринт, 2003. – С. 6–17.
13. Александров О. В. Міфопоетична парадигма образу княгині Ольги (за Повістю врем'яних літ) / А. В. Александров // Медієвістика: [зб. наукових статей / за ред. Олександра Александрова]. – Вип. 4. – Одеса: Астропринт, 2006. – С. 22–28.
14. Александров А. В. Русский романтический рассказ: [монография] / А. В. Александров – Одесса: Астропринт, 2000. – 144 с.
15. Александрова Л. П. Творчий метод чи тип мислення / Л. П. Александрова // Філологічні семінари. Реалістичний тип творчості: теорія і сучасність: [сб. наук. праць] – К.: Видавничий центр «Київський університет», 1998. – С. 48–50.
16. Александрова Н. В. Повесть «Штосс» в контексте творчества М. Ю. Лермонтова / Н. В. Александрова // Романтизм и его исторические судьбы: [материалы международной научной

конференции (VII Гуляевских стений) 13 – 16 мая 1998 г. / Ред. Е.Г. Милюгина]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Ч. 1. – С. 164–168.

17. Алексеев М. П. К сказаниям о пане Твардовском в русской литературе / М. П. Алексеев // Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. – Л.: Наука, 1983. – С. 300–308.
18. Алексеев М. П. Чарльз Роберт Метьюрин и русская литература М. П. Алексеев // От романтизма к реализму. Из истории литературных связей: [сборник / отв. ред. М. П. Алексеев]. – Л.: Наука, 1978. – С. 3–55.
19. Андреев А. Л. Место искусства в познании мира / А. Л. Андреев. – М.: Политиздат, 1980. – 255 с.
20. Антология мировой философии: В 4 т. / [ред. -сост. и авт. вступ. статьи В. В. Соколов] – М.: Мысль, 1969. – Т. 1: Философия древности и средневековья. – Ч. 1. – С. 536–576.
21. Арзамас: сб.: В 2 кн / [под общей редакцией В. Э. Вацуро и А. Л. Осповата]. – М.: Художественная литература, 1994. – Кн. 2: Из литературного наследия «Арзамаса» – 639 с.
22. Архипова А. В. О русском предромантизме / А. В. Архипова // Русская литература. – 1978. – № 1. – С. 14–25.
23. Афанасьев А. Н. Мифы, поверья и суеверия славян: Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. / [сост., подгот. текста и комментарии К. Королева]. – М.: Экссмо; СПб.: Terra Fantastica, 2002. Т. 1 – 800 с.; Т. 2 – 768 с.; Т. 3 – 768 с.
24. Ахундов М. Д. Концепция пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы / М. Д. Ахундов. – М.: Наука, 1982. – 222 с.
25. Баги И. Метаморфозы демона (*Erlcönig* Гете в переводе В. Жуковского) / И. Баги, Ч. Шарняи // Dissertationes Slavicae. Sectio Historiae Litterarum. – Szeged, 2006. – XXIV. – С. 63–84.

26. Базеян Г. А. О психологических особенностях художественного сознания / Г. А. Базеян // Вопросы психологии. – 2001. – № 4. – С. 81–90.
27. Бальзак О. Серафита: [пер. с франц. Л. Гуревича] / Оноре де Бальзак. – М.: Энигма, 1996. – 288 с.
28. Банковская Н. П. Типология романтического мышления / Н. П. Банковская – К.: УМК ВО, 1992. – 118 с.
29. Барабаш Ю. Я. К проблеме «концы – переходы – начала» (В связи с одной сковородинской реминисценцией у И. Котляревского) / Ю. Я. Барабаш // Вопросы литературы. – 1997. – № 3. – С. 183–201.
30. Барышков В. П. Аксиология личностного бытия: [монография / под ред. В. Б. Устьянцева] / В. П. Барышков. – М.: Логос, 2005. – 192 с. – (Золотая коллекция).
31. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества: [сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – С. 9–191.
32. Бегунов Ю. К. Сказания о чернокнижнике Твардовском в Польше, на Украине и в России и новонайденная «История о пане Твардовском» / Ю. К. Бегунов // Советское славяноведение. – 1983. – № 1. – С. 78–89.
33. Бегунов Ю. К. Русско-европейские литературные связи эпохи предромантизма. (Обзор зарубежных исследований) / Ю. К. Бегунов // На путях к романтизму: [сб. научн. трудов / отв. ред. Ф. Я. Прийма]. – Л.: Наука, 1984. – С. 237–277.
34. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова / [науч. ред.: И. Н. Сухих, с. В. Друговейко-Должанская]. – СПб.: Паритет, 2006. –320 с.
35. Бен Г. Е. Предромантизм / Г. Е. Бен // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – М., 1968. – Т. 5. – С. 958–959.

36. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
37. Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения: В 2 т. / А. А. Бестужев-Марлинский / [сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. В. И. Кулешова]. – М.: Художественная литература, 1981. – Т. 1. – 487 с.; Т. 2. – 591 с.
38. Блейк У. Видения страшного суда / У. Блейк / [сост., перевод, предисловие, комментарии В. Чухно]. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002. – 384 с. – (Серия «Антология мудрости»).
39. Бовсунівська Т. В. Історія української естетики першої половини XIX століття: [монографія] / Т. В. Бовсунивська. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2001. – 343 с.
40. Богданов А. П. Александр Вельтман – писатель-историк / А. П. Богданов // Вельтман А. Ф. Романы / [сост., вступ. статья В. И. Калугина; послесл. и коммент. А. П. Богданова]. – М.: Современник, 1985. – С. 458–481.
41. Бойко М. Н. А. Ф. Вельтман: общеевропейская авантюрность повествования и российская специфика героя / М. Н. Бойко // Бойко М. Н. Авторские миры в русской культуре первой половины XIX века. – С-Пб.: Дмитрий Буланин, 2005. – С. 102–126.
42. Бойко М. Н. Герой русской литературы как эстетическое явление / М. Н. Бойко // Русская художественная культура. Контуры духовного опыта. – СПб.: Алетейя, 2004. – С. 203–218.
43. Большакова А. Ю. Теория архетипа на рубеже XX–XXI вв. / А. Ю. Большакова // Вопросы филологии. – 2003. – № 1 (13) – С. 37–48.
44. Большакова А. Ю. Типология и менталитет. (К проблеме русско-западных межлитературных схождений) / А. Ю. Большакова // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1996. – № 6. – С. 3–12.

45. Борев Ю. Б. Художественный процесс (проблемы теории и методологии) / Ю. Б. Борев // Методология анализа литературного процесса: [сб. статей / отв. ред. доктор філолог. наук Ю. Б. Борев]. – М.: Наука, 1989. – С. 4–30.
46. Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература: (Первая половина XIX в.): К проблеме русско-немецких литературных связей / А. Б. Ботникова. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1977. – 206 с.
47. Ботникова А. Б. О формах выражения австорского сознания в романтическом произведении (Э. Т. А. Гофман. Песочный человек) / А. Б. Ботникова // Формы раскрытия авторского сознания (на материале зарубежной литературы): [межвуз. сб. науч. трудов]. – Воронеж, 1986. – С. 36–45.
48. Бровина Н. В. Отражение важнейших эстетических представлений Гоголя и Жуковского в их переписке 40-х гг. XIX в. / Н. В. Бровина // Мир романтизма: материалы международной научной конференции «Мир романтизма» (XI Гуляевских чтений) / науч. ред. д. ф. н., проф. Карташова И. В. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – Вып. 8 (32). – С. 80–86.
49. Бройтман С. Н. Из лекций по исторической поэтике: Слово и образ / С. Н. Бройтман. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 66 с. – (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение, Серия «Лекции в Твери»).
50. Булаховская Ю. Л. Несколько соображений о творчестве Антония Погорельского / Ю. Л. Булаховская // Слово. Символ. Текст: [Сб. научн. тр., посв. 80-л. проф. М. А. Карпенко / Под общей ред. проф. Е. С. Снитко и проф. Л. П. Дядечко]. – К. Изд-во Киевского национального университета, 2006. – С. 296 – 300.
51. Булдакова Е. Р. Книга В. Ф. Одоевского «Русские ночи» и традиции мистических текстов / Е. Р. Булдакова // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 1997. – Вып. 2. – № 9. – С. 76–84.

52. Буряк Е. Ф. До проблеми співвідношення поняття індивідуальний авторський міф і художній світ / Е. Ф. Буряк // Наукові записки Кіровоградського держ. ун-ту. – Серія Філологічні науки (літературознавство). – 2003. – Вип. 50. – С. 60–63.
53. Вайман С. Т. Идея художественной переходности / С. Т. Вайман // Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах / [отв. редактор Н. А. Хренов] – М.: Наука, 2002. – С. 284–296.
54. Вайнштейн Ольга. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля / Ольга Вайнштейн. – М.: РГГУ, 1994. – 80 с. – (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 6. Историческая поэтика).
55. Вампир: Английская готика. XIX век: Сб. / [пер. с англ., сост. серии К. Королев и Н. Науменко] – М.: ООО «Издательство АСТ»; СПБ.: Terra Fantastica, 2002. – 571 [5] с. – (Классика литературы ужасов).
56. Вансlов В. В. Эстетика романтизма / В. В. Вансlов. – М.: Искусство, 1966. – 403 с.
57. Васильев С. Ф. «Реальное» и «фантастическое» в «Упыре» А. К. Толстого (сюжет как способ выражения авторской позиции) / С. Ф. Васильев // Проблема автора в художественной литературе: межвуз. сб. научных работ / [Отв. редактор проф. Корман Б. О.] – Устинов: Удмурт. гос. ун-т, 1985. – С. 81–85.
58. Васильева Н. В. Образ «вражьего питомца» Светославича в призме развития мотива «ребенка, проклятого в утробе» в романе А. Ф. Вельтмана «Светославич, вражий питомец» / Н. В. Васильева // Мир романтизма: материалы международной научной конференции «Мир романтизма», посвященной 45-летию научной деятельности профессора И. В. Карташовой. Тверь, 24–27 мая 2006 г. / [Науч. ред. доктор филологических наук, профессор ТвГУ И. В. Карташова]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2007. – Т. 12 (36). – С. 148 – 153.

59. Вацуро В. Э. Готический роман в России / В. Э. Вацуро / [сост. и подгот. текста по черновой рукописи Т. Ф. Селезневой] – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 2002. – 544 с.
60. Вацуро В. Э. Последняя повесть Лермонтова [Штосс] / В. Э. Вацуро // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. – Л.: Наука, 1979. – С. 223–252.
61. Вацуро В. Э. София: Заметки на полях «Косморамы» В. Ф. Одоевского / В. Э. Вацуро // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 42. – С. 161–168.
62. Вейман Р. История литературы и мифология / Р. Вейман / [пер. с нем.] – М.: Прогресс, 1975. – 344 с.
63. Вельтман А. Ф. Романы / А. Ф. Вельтман / [сост., вступ. статья В. И. Калугина; послесл. и коммент. А. П. Богданова]. – М.: Современник, 1985. – 524 с., портр. – (Из наследия).
64. Веселовский А. Н. Историческая поэтика: [вступ. ст. И. К. Горского; сост., коммент. В. В. Мочаловой] / А. Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 407 с. – (Классика литературной науки).
65. Видяева Н. Н. Повесть М. Ю. Лермонтова «Штосс» и ее план: К постановке проблемы судьбы в произведении / Н. Н. Видяева // Романтизм: грани и судьбы: [сб. научных работ / науч. ред. проф. И. В. Карташова]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. – Вып. 5. – С. 104–113.
66. Виноградова Л. Н. Фольклор как источник для реконструкции древней славянской духовной культуры / Л. Н. Виноградова // Славянский и балканский фольклор / Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы / [ред. коллегия: Н. И. Толстой, Л. Н. Виноградова, с. М. Толстая]. – М.: Наука, 1989. – С. 101 – 121.

67. Виролайнен М. Н. Гоголь и Лермонтов: (Проблема стилистического соотношения) / М. Н. Виролайнен // Лермонтовский сборник. – Л.: Наука, 1985. – С. 104–130.
68. Виролайнен М. Н. Типология культурных эпох русской истории / М. Н. Виролайнен // Русская литература. – 1991. – № 1. – С. 3 – 20.
69. Владимирова Н. Г. Миф в жанровой структуре современного западного романа / Н. Г. Владимирова // Жанровое своеобразие художественных форм в литературе XX века: [сб. статей / отв. ред. Н. Г. Владимирова]. – Ташкент: Университет, 1992. – С. 3–18.
70. Волков И. Ф. Основные проблемы изучения романтизма / И. Ф. Волков // К истории русского романтизма: [сб. статей / ред. кол.: Ю. В. Манн и др.] – М.: Наука, 1973. – С. 5–38.
71. Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы / И. Ф. Волков. – 2-е изд. доп. – М.: Искусство, 1989. – 250 с.
72. Волков Ю. Г. Человек: Энциклопедический словарь / Ю. Г. Волков, В. С. Поликарпов. – М.: Гардарики, 1999. – 520 с.
73. Вундт В. Миф и религия / В. Вундт // Мюллер М., Вундт В. От слова к вере. Миф и религия. – М.: Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2002. – С. 245–824. – (Серия «Антологія мисли»).
74. В’язовський Г. А. Творче мислення письменника / Г. А. В’язовський – К.: Дніпро, 1982. – 335 с.
75. Гаврилкова И. Н. Предромантизм в русской поэзии конца XVIII – начала XIX веков: дис. … кандидата филологических наук: 10.01.01 / Гаврилкова Ирина Николаевна – М., 2003. – 214 с.
76. Гаврилов И. Б. Философия природы немецкого романтизма / Гаврилов И. Б., Иванов И. А. // Мир романтизма: материалы международной научной конференции «Мир романтизма» (XIII Гуляевских чтений) – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. – Т. 10 (34). – С. 4–6.
77. Гаврилова Ю. Ю. Миф – автор – художественная целостность: Аспекты взаимосвязи / Гаврилова Ю. Ю., Гиршман М. М. // Проблема

автора в художественной литературе: межвуз. сб. научных трудов. – Ижевск: Изд-во Удмуртского ун-та, 1993. – С. 56–64.

78. Гадамер Г. – Г. Актуальность прекрасного / Г. -Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 367 с. – (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).
79. Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века / П. П. Гайденко. – М.: Республика, 1997. – 495 с.
80. Галкин А. Б. Литературоведение как миф / А. Б. Галкин // Литературоведение как проблема: Труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». Памяти Александра Викторовича Михайлова посвящается. – М.: Наследие, 2001. – С. 393–427.
81. Гальван Э. Т. Что значит быть агностиком? / Э. Т. Гальван. – М.: Прогресс, 1983. – 127 с.
82. Гамкрелидзе Т. В. Индоевропейский язык и индоевропейцы = Indo-European and the Indo-Europeans: Реконструкция и ист. -типол. анализ праязыка и протокультуры: В 2 ч. / Т. В. Гамкрелидзе, Вяч. Вс. Иванов / [предисл. Р. О. Якобсона]. – Тбилиси: Изд-во Тбилисского университета, –984. – Ч. 2. – 1328 с.
83. Гаспаров Б. М. Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики / Б. М. Гаспаров // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1977. – Т. 8. – Ученые записки Тартуского ун-та. – Вып. 411. – С. 120–137.
84. Гачев Г. Д. Национальные образы мира / Г. Д. Гачев. – М.: Советский писатель, 1988. – 448 с.
85. Гегель Г. Энциклопедия философских наук : В 3 т. / Г. Гегель / [отв. ред. Е. П. Ситковский] – М.: Мысль, 1977. – Т. 3: Философия духа. – 471 с.

86. Гегель Г. Философия истории / Г. Гегель // Сочинения: В 14 т. / [пер. А. М. Водена; под ред. Ф. А. Грохова]. – М. -Л.: Соцэкгиз, 1929–1959. – Т. 8. – 470 с.
87. Гей Н. К. Категории художественности и метахудожественности в литературе / Н. К. Гей // Литературоведение как проблема: Труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». Памяти Александра Викторовича Михайлова посвящается. – М.: Наследие, 2001. – С. 280–301.
88. Гельвеций К. А. Об уме / К. А. Гельвеций – М.: ОГИЗ, 1938. – (АН СССР. Институт философии).
89. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества / И. Г. Гердер / [пер. и примеч. А. П. Михайлова]. – М.: Наука, 1977. – 703 с.
90. Геродот. История: В 9 книгах / Геродот / [ред. перевода Н. А. Мещерский]. – Л.: Наука, 1972. – 600 с.
91. Гиршман М. М. Автор – род – жанр – стиль: их отношения и взаимосвязи в индивидуально-авторскую эпоху / М. М. Гиршман // Литературоведческий сборник / [отв. ред. М. М. Гиршман]. – Вып. 21–22. – Донецк: ДонГУ, 2005. – С. 5–16.
92. Глазунова О. И. Логика метафорических преобразований / О. И. Глазунова. – СПб., 2000. – 190 с.
93. Гнедова Е. «Живых и мертвых вод исток»: акватическая мифология в русской по–зии конца XVIII – начала XIX в. / Е. Гнедова // Мир романтизма: материалы международной научной конференции «Мир романтизма» (XII Гуляевских чтений). Тверь, 26–29 мая 2004 г. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2004. – Т. 9 (33). – С. 42–58.
94. Гнедова Е. Романтическая мифологема «универсум в образе искусства» / Е. Гнедова // Мир романтизма: Материалы международной научной конференции «Мир романтизма» (XI Гуляевских чтений). Тверь, 167 мая 2003г. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – Т. 8 (32). – С. 19–26.

95. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 8 т. / Н. В. Гоголь / [под общей ред. В. Р. Щербины]. – М.: Правда, 1984.

96. Голіченко Т. С. Слов'янська міфологія та антична культура: [монографія] / Т. С. Голіченко. – К.: Наукова думка, 1994. – 92 с.

97. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер / [послесловие Н. И. Конрада, Н. В. Брагинской] – С. 188–206. – М.: Наука, 1987. – 216 с.

98. Гольберг М. Проблеми вивчення історико-літературного процесу / М. Гольберг // Слово і час. – 1990. – № 2. – С. 39–42.

99. Горбунова Л. Г. Творчество В. К. Кюхельбекера: проблемы фантастики и мифологии: пособие по спецкурсу / Л. Г. Горбунова / [под ред. Т М. Акимовой]. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1991.

100. Гофман Э. Т. А. Серапионовы братья: Сочинения: В 2 т. / Э. Т. А. Гофман / [пер. с нем. А. Соколовского под ред. Е. В. Степановой, В. М. Орешко; Ил. А. А. Федорченко]. – Минск: Navia Morionum, 1994. – Т. 2. – 464 с.

101. Грабович Г. Гоголь і міф України / Г. Грабович // Сучасність. – 1994. – № 9. – С. 77–95; № 10. – С. 137–150.

102. Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка / Г. Грабович / [переклад з англійської Соломії Павличко]. – Друге виправлене й авторизоване видання. – К.: Критика, 1998. – 206 с.

103. Грабовська І. Україна як метафізична реальність / І. Грабовська. – К.: Стилос, 2000. – 113 с. – (Б-ка журн. «Генеза»).

104. Греч Н. И. Записки о моей жизни / Н. И. Греч. – М.: Книга, 1990. – 396 с. – (Историко-литературный архив).

105. Греч Н. Черная Женина / Н. Греч // Три старинных романа: в 2 кн. – М.: Современник, 1990. – Кн. 2. – С. 8 – 318.

106. Грешных В. И. Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления / В. И. Грешных. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1991. – 144 с.

107. Григорьян К. Н. Судьбы романтизма в русской литературе / К. Н. Григорьян // Русский романтизм / [отв. ред. К. Н. Григорьян]. – Л.: Наука, 1978. – С. 4–17.

108. Гриценко О. А. «Своя мудрість»: Національні міфології та «громадянська релігія» в Україні: Додаток до «Нарисів української національної культури» / О. А. Гриценко. – К.: УЦКД, 1998. – 184 с.

109. Грицик Л. В. Порівняльне літературознавство в Україні: початковий методологічний етап / Л. В. Грицик // Методологічні аспекти літературознавчого синтезу: [зб. науков. праць на пошану професора Нонни Шляхової з нагоди її 75-річчя / відпов. ред. Є. М. Черноіваненко]. – Одеса: Астропринт, 2008. – С. 51 – 58.

110. Громов В. Е. Понятие художественного / В. Е. Громов // Художественное в эстетике и в искусстве / [отв. ред. Н. В. Гончаренко]. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 3–56.

111. Гуили Р. Э. Энциклопедия ведьм и колдовства / Р. Э. Гуили / [пер. с англ.]. – М.: Вече, А. Корженевский, 1998. – 672 с. – (Энциклопедии. Справочники. Неумирающие книги).

112. Гуили Р. Э. Энциклопедия привидений и духов / Р. Э. Гуили / [пер. с англ.]. – М.: Вече, А. Корженевский, 1997. – 656 с. (Энциклопедии. Справочники. Неумирающие книги).

113. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики / Г. А. Гуковский / [вступ. статья Г. Макогоненко]. – М.: Художественная литература, 1965. – 356 с.

114. Гулыга А. Пути мифотворчества и пути искусства. (Заметки социолога) / А. Гулыга // Новый мир. – 1969. – № 5. – С. 217–232.

115. Гуляев Н. А. Введение в теорию романтизма : пособие по спецкурсу / Н. А. Гуляев, И. В. Карташова. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1991. – 92 с.

116. Гуляев Н. А. О формах романтической типологии / Н. А. Гуляев // Романтизм: грани и судьбы: сб. научных работ / [научн. редактор профессор И. В. Карташова]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – С. 10–15.

117. Гурвич И. А. О развитии художественного мышления в русской литературе (конец XVIII – первая половина XIX в.) / И. А. Гурвич. – Ташкент : ФАН Узбекской ССР, 1987. – 120 с.

118. Гурвич И. А. Проблематичность в художественном мышлении (конец XVIII–XX вв.) / И. А. Гурвич. – Томск: Водолей, 2000. – 256 с.

119. Гурдуз А. Міф і міфологічний фактор у літературі. (Загальнотеоретичні проблеми студіювання) / А. Гурдуз // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2004. – № 3. – С. 120–126.

120. Гуревич А. М. На подступах к романтизму. (О русской лирике 1820–х годов) / А. М. Гуревич // Проблемы романтизма: сб. статей. – М.: Искусство, 1967. – С. 154–231.

121. Гуревич А. М. О типологических особенностях русского романтизма / А. М. Гуревич // К истории русского романтизма. – М.: Наука, 1973. – С. 505–525.

122. Гуревич А. М. Типологическая общность и национально-историческое своеобразие / А. М. Гуревич // Вопросы литературы. – 1978. – № 11. – С. 164–187.

123. Гуревич П. С. Загадки архаической культуры / П. С. Гуревич // Фрейд З. Тотем и табу: сб. / [сост. и автор предисловия доктор философских наук, профессор П. С. Гуревич]. – М.: Олимп; ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1998. – С. 7–15.

124. Гусев В. А. Литература в ситуации переходности: [монография] / В. А. Гусев. – Днепропетровск: Изд-во ДНУ, 2007. – 276 с.

125. Давыдов А. П. Медиация как логика перехода в русской культуре. Интеллектуализация смысла любви в художественном сознании / А. П. Давыдов // Искусство в ситуации смены циклов:

Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах / [отв. редактор Н. А. Хренов]. – М.: Наука, 2002. – С. 297–321.

126. Данилевский И. В. Структуры коллективного бессознательного: Квантовоподобная социальная реальность / И. В. Данилевский. – 2-е, испр. и доп. Издание – М.: КомКнига, 2005. – 376 с.

127. Дача на Петергофской дороге: Проза рус. писательниц первой половины XIX в. / [сост., авт. вступ. ст. и примеч. В. Ученова; Художник В. Низов]. – М.: Современник, 1986. – 462 с. [с ил].

128. Декабристы: эстетика и критика / [сост., вступ. статья и коммент. Р. Г. Назарьяна и Л. Г. Фризмана]. – М.: Искусство, 1991. – 491 с. (История эстетики в памятниках и документах).

129. Денисова Т. Н. Наука «компаративістика» в сучасному трактуванні / Т. Н. Денисова // Слово і час. – 2005. – № 5. – С. 24–31.

130. Денисюк Х. Два англійські романи готико-френетичної поетики. (Порівняльний аспект) / Х. Денисюк // Слово і час. – 2007. – № 1. – С. 75–86.

131. Дильтей В. Воззрение на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации / В. Дильтей / [пер. с нем. Левина М. И.; Отв. редактор Мильская Л. Т.] – М., Иерусалим: Университетская книга, Gesharim, 2000. – 463 с. – (Книга света).

132. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения / А. Дима / [пер. с рум.] – М.: Прогресс, 1977. – 229 с.

133. Дмитриева Е. Е. Стернианская традиция и романтическая ирония в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» / Е. Е. Дмитриева // Известия Академии Наук. Серия литературы и языка. – 1992. – Т. 51. – С. 18–28.

134. Доманский Ю. В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: пособие по спецкурсу / Ю. В. Доманский. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – 93 с.

135. Драч Г. В. Рождение античной философии и начало антропологической проблематики / Г. В. Драч. – М.: Гардарики, 2003. – 316 с.

136. Дурова Н. А. Избранное / Н. А. Дурова / [сост., вступ. статья и примеч. В. В. Афанасьева]. – М.: Сов. Россия, 1984. – 440 с.

137. Душечкина Е. В. «Ночь перед рождеством» и традиция русского святочного рассказа / Е. В. Душечкина // Наследие Н. В. Гоголя и современность: тезисы докладов и сообщений науно-практической Гоголевской конференции (май, 1988) / [под ред Г. В. Самойленко] . – Нежин, 1988. – Ч. 1. – С. 21–22.

138. Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада / И. М. Дьяконов. / [изд. второе, стереотипное]. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 248 с.

139. Дюрвиль Г. Призрак живых. Выделение астрального призрака человеком по собственной воле. (Репринтное воспроизведение издания 1915 года) / Г. Дюрвиль. – М.: Вся Москва; Терра, 1990. – 192 с.

140. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин / [пер. со словацкого; предисл. Ю. В. Богданова с. 5 – 19]. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.

141. Евсеев Ф. Т. Поэтика «Ночи перед рождеством» Н. В. Гоголя в ее отношении к народной сказке / Ф. Т. Евсеев // Наследие Н. В. Гоголя и современность: тезисы докладов и сообщений науно-практической Гоголевской конференции (май, 1988) / [под ред Г. В. Самойленко]. – Нежин, 1988. – Ч. 1. – С. 18–19.

142. Євсєєв Ф. Т. Світоглядні основи архаїчної культури: теоретичний аспект / Ф. Т. Євсєєв / [відпов. за випуск д. ф. н., проф. Г. В. Самойленко]. – Ніжин: НДПУ, 2000. – 104 с.

143. Емельянова Т. П. Тип личности эпохи романтизма: взгляд с позиций исторической психологии / Т. П. Ємельянова // Романтизм:

грани и судьбы: сб. научных работ / [научн. редактор профессор И. В. Карташова]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Ч. II. – С. 108–117.

144. Ермаш С. П. Творческая природа искусства / С. П. Ермаш – М.: Искусство, 1977. – 320 с.

145. Ермолаев И. А. Миф и мифологическое сознание / И. А. Ермолаев, А. А. Захаров // Вопросы философии. – 1986. – № 7. – С. 149–153.

146. Жан-Поль. Приготовительная школа естетики / Жан-Поль / [пер. с нем.; вступ. статья, сост., пер. и коммент. Ал. В. Михайлова]. – М.: Искусство, 1981. – 448 с. – (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).

147. Живов В. Иван Сусанин и Петр Великий. *О константах и переменных в составе исторических персонажей* / В. Живов // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 38. – С. 51–65.

148. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунський / [предисловие и комментарии А. Г. Аствацатурова]. – СПб: Аксиома; Новатор, 1996. – XL+232 с. (Памятники и история европейского романтизма).

149. Жирмунский В. М. У истоков европейского романтизма / В. М. Жирмунський, Н. А. Сигал // Гораций Уолпол, Замок Отранто; Жак Казот, Влюбленный дьявол; Уильям Бекфорд, Ватек. / [издание подготовили В. М. Жирмунский и Н. А. Сигал; отв. ред. В. М. Жирмунский]. – Л.: Наука, 1967. – С. 249–285.

150. Жмудь Л. Я. О понятии «мифологическое мышление» / Л. Я. Жмудь // Жизнь мифа в античности: материалы научной конференции «Випперовские чтения»-1985: В 2 т. – М.: Советский художник, 1988. – Ч. 1: Доклады и сообщения. – С. 287–305.

151. Жуковский В. А. Нечто о привидениях / В. А. Жуковский // Сочинения. – СПб.: Глазунов, 1885. – Т. 6. – С. 110–127.

152. Жуковский В. А. Эстетика и критика / В. А. Жуковский / [вступ. ст. Ф. З. Кануновой и А. С. Янушкевича; подгот. текста, сост. и примеч.

Ф. З. Кануновой, О. Б. Лебедевой и А. С. Янушкевича]. – М.: Искусство, 1985. – 431 с. – (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).

153. Журавлев А. Ф. Язык и миф. Лингвистический комментарий к труду А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» / А. Ф. Журавлев / [отв. ред. С. М. Толстая] – М.: Индрик, 2005. – 1004 с. – (Серия «Традиционная духовная культура славян. Современные исследования»).

154. Журавлева А. И. Новое мифотворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры / А. И. Журавлева // Вестник Московского университета. – Серия 9: Филология. – 2001. – № 6. – С. 35–42.

155. Заборов П. Р. Вольтер в России конца XVIII-началаXIX века / П. Р. Заборов // От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы: [сб. статей / отв. ред. акад. М. П. Алексеев]. – Л.: Наука, 1970. – С. 63–194.

156. Заборов П. Р. От классицизма к романтизму / П. Р. Заборов // Шекспир и русская культура / [под ред. и с примеч. академика М. П. Алексеева]. – Л.: Наука, 1965. – С. 70–128.

157. Загоскин М. Н. Сочинения: В 2 т. / М. Н. Загоскин / [сост., подгот. текста и коммент. С. Панова и А. Пескова]. – М.: Художественная литература, 1987. – Т. 1 – 733 с.; Т. 2. – 815 с.

158. Западов В. А. Проблемы изучения и преподавания русской литературы XVIII века. Статья 3-я. Сентиментализм и предромантизм в России / АВ. А. Западов // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. От классицизма к романтизму: [постоянно действующий межвуз. респ. темат. науч. сборник / науч. ред. В. А. Западов] – Л.: Изд-во ЛГПИ, 1983. – С. 135–150.

159. Записки домового. Рукопись без начала и без конца, найденная под голландскою печью во время перестройки. Статья первая. *Барона*

Брамбеуса // Библиотека для чтения. – 1835. – Т. 13. – [раздел: Русская словесность]. – С. 71–120.

160. Зварич І. М. До проблеми просторово-часового «повернення» в художньому моделюванні дійсності / І. М. Зварич // Питання літературознавства. – 1998. – Вип. 5. – С. 3–9.

161. Зварич І. М. Міфологічна парадигма художнього мислення: автореф. дис. … д-ра філолог. наук: спец. 10. 01. 06 «Теорія літератури» / Зварич Ігор Михайлович. – К., 2002. – 36 с.

162. Звездин А. Проблема генезиса гоголевского Вия в мировой русистике: поиск синтетического решения / А. Звездин // Нові гоголезнавчі студії: Вип. 5 (16) / [відпов. ред. П. В. Михед; наук. ред. Тетяна Михед; літ. ред. Юлія Якубіна] – Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2007. – С. 127–147.

163. Звиняцковский В. Я. Николай Гоголь. Тайны национальной души / В. Я. Звиняцковский. – Киев: Ликей, 1994. – 544 с.

164. Зенкин С. Н. Французская готика: в сумерках наступающей эпохи / С. Н. Зенин // Infernaliana. Французская готическая проза XVIII–XIX веков. – М.: Ладомир, 1999. – С. 5–24.

165. Зиновьев В. П. Быличка как жанр фольклора и ее современные судьбы / В. П. Зиновьев // Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / [сост. В. П. Зиновьев]. – Новосибирск: Наука, 1987. – С. 381–400.

166. Зись А. Я. К вопросу о соотношении структур философского и художественного мышления / А. Я. Зись // Марксистско-ленинская эстетика и художественное творчество: [сб. статей / сост. И. С. Куликова, А. Я. Зись]. – М.: Прогресс, 1980. – С. 130–144.

167. Зись А. Я. Эстетика: идеология и методология / А. Я. Зись / [отв. ред. Г. Л. Ермаш]. – М.: Наука, 1984. – 238 с.

168. Зобов Р. А. Мифы российского сознания и пути достижения общественного согласия / Р. А. Зобов, В. Н. Келасьев. – СПб.: Языковой центр, 2004. – 88 с.

169. Зубко Г. В. Миф в мировосприятии человека и в духовной культуре человечества / Г. В. Зубко // Мир психологии. – 2003. – № 3 (35). – С. 24–42.

170. Иванов Вяч. Вс. Два демона (беса) и два ангела у Пушкина / Вяч. Вс. Иванов // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: в 2 т. – М.: Языки русской культуры, 2000. – Т. 2: Статьи о русской литературе. – С. 34–46.

171. Иванов Вяч. Вс. Еще раз об «Уединенном домике на Васильевском» Пушкина / Вяч. Вс. Иванов // Звезда. – 2001. – № 6. – С. 129–143.

172. Иванов Вяч. Вс. Реконструкция индоевропейских слов и текстов, отражающих культ волка / Вяч. Вс. Иванов // Известия Академии Наук СССР. Серия литературы и языка. – 1975. – Т. 34. – № 5. – С. 399–408.

173. Иванов Вяч. Родное и вселенское / Вяч. Иванов / [сост., вступ. ст. и прим. В. М. Толмачева] – М.: Республика, 1994. – 428 с. – (Мыслители XX века).

174. Ігнатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення / М. А. Ігнатенко / [відпов. ред. І. О. Дзеверін]. – К.: Наукова думка, 1986. – 287 с.

175. Иезуитова Р. В. Поэзия русского романтизма начала XIX века / Р. В. Иезуитова // История русской поэзии: В 2 т / [отв. ред. Б. П. Городецкий. АН СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом)] – Л.: Наука, 1968. – Т. 1. – С. 224–237.

176. Измайлов Н. В. В. А. Жуковский / Н. В. Ізмайлова // История русской поэзии: В 2 т. / [отв. ред. Б. П. Городецкий]. – Л.: Наука, 1968. – Т. 1. – С. 237–265.

177. Измайлов Н. В. Фантастическая повесть / Н. В. Измайлов // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра / [под ред. Б. С. Мейлаха]. – Л.: Наука, 1973. – С. 134–168.

178. Иллюстрированная история суеверий и волшебства. От древности до наших дней / [сост. Д-р Леманн]. – К.: Україна, 1991. – 400 с.: [ил.]

179. Ишимбаева Г. Сказки Константина Аксакова в немецком поэтическом контексте / Г. Ишимбаева // Бельские просторы. – 2004. – № 11.

180. Йейтс У. Б. Видение: поэтическое, драматическое, магическое / У. Б. Йейтс / [пер. с англ.; сост. и предисл. Голубович К.; общ. ред., коммент. Бавина Н., Голубович К.] – М.: Логос, 2000. – 717 с.

181. Кагарлицкий Ю. Сакрализация как прием. *Ресурсы убедительности и влиятельности имперского дискурса в России XVIII века* / Ю. Кагарлицкий // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 38. – С. 66–77.

182. Казаков Н. И. Об одной идеологической формуле николаевской эпохи / Н. И. Казаков // Контекст. 1989. Литературно-теоретические исследования / [отв. ред. Г. А. Белая, А. В. Михайлов]. – М.: Наука, 1989. – С. 5–41.

183. Казарин В. П. От античности до наших дней. Избранные работы по литературе и культуре / В. П. Казарин – Симферополь: Крымский архив, 2004. – 212 с.

184. Казарин В. П. Повесть Н. В. Гоголя «Тарас Бульба»: Вопросы творческой истории / В. П. Казарин – К. – Одесса: Вища школа, 1986. – 125 [2] с.

185. Казарин В. П. Украина и Россия – Гоголь и Пушкин / В. П. Казарин // Міжнародні Гоголівські читання: зб. науков. праць. – Полтава: ПДПУ, 2004. – С. 33–37.

186. Казот Ж. Влюбленный дьявол / Ж. Казот // Гораций Уолпол, Замок Отранто. Жак Казот, Влюбленный дьявол. Уильям Бекфорд, Ватек. – Л.: Наука, 1967. – С. 105–162.

187. Кайуа Р. В глубь фантастического. Отраженные камни / Р. Кайуа / [пер. с франц. Наталии Кисловой]. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – 280 с.

188. Калашникова О. Л. Славянское баснословие и античность. Открытие русских писателей XVIII века / О. Л. Калашникова // Крымский Пушкинский научный сборник. – Симферополь: Крымский Архив, 2001. – Вып 1 (10): Русская культура и античность. – С. 88–93.

189. Калашникова О. Л. Становление русского реально-бытового романа XVIII века: уч. пособ. для студ. филолог. ф-тов вузов / О. Л. Калашникова. – Днепропетровск: ДГУ, 1986. – 53 с.

190. Калевала / [пер. с финского Л. Бельского; вступ. статья Мариэтты Шагинян]. – М.: Художественная литература, 1977. – 575 с. (Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 12).

191. Каменский З. А. Московский кружок любомудров / З. А. Каменский. – М.: Наука, 1980. – 327 с.

192. Каменский З. А. Русская философия начала XIX века и Шеллинг: [О Д. М. Веланском и М. Г. Павлове] / З. А. Каменский – М.: Наука, 1980. – 326 с.

193. Каменский З. А. Философские идеи русского Просвещения (деистически-материалистическая школа) / З. А. Каменский. – М.: Мысль, 1971. – 396 с.

194. Кант И. Критика чистого разума / И. Кант / [пер. с нем.]. – Симферополь: Реноме, 2003. – 462 с. – (Интеллектуальная библиотека).

195. Канунова Ф. З. Эстетика русской романтической повести (А. А. Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20–30-х годов

XIX века) / Ф. З. Канунова. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1973. – 307 с.

196. Канунова Ф. З. Своеобразие романтической эстетики и критики В. А. Жуковского / Ф. З. Канунова, А. Янушкевич // В. А. Жуковский. Эстетика и критика. – М.: Искусство, 1985. – С. 7–47.

197. Капитанова Л. А. Романтический мотив жизнетворчества в «Блаженстве безумия» Н. А. Полевого / Л. А. Капітанова // Романтизм и его исторические судьбы. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Ч. 1. – С. 61–66.

198. Карамзин Н. М. Сочинения: В 2 т. / Н. М. Карамзин – Л.: Художественная литература, 1984. – Т. 1. – С. 506–519.

199. Карандашова О. С. Художественное пространство «украинских» сборников Н. В. Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород»): учебное пособие по спецкурсу / О. С. Карандашова. – Тверь: Научная книга, 2005. – 116 с.

200. Карасев Л. В. Онтология и поэтика / Л. В. Карасев // Вопросы философии. – 1996. – № 7. – С. 55–82.

201. Карась А. Міфотворчість, розуміння і раціональність / А. Карась // Дзвін. – 2000. – № 3. – С. 138–147.

202. Карета-призрак. Английские рассказы о привидениях / [пер. с англ. Л. Бриловой, М. Куренной, с. Сухарева]. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 256 с.

203. Кардаш Е. В. Тайна «танцующих старушек»: «зеркала» и «автоматы» в романтической литературе и «Сорочинской ярмарке» Гоголя / Е. В, Кардаш // Русская литература. – 2006. – № 3. – С. 19–37.

204. Карташова И. В. Гоголь и романтики / И. В. Карташова // Русский романтизм: сб. статей / [АН СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом) / Отв. ред. К. И. Григорьян]. – Л.: Наука, 1978. – С. 58–78.

205. Карташова И. В. Изучение романтизма в отечественном литературоведении. Гуляевская школа / И. В. Карташова // Романтизм: грани и судьбы: [уч. зап. НИУЛ КИПР ТвГУ / науч. ред. доктор филол. наук, профессор ТвГУ И. В. Карташова]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – С. 5–10.

206. Карташова И. В. Своеобразие фантастики в романтических произведениях А. К. Толстого сороковых годов / И. В. Карташова // Мир романтизма. Материалы международной научной конференции «Мир романтизма» (IX Гуляевский чтений). – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – Вып. 8 (32). – С. 87–92.

207. Карташова И. В. Этюды о романтизме / И. В. Карташова. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 2-е изд., доп. –89 с.

208. Карташова И. В. Восприятие идей немецкого романтизма русской романтической эстетикой раннего периода / И. В. Карташова, Т. П. Емельянова, Л. Е. Семенов // Романтизм: Вопросы эстетики и художественной практики / [отв. ред. др филол. наук, профессор И. В. Карташова]. – Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 1992. – С. 13–21.

209. Картина человека, опыт наставительного чтения о предметах самопознания для всех образованных сословий, начертанный А. Галичем / А. Галич. – СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1834. – 678 с.

210. Касавин И. Т. Постигая многообразие разума [Вместо введения] / И. Т. Касавин // Заблуждающийся разум? Многообразие вненаучного знания: сборник / [отв. ред. И. Т. Касавин]. – М.: Политиздат, 1990. – С. 5–29.

211. Касаткина В. Н. Предромантизм в русской лирике. К. Н. Батюшков. Н. И. Гнедич: учебное пособие по спецкурсу / В. Н. Касаткина / [научн. ред. д. ф. н., проф. Л. А. Смирнова] – М.: МОПИ им. Н. К. Крупской, 1987. – 90 с.

212. Касаткина Т. А. Слово, творящее реальность, и категория художественности / Т. А. Касаткина // Литературоведение как проблема: [труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». Памяти Александра Викторовича Михайлова посвящается]. – М.: Наследие, 2001. – С. 302–346.

213. Кассирер Э. Философия символических форм / Є. Кассирер / [пер. с нем.: Романенко С. А.; отв. ред.: Носов Д. М.]. – М. – СПб.: Университетская книга, 2002. – Т. 2: Мифологическое мышление. – 279 с. – (Книга света).

214. Квітка-Основ'яненко Г. Повісті та оповідання / Г. Квітка-Основ'яненко. – К.: Наукова думка, 1982.

215. Кедрин М. И. Метод мифореставрации / М. И. Кедрин // Миф – литература – мифореставрация: [сб. статей / ред. С. М. Телегин]. – М. – Рязань: УЗОРОЧЬЕ, 2000. – С. 114–132.

216. Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу (Становление греческой философии) / Ф. Х. Кессиди. – М.: Мысль, 1972. – 312 с.

217. Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX в. / С. А. Кибальник / [отв. редактор д. ф. н. П. Р. Заборов / Академия наук СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом)]. – Л.: Наука, 1990. – 270 с.

218. Кибальник С. А. Художественная философия Пушкина / С. А. Кибальник / [РАН Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом)]. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. – 200 с. – (Studiorum Slavicorum Monumenta. – Tomus 16).

219. Кириленко Г. Г. Мифологическое сознание. История и современность. (Обзор) / Г. Г. Кириленко // Реферативный журнал. Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. – Серия 3: Философские науки. – 1993. – № 1. – С. 85–110.

220. Кирилюк З. В. Искусство создания литературного характера / З. В. Кирилюк. – К.: Вища школа, 1986. – 119 [1]с. ил.

221. Кирилюк З. В. На пути к реализму. Орест Сомов и его роль в литературном движении начала XIX в. / З. В. Кирилюк // Сомов О. М. Купалов вечер: Избр. произведения / [сост., предисл., примеч. З. В. Кирилюк]. – К.: Дніпро, 1991. – С. 5–19.

222. Кирилюк З. В. О. Сомов – критик та белетрист пушкінської епохи [1793–1833] / З. В. Кирилюк. – К.: Вид-во Київського ун-ту, 1965. – 167 с.

223. Кирилюк З. В. Фольклор в творчестве Ореста Сомова / З. В. Кирилюк // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1965. – № 4. – С. 40–50.

224. Кириченко Е. И. Архитектурные теории XIX века в России / Е. И. Кириченко. – М.: Искусство, 1986. – 344 с., 32 л. [ил.]

225. Кирпичников А. И. Антоний Погорельский, эпизод из истории русского романтизма / А. И. Кирпичников // Кирпичников А. Очерки по истории новой русской литературы. – СПб.: Пантелеев, 1896. – С. 76–120.

226. Кирпичников А. И. Очерки по мифологии XIX века. (Из «Этнографического обозрения», кн. XXIII) / А. И. Кирпичников. – М.: Высочайше утвержденное Товарищество Скоропечати А. А. Левенсон. Петровка, дом Левенсон, 1894. – 42 с.

227. Кісь О. Архаїчні та християнські чинники формування образу жінки в народному світогляді / О. Кісь // Народознавчі зошити / [Інститут народознавства Національної академії Наук України]. – 2003. – № 1–2. – С. 147–151.

228. Киченко А. С. «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя: мифопоэтическая организация пространства / А. С. Киченко // Нові гоголезнавчі студії: Вип. 2 (13) / [відп. ред. П. В. Михед] – Сімферополь: Кримський Архів, 2005. – С. 55–65.

229. Киченко А. С. Мифопоэтические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX века: [монография] / А. С. Киченко. – Черкассы: Изд-во Черкасского университета, 2003. – 372 с.

230. Киченко О. Міфічні й номінативні домінанти у зміні культурних епох / О. Киченко, В. Пахаренко // Слово і час. – 1999. – № 11. – С. 21–22.

231. Кликс Ф. Пробуждающееся мышление. У истоков человеческого интеллекта / Ф. Кликс / [пер. с нем, общая ред. [пер.] Б. М. Величковского; предислов Б. Ф. Ломова]. – М.: Прогресс, 1983. – 302 с., [ил.]

232. Климов Е. А. О психологическом знании в «Предисловии» к «Вечерам на хуторе... « Н. В. Гоголя / Е. А. Климов // Вопросы психологии. – 2001. – № 1. – С. 66–72.

233. Клочков И. С. Духовная культура Вавилонии: человек, судьба, время: очерки / И. С. Клочков. – М.: Наука, 1983. – 206 с.

234. Козак Ст. Український преромантизм. (Джерела, умовлення, контексти, витоки) / Ст. Козак. – Варшава: Un-t Warszawskij TYRSA, 2003. – 227 с., [іл.]

235. Козлов А. С. Миф / А. С. Козлов //Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. –М., 1996. – С. 233-236.

236. Козолупенко (Паншина) Д. П. Ритмы мифа и фольклора: мифопоэтическое восприятие времени / Д. П. Козолупенко (Паншина) // Мир психологии. – 2002. – № 3. – С. 138–146.

237. Колесов В. В. К истории риторического мышления / В. В. Колесов // Риторическая традиция и русская литература: межвуз. сб. – СПб.: Изд-во СанктПетербургского университета, 2003. – С. 8-26.

238. Конрад Н. И. Проблемы современного сравнительного литературоведения / Н. И. Конрад // Конрад Н. И. Избранные труды:

Литература и театр / [сост. А. И. Владимирская; отв. ред. М. Б. Храпченко]. – М.: Наука, 1978. – С. 29–48.

239. Корман Б. О. Авторское сознание в лирике К. Н. Батюшкова (ценностный уровень) и традиции русской поэзии XVIII века / Б. О. Корман // Проблема автора в художественной литературе. – Ижевск: Изд-во Удмуртского гос. ун-та, 1983. – С. 5 – 12.

240. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б. О. Корман / [предисл. и сост. В. И. Чулкова]. – Ижевск: Изд-во Удмуртского гос. ун-та, 1992. – 235 с.

241. Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов / Б. О. Корман // Проблемы истории критики и поэтики реализма. – Куйбышев: Изд-во Куйбышевского ун-та, 1981. – С. 39–54.

242. Корниенко О. А. Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х годов XX века: Векторы эстетического поиска в литературе метрополии и зарубежья: [монография]. / О. А. Корниенко – К.: Логос, 2006. – 332 с.

243. Корнилова Е. Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западно-европейского романтизма / Е. Н. Корнилова. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 448 с.

244. Косарев А. Философия мифа: Мифология и ее эвристическая значимость: учебное пособие для вузов / А. Косарев. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. – 304с. (Humanitas).

245. Костомаров М. І. Слов’янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства / М. І. Костомаров / [упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступна ст. М. Т. Яценка] – К.: Либідь, 1994. – 384 с. – («Літературні пам’ятки України»)

246. Коул М. Культура и мышление. Психологический очерк / М. Коул, с. Скрибнер / [пер. с англ.; под ред. и с предисл. А. Р. Лурия]. – М.: Прогресс, 1977. – 261 с.

247. Кошелев В. А. Национальное и вненациональное в творчестве К. Н. Батюшкова / В. А. Кошелев // Историко-литературный сборник к 60-летию Л. Г. Фризмана. – Харьков: ХГПУ, 1995. – С. 39–48.

248. Крапп Э. К. Легенды и предания о Солнце, луне, звездах и планетах / Є. К. Крапп / [пер. с англ. К. Савельева]. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2000. – 656 с.: [ил.]

249. Краткий психологический словарь / [сост. Л. А. Карпенко]. – М.: Политиздат, 1985. – 431 с.

250. Кречмар Д. Искусство и культура России XVIII-XIX вв. в свете теории систем Николаса Лумана / Д. Кречмар / [серия «АИРО – научные доклады и дискуссии. Темы для XXI века». Вып. 3 (9)]. – М.: АИРО-XX, 2000. – 72 с.

251. Кривонос В. Ш. Субъект повествования в повестях Гоголя (от «Вечеров» к «Миргороду») / В. Ш. Кривонос // Проблема автора в художественной литературе: межвуз. сб. научн. трудов. – Ижевск, 1990. – С. 62–70.

252. Кривцун О. А. Историческая антропология и художественный процесс / О. А. Кривцун // Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах / [отв. ред. Н. А. Хренов]. – М.: Наука, 2002. – С. 224–241.

253. Криничная Н. А. Русская народная мифологическая проза. Истоки и полисемантизм образов: В 3 т. – Т. 1: Былички, бывальщины, легенды, поверья о духах-хозяевах / Н. А. Криничная. – СПб.: Наука, 2001.

254. Круглый год. Русский земледельческий календарь / [сост., вступ. ст. и примеч. А. Ф. Некрыловой; ил. Е. М. Белоусовой] – М.: Правда, 1991. – 496 с., [ил.]

255. Крымский С. Б. Эпистемология культуры: Введение в обобщенную теорию познания / С. Б. Крымский, Б. А. Парахонский,

В. М. Мейзерский / [отв. ред. М. В. Попович; АН Украины. Ин-т философии]. – К.: Наукова думка, 1993. – 216 с.

256. Кулешов В. И. Типология русского романтизма / В. И. Кулешов. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1973. – 34 с.

257. Куликов Ю. Н. Миф – фольклор – искусство – традиция, ведущая в будущее / Ю. Н. Куликов // Русская художественная культура. Контуры духовного опыта / [Отв. ред. д. ф. н. С. Т. Вайман]. – СПб.: Алетейя, 2004. – С. 82–121.

258. Купреянова Е. Н. Историко-литературный процесс как научное понятие / Е. Н. Купреянова // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения: сб. статей / [под ред. А. С. Бушмина]. – Л.: Наука, 1974. – С. 5–41.

259. Курилов А. С. Литературно-общественные предпосылки возникновения романтизма в России / А. С. Курилов, с. Е. Шаталов // История романтизма в русской литературе. Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790–1825) / [отв. ред. А. С. Курилов]. – М.: Наука, 1979. – С. 17–42.

260. Кюхельбекер В. К. Избранные произведения: В 2 т. / В. К. Кюхельбекер / [подгот. и примеч. Н. В. Королевой]. – М. -Л.: Советский писатель, 1967. – Т. 2: Поэмы, драмы. – 787 с.

261. Лаврентьева Е. В. Повседневная жизнь дворянства пушкинской поры. Приметы и суеверия / Е. В. Лаврентьева. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 516 [12] с.: ил. – (Живая история: Повседневная жизнь человечества).

262. Лагутина И. Н. «Все преходящее только подобие…» (Романтический символ и Гете) / И. Н. Лагутина // Романтизм и его исторические судьбы: материалы международной конференции (VII Гуляевских чтений) / [отв. ред. И. В. Карташова]. – Тверь: РИК ЦГР, 1998. – Ч. 1. – С. 51–56.

263. Ладыгин М. Б. Романтический роман: [пособие по спецкурсу] / М. Б. Ладыгин. – М.: Московский государственный педагогический институт, 1981. – 140 с.

264. Лазареску О. Г. От классицистических «поэтик» к романтическим «эстетикам»: к проблеме генезиса одной литературной формы / О. Г. Лазареску // Мир романтизма: материалы международной научной конференции «Мир романтизма», посвященной 45-летию научной деятельности профессора И. В. Карташовой (Тверь, 24–27 мая 2006 г.) / [науч. ред. доктор филологич. наук, профессор ТвГУ И. В. Карташова]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2007. – Т. 12 (36). – С. 24–29.

265. Лауэр Р. Русско-немецкие литературные взаимосвязи в эпоху реализма / Р. Лауэр // Dissertationes Slavicae. Sectio Historiae Litterarum. Материалы и сообщения по славяноведению. – Szeged, 2004. – Т. XXIII. – С. 89–102.

266. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леви-Брюль / [пер. с фр. Б. Шаревской; с предисл. В. Никольского] – М.: ОГИЗ, 1937. – 519 с.

267. Леві-Строс К. Міт та значення / К. Леві-Строс // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – 2-е вид. – Львів: 2002. – С. 448–462.

268. Левидов А. М. Автор-образ-читатель / А. М. Левидов / [предисл. В. Н. Мясищева и В. Г. Иванова, Н. Н. Тихомирова]. – 2-е изд. доп. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1983. – 350 с.

269. Левкиевская Е. Мифы русского народа / Е. Левкиевская. – М.: Астрель, АСТ, 2002. – 528 с.

270. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е гг. / Н. Л. Лейдерман. – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1982. – 254 с.

271. Лейдерман Н. Л. О структуре творческого метода / Н. Л. Лейдерман // Проблемы литературных жанров: материалы VI науч. междун. конф. (7–9 декабря 1988 г.) / [под ред. Н. Н. Киселёвой и др.] – Томск: Изд-во ТГУ, 1990. – С. 8–9.

272. Лейдерман Н. Л. Траектория экспериментирующей эпохи / Н. Л. Лейдерман // Вопросы литературы. – 2002. – № 4. – С. 3–47.

273. Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений / М. Ю. Лермонтов. – М.: Правда, 1953. – Т. 4: Проза. Письма. – 512 с.

274. Липич В. В. Художественная траектория романтической эволюции А. С. Пушкина / В. В. Липич // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 2004. – № 2. – С. 3–13.

275. Лисаковский И. Н. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения. Словарь-справочник / И. Н. Лисаковский. – М.: Изд-во РАГС, 2002. – 240 с.

276. Лисюк Н. А. Міфологічний хронотоп: матеріали до курсів «Міфологія», «Міфологія слов'янська і світова» / Н. А. Лисюк. – К.: Вид-во Українського фітосоціологічного центру, 2006. – 199 с.

277. Література XX століття: проблеми періодизації: [круглий стіл] // Слово і час. – 1995. – № 4. – С. 52–65.

278. Литература Древней Руси: хрестоматия / [сост. Л. А. Дмитриев; под ред. Д. С. Лихачева]. – М.: Высшая школа, 1990. – 544 с.

279. Литература и мифология: сб. научных трудов / [науч. ред. д-р филол. наук, проф. А. Л. Григорьев]. – Л.:ЛГПИ, 1975. – 143 с.

280. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [под ред. А. С. Дмитриева]. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1980.

281. Лорен Дж. Лейтон. Эзотерическая традиция в русской романтической литературе: Декабризм и масонство / / Дж. Лейтон Лорен / [пер. с англ. Э. Ф. Осиповой]. – СПб.: Академический проект, 1995. – 253 с. (Серия «Современная западная русистика»).

282. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев / [сост., подгот. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого]. – М.: Мысль, 2001. – 558, [1] с. – (Философское наследие; т. 130).

283. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию / А. Ф. Лосев. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 479 с.

284. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: кн. для учителя / Лотман Ю. М. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.

285. Лотман Ю. М. О проблеме значений во вторичных моделирующих системах / Ю. М. Лотман // Ученые записки Тартуского гос. ун-та., 1965. – Вып. 181. – Труды по знаковым системам II. – С. 22–37.

286. Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки. 1960 – 1990 / [вступ. ст. Б. Л. Егорова]. – СПб.: Искусство-СПБ, 1998. – С. 786–814.

287. Лотман Ю. М. Пути развития русской прозы 1800-х-1810-х годов / Ю. М. Лотман // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. – Вып. 104: Труды по русской и славянской филологии. – IV. – Тарту, 1961. – С. 3–57.

288. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман / [сост. М. Ю. Лотмана]. – С-Пб.: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.

289. Лотман Ю. М. Литература и мифология / Ю. М. Лотман, З. Г. Минц // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам – № 13. – Ученые записки Тартуского гос. ун-та. – Вып. 546. – Тарту. – 1981. – С. 35–55.

290. Лотман Ю. М. Миф – имя – культура / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // Лотман Ю. М. Семиосфера. – С-Пб.: Искусство-СПБ, 2000. – С. 525–542.

291. Луков Вл. А. Предромантизм / Вл. А. Луков. – М.: Наука, 2006. – 683 с., [ил].

292. Луцький Ю. Страдництво Миколи Гоголя, знаного також як Ніколай Гоголь / Ю. Луцький. – К.: Знання України, 2002. – 114 с.

293. Магалашвили А. Р. Визуальный и вербальный знак в системе русского райка / А. Р. Магалашвили // Лотмановский сборник. Вып. 3. – М.: ОГИ, 2004. – С. 571–577.

294. Мазалова М. А. Жанровое своеобразие повести Е. П. Ростопчиной «Поєдинок» / М. А. Мазалова // Романтизм и его исторические судьбы. – Твер: Твер. гос. ун-т, 1998. – Ч. 1. – С. 172–175.

295. Мазепа В. І. Художня творчість як пізнання / В. І. Мазепа. – К.: Наукова думка, 1974. – 216 с.

296. Майданов А. С. Миф как источник знания / А. С. Майданов // Вопросы философии. – 2004. – № 9. – С. 91-105.

297. Малиновский Б. Магия, наука и религия: сб. избр. работ / Б. Малиновский / [пер. с англ. А. П. Хомик под ред О. Ю. Артемовой; науч. ред. О. Ю. Артемова; сост. С. Л. Удовик]. – М.: Рефл-бук, 1998. – 304 с.

298. Малкина В. Я. Готическая традиция в повести А. А. Бестужева (Марлинского) «Страшное гаданье» / В. Я. Малкина // Мир романтизма: материалы международной научной конференции «Мир романтизма», посвященной 45-летию научной деятельности профессора И. В. Карташовой (Тверь, 24 – 27 мая 2006 г.) / [научн. ред. доктор филолог. наук, профессор ТвГУ И. В. Карташова]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2007. – Т. 12 (36). – С. 137–142.

299. Мамардашвили М. К. Набросок естественно-исторической гносеологии / М. К. Мамардашвили / [под ред. Ю. П. Сенокосова]. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 304 с.

300. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн – изд. 2-е, доп. – М.: Художественная литература, 1988. – 413 с.

301. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма / Ю. В. Манн. – М.: Наука, 1976. – 375 с.

302. Манн Ю. В. Русская литература XIX в. Эпоха романтизма: [учеб. пособ. для вузов] / Ю. В. Манн. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 447 с.

303. Маритен Ж. Творческая интуиция в искусстве и поэзии / Ж. Маритен / [пер. с франц.]. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 400с., [илл.] – (Серия «Книга света»)

304. Марков В. А. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) / В. А. Марков // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. – Рига, 1990. – С. 133-145.

305. Маркович В. М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма / В. М. Маркович // Жуковский и русская культура: сб. науч. трудов / [отв. ред. Р. В. Иезуитова]. – Л.: Наука, 1987. – С. 138–166.

306. Мацапура В. И. Украина в русской литературе первой половины XIX века: [монография] / В. И. Мацапура. – Харьков-Полтава: ПОИППО, 2001. – 396 с.

307. Мацапура В. И. Функции сна и поэтика сновидений в художественной прозе Н. В. Гоголя / В. И. Мацапура // VIII Гоголівські читання: зб. науков. праць. – Полтава: ПДПУ, 2006. – С. 86-93.

308. Мегела И. Человек и мир в творчестве Н. В. Гоголя / И. Мегела // Нові гоголезнавчі студії: Вип. 5 (16) / [відпов. ред. П. В. Міхед; наук. ред. Тетяна Михед; літ. ред. Юлія Якубіна] – Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2007. – С. 19–31.

309. Медведев Ю. Там лес и дол видений полны… / Ю. Медведев // Русская фантастическая проза XIX – начала XX века / [сост., послесл. и примеч. Ю. М. Медведева]. – М.: Правда, 1989. – С. 453-466.

310. Мейзерська Т. С. Проблеми індивідуальної міфології: Міфотворчість Т. Шевченка / Т. С. Мейзерська. – Одеса: Астропринт, 1997. – 128 с.

311. Мейлах Б. С. Процесс творчества и художественное восприятие. Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы / Б. С. Мейлах. – М.: Искусство, 1985. – 318 с.

312. Мейлах Б. С. Реалистическая система Пушкина в восприятии его современников (конец 20-х – 30-е годы XIXв.) / Б. С. Мейлах // Пушкин: Исследования и материалы. АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом). – Л.: Наука, 1969. – Т. 6: Реализм Пушкина и литература его времени. – С. 5–34.

313. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука. Гл. ред. восточной литературы, 1986.

314. Мелетинский Е. М. «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы / Е. М. Мелетинский // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения / [редкол. М. Б. Храпченко и др.] – М.: Наука, 1986. – С. 25–52.

315. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука. Гл. ред. восточной литературы, 1990. – 275 с.

316. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока)

317. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века: [монография] / А. Ю. Мережинская. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433 с.

318. Мериме П. Собр. соч.: В 4 т. / П. Мериме / [под ред. Н. М. Любимова; авт. вступ. ст. Ю. Виппер: № 22; примеч. Ю. Михайлова]. – М.: Правда, 1983. – Т. 1. – 320 с.

319. Миловидов В. А. Текст романтизма: «бесплодные усилия» дискурса / В. А. Миловидов // Историко-литературный сборник: вып. 4, посвященный юбилею профессора И. В. Карташовой – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2006. – С. 13–18.

320. Милюгина Е. Г. Во власти высшего истока: Провидение и судьба художника в мифотворчестве романтиков Е. Г. Милюгина // Романтизм: грани и судьбы: Учен. зап. НИУЛ КИПР ТвГУ. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. – С. 43–58.

321. Милюгина Е. Г. Диалектика парадокса в структуре романтического мифа / Е. Г. Милюгина // Мир романтизма: материалы международной научной конференции «Мир романтизма» (XII гуляевских чтений). – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2004. –33–41.

322. Милюгина Е. Г. Дуализм эстетического сознания романтиков: опыт систематики дуалистических мотивов / Е. Г. Милюгина // Романтизм: вопросы эстетики и художественной практики: сб. науч. трудов / [отв. ред. д-р филол. наук, проф. И. В. Карташова]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1992. – С. 125–131.

323. Милюгина Е. Г. Идея абсолютной и относительной мифологии в романтическом мифотворчестве / Е. Г. Милюгина // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре: [сб. в честь 90-летия профессора М. И. Шахновича]. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского философского общества, 2001. – С. 300. (Серия «Мыслители». – Вып. № 8).

324. Милюгина Е. Г. «Мир неизвестный, мир-кристалл…»: Романтики о творческой эволюции универсума и ипостасях «мирового духа» / Е. Г. Милюгина// Романтизм: грани и судьбы: [уч. зап. научно-издательской лаборатории комплексного изучения проблем романтизма Тверского государственного университета]. – Тверь: РИК ЦГР, 1999. – Вып. 2. – С. 25–38.

325. Милюгина Е. От космизма барокко к романтическому космизму / Е. Г. Милюгина // XVII век в диалоге эпох и культур: Материалы научной конференции. – СПб, 2000. – Серия «Symposium». – Вып. 8. – С. 14–18.

326. Милюгина Е. Г. Ренессанс и романтизм: перекличка эпох / Е. Г. Милюгина // Романтизм: грани и судьбы: [уч. зап. Научно-издательской лаборатории комплексного изучения проблем романтизма Тверского государственного университета]. – Тверь: РИК ЦГР, 1999. – Вып. 2. – С. 45–60.

327. Милюгина Е. Г. Романтизм и классицизм: противостояние или родство? / Е. Г. Милюгина. // Романтизм: грани и судьбы: [ученые записки Научно-издательской лаборатории комплексного изучения проблем романтизма Тверского государственного университета]. – Тверь: РИК ЦГР, 1999. – Вып. 2. – С. 112–115.

328. Милюгина Е. Г. Романтизм мифа и мифы романтизма / Е. Г. Милюгина // Романтизм: грани и судьбы: [сб. науч. работ: В 2 т. / науч. ред. проф. И. В. Карташова]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Ч. 1. – С. 16-23.

329. Милюгина Е. Г. Романтики о жизни, смерти и бессмертии / Е. Г. Милюгина // Романтизм: грани и судьбы: [сб. науч. работ: В 2 т. / науч. ред. проф. И. В. Карташова]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Ч. II. – С. 118–126.

330. Милюгина Е. Г. Своеобразие романтического дуализма / Е. Г. Милюгина // Романтизм: грани и судьбы: [сб. науч. работ: В 2 т. / науч. ред. проф. И. В. Карташова]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Ч. I. – С. 24–31.

331. Минералов Ю. И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность): [учеб. для студ филол. фак. высш. учеб. заведений] / Ю. И. Минералов. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1999. – 360 с.

332. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. – 1979. – Вып. 459: Творчество А. Блока и русская литература XX века. Блоковский сборник – III. – С. 76–120.

333. Мироненко Л. Влюбленный дьявол Шарля Нодье (Романтическая повесть-сказка «Трильби») / Л. Мироненко // Вікно в світ. – 2000. – № 1. – С. 101–112.

334. Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / [сост. В. П. Зиновьев]. – Новосибирск: Наука, 1987. – 401 с.

335. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / [гл. ред. С. А. Токарев]. – М.: Советская Энциклопедия, 1988. – Т. 1 – 671 с.; Т. 2 – 719 с.

336. Міфи України. За книгою Георгія Булашева «Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях» / [перекл. Юрія Буряка]. – К.: Довіра, 2003.

337. Михайлов Ал. В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века / Ал. В. Михайлов // Методология анализа литературного процесса / [отв. ред. доктор филол. наук Ю. Б. Борев]. – М.: Наука, 1989. – С. 31-94.

338. Михед П. В. Пізній Гоголь і бароко: українсько-російський контекст: [монографія] – Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2002. – 208 с.

339. Михед П. В. «Приватизация» Гоголя? (Возвращаясь к «русско-украинскому» вопросу) / П. В. Михед // Вопросы литературы. – 2003. – № 3. – С. 94-112.

340. Мишанич С. В. Усні народні оповідання: Питання поетики / С. В. Мишанич. – К.: Наукова думка, 1986. – 327 с.

341. Мишурис Н. Г. Гносеологический анализ художественного мышления (на материале художественной литературы): Автореф. дисс. … кандидата философских наук: спец. 620 «Философия» /

Н. Г. Мишурис. – Новосибирский гос. ун-т. – Новосибирск, 1969. – 15 с.

342. Младшая Эдда / [отв. ред. М. И. Стеблин-Каменский]. – Л.: Наука, 1970. – 138 с.

343. Момджян Х. Н. Философия Гельвеция / Х. Н. Момджян. – М.: Наука, 1955. – 408 с.

344. Монастырская И. А. Новое понимание человека в философии и эстетике романтиков / И. А. Монастырская // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя: материалы научной конференции (26-27 сентября 2000 г.) Тезисы докладов и выступлений. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С. 97–101.

345. Мостепаненко А. М. Научная и художественная картины мира. (Некоторые параллели) / А. М. Мостепаненко, Р. А. Зобов // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения /1983 / [Отв. ред. Б. С. Мейлах] – Л.:Наука, 1983. – С. 5 – 13.

346. Мудрагей Н. С. Рациональное и иррациональное. Историко-теоретический очерк / Н. С. Мудрагей / [отв. ред В. А. Лекторский]. – М.: Наука, 1985. – 175 с.

347. Мусий В. Б. Дискурс фантастического в романе О. Бальзака «Серафита» / В. Б. Мусий // Вісник Харківського університету. – 2001. – № 520. – С. 325–329.

348. Мусий В. Б. Изучение мифологии в средней школе: [учеб. -методич. пособие] / В. Б. Мусий. – Черновцы: Букрек, 2006. – 224 с.

349. Мусий В. Б. История русской литературы первой половины XIX века: [учеб. пособ] / В. Б. Мусий. – Одесса: Астропринт, 2007. – 188 с.

350. Мусий В. Б. Легенды и мифы народов мира: [учеб. пособ] / В. Б. Мусий. – Одесса: Астропринт, 2004. – 204 с.

351. Мусий В. Б. Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературой эпохи предромантизма и романтизма: [монография] / В. Б. Мусий – Одесса: Астропринт, 2006. – 432 с.

352. Мусий В. Б. Миф и художественное мышление / В. Б. Мусий // Национально-культурный компонент в текстах мировой литературы. Часть II: Авторская модель мира: [уч. пособ. / отв. ред. Н. М. Раковская]. – Одесса: Астропринт, 2006. – С. 38–54.

353. Мусий В. Б. Об архетипах и вариантах темы двойничества в художественном произведении / В. Б. Мусий // Науковий вісник Ізмаїльського державного педагогічного університету. – 2001. – Вип. 11. – С. 127–130.

354. Мусий В. Б. Об особенностях фантастики в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя / В. Б. Мусий // Вопросы русской литературы: респ. межвед. научн. сб / [отв. ред. проф., д. ф. н. А. Р. Волков]. – Львов, 1990. – Вып. 1 (55). – С. 55-61.

355. Мусий В. Б. «Песни западных славян» А. С. Пушкина и славянская мифология / В. Б. Мусий // Науковий вісник Ізмаїльського держ. пед. ун-ту. – 2003. – Вип. 14. – С. 132–137.

356. Мусій В. Б. Про національно-консолідуючу функцію міфу в творах О. Стороженка («Матусине Благословіння» та «Марко Проклятий») / В. Б. Мусій // Історико-літературний журнал. – 2004. – № 10. – С. 65-73.

357. На путях к романтизму: [сб. науч. трудов / отв. ред. Ф. Я. Прийма]. – Л.: Наука, 1984. – 292 с.

358. Наєнко М. К. Міфи і міфологія / М. К. Наєнко // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки (літературознавство). – 2003. – Вип. 50. – С. 264–279.

359. Наєнко М. К. Художня література України: [програма-мінімум] / М. К. Наєнко. – К.: Видавничий центр «Просвіта», 2005. – Ч. 1: Від міфів до реальності. – 660 с.

360. Найдыш В. М. Философия мифологии. От античности до эпохи романтизма / В. М. Найдыш. – М.: Гардарики, 2002. – 554 с. – (Disciplinae).

361. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Наливайко Д. С. – К.: Мистецтво, 1981. – 287 с.

362. Наливайко Д. С. Культурно-історичні спільноти й міжнаціональний літературний процес (на матеріалі літератур середньовіччя) / Д. С. Наливайко // Літературна компаративістика / [відпов. ред. Д. С. Наливайко]. – К.: ПЦ «Фоліант», 2005. – Вип. ІІ. – С. 10–26.

363. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства / Д. Наливайко // Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 10–18.

364. Наливайко Д. Первинні образи в творчості Гоголя / Д. Наливайко // Гоголезнавчі студії. – Ніжин, 1996. – Вип. 1. – С. 4–10.

365. Наливайко Д. Шевченко, романтизм, націоналізм / Д. Наливайко // Слово і час. – 2006. – № 3. – С. 3-20.

366. Наливайко Д. С. Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму: [підручник] / Д. С. Наливайко, К. О. Шахова. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2001. – 416 с.

367. Народная проза / [сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. С. Н. Азбелева]. – М.: Русская книга, 1992. – 608 с., [24 л. ил.] – (Б-ка русского фольклора; т. 12).

368. Нахлік Є. К. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики / Є. К. Нахлік / [НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка]. – Львів, 2003. – 568 с. – (Серія «Літературознавчі студії»; вип. 8).

369. Неклюдов С. Ю. Структура и функция мифа / С. Ю. Неклюдов // Мифы и мифология в современной России. – М.: ЛИРО-ХХ, 2000. – С. 17–38.

370. Немзер А. Тринадцать таинственных историй / А. Немзер // Русская романтическая новелла / [сост., подгот. текста, вступ. статья и примеч. А. Немзера]. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 3–7.

371. Неупокоева И. Общие черты европейского романтизма и своеобразие его национальных путей / И. Неупокоева // Европейский романтизм: [сб. / отв. ред. д-р филол. наук И. Неупокоева и акад. Венг. акад. наук И. Шетер]. – М.: Наука, 1973. – С. 7–50.

372. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології / І. Нечуй-Левицький. – 2-е вид. – К.: Обереги, 2003. – 144 с.

373. Николаев П. А. О творческом методе: объем понятия / П. А. Николаев // Творческие методы и направления. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 3–16.

374. Ніколенко О. М. Романтизм у поезії. Г. Гейне, Дж. Байрон, А. Міцкевич, Г. Лонгфелло: [посібник для вчителя] / О. М. Ніколенко – Харків: Веста; Вид-во «Ранок», 2003. – 176 с.

375. Новаковска-Оздоба И. Связь новеллы «Остров Борнгольм» Н. М. Карамзина с готической традицией / И. Новаковска-Оздоба // Русский язык, литература, культура в школе и вузе. – 2007. – № 3 (14). – С. 38–42.

376. Новалис. Гейнрих фон Оффтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. Новалис. Литературный этюд Т. Карлейля / Новалис / [пер. с нем. З. Венгровой, Г. Петникова]. – СПб.: Евразия, 1995. – 240 с.

377. Новикова М. А. Міфи та місія / М. А. Новикова. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. – 432 с.

378. Новикова М. А. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя и их английских переводов) / М. А. Новикова, И. Н. Шама. – Запорожье: СП «Верже», 1996. – 172 с.

379. Нодье Ш. Избранные произведения / Ш. Нодье / [пер. с франц.; под ред. А. Л. Андерс и А. В. Федорова; всуп. статья и примеч. А. Л. Андерс]. – М. –Л.: Гослитиздат, 1960. – 576 с.

380. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): [монография] / А. Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.

381. Нямцу А. Е. Поэтика современной фантастики. Часть I / А. Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2002. – 240 с.

382. Нямцу А. Е. Традиционные сюжеты в общекультурном универсуме / А. Е. Нямцу // Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту: зб. праць на пошану професора Нонни Шляхової з нагоди її 70-річчя. – Одеса: Астропринт, 2003. – С. 166-181.

383. О заблуждениях и предрассудках, господствующих в различных сословиях общества. Соч. И. Б. Сальга. – Ч. 1 / И. Б. Сальг. – СПб.: Издано в типографии Н. Греча, 1836. – 270 с.

384. Огибенин Б. Л. К вопросу о значении в языке и некоторых других моделирующих системах / Б. Л. Огибенин // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. – 1965. – Вып. 181. – Труды по знаковым системам II. – С. 49–59.

385. Одоевский В. Ф. Сочинения: В 2 т. / В. Ф. Одоевский – М.: Художественная литература, 1981. – Т. 1: 365 с.; Т. 2: 365 с.

386. Омелько Л. В. Эволюция образа автора в русской прозе второй половины XVIII века (К вопросу о становлении поэтики предромантизма) / Л. В. Омелько // Проблемы изучения русской литературы XVIII века / [отв. ред. В. А. Западов]. – Л.:Изд-во ЛГПИ, 1990. – С. 97–107.

387. Орлов М. А. История сношений человека с дьяволом / М. А. Орлов. – М.: Республика, 1992. – 352 с. – [Репринт. издание].

388. Осанина В. А. Русский романтизм как явление культуры. Направления. Типология. Метод. Поэтика: опыт прочтения / В. А. Осанина. – Челябинск: ЧГПУ; ЧГАКИ, 2002. – 86 с.

389. От редколлегии // Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах / [отв. ред. Н. А. Хренов]. – М.: Наука, 2002. – С. 5–9.

390. Павлюк В. П. Проблема бессознательного в произведениях с сюжетным мотивом посвящения в тайну (Монфокон де Виллар – Э. Бульвер-Литтон – В. Ф. Одоевский) / В. П. Павлюк // Психологизм в мировой литературе: [учебное пособие] / [отв. ред. Н. М. Раковская]. – Одесса: Астропринт, 2001. – С. 39–47.

391. Паншина Д. П. Миф как основание и феномен культуры (миф – совокупность базисных бессознательных, коллективных представлений) / Д. П. Паншина // Мир психологии. – 2003. – № 3 (35). – С. 57–62.

392. Паншина Д. П. Особенности мифопоэтического мировосприятия и «закон участного внимания» как проявление причинности взаимодействия героев мифа / Д. П. Паншина // Мир психологии. – 2000. – № 3. – С. 99-110.

393. Пахсарьян Н. Т. К проблеме изучения литературных эпох: понятие рубежа, перехода и перелома / Н. Т. Пахсарьян // Литература в диалоге культур – II: материалы международной конференции. – Ростов-на-Дону, 2004. – С. 12–17.

394. Пашкуров А. Н. Жанрово-тематические модификации поэзии русского сентиментализма и предромантизма в свете категории возвышенного: Дис. … доктора филолог. наук: 10.01.01 / Пашкуров Алексей Николаевич. – Казань, 2005. – 461 с.

395. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / Девід Перкінс/ пер. з англ. А. Іщенка. – К.: Видавнич. дім «Києво-Могілянська академія, 2005.

396. Пестрыя сказки съ красным словцомъ, собранныя Иринеемъ Модестовичемъ Гомозейкою магистром философии и членом разныхъ ученыхъ обществ, изданыя В. Безгласным. – СПБ., 1833. – 158 с. – [Факсимильное воспроизведение издания]. – М.: Книга, 1991.

397. Петриченко Н. «автор» – «читач». (Кілька нових тез до вічної проблеми на матеріалі прози Григорія Квітки-Основ'яненка і Антонія Погорельського) / Н. Петриченко //Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2006. – № 3. – С. 69–72.

398. Петрова Л. А. Лингвокогнитивные основы художественной картины мира: [монография] / Л. А. Петрова. – Симферополь: ОАО «СГТ», 2006. – 284 с.

399. Петухов В. В. Воображение и познание / В. В. Петухов // Модели мира. – М.: Российская Ассоциация искусственного интеллекта, 1997. – С. 27–33.

400. Петухов Е. В. О главнейших направлениях в русской литературе XVIII-го и первой четверти XIX-го века / Е. В. Петухов. – Юрьев: Типография К. Матисена, 1895. – 23 с.

401. Пивоев В. М. Мифологическое сознание как способ освоения мира / В. М. Пивоев. – Петрозаводск: Карелия, 1991. – 109 с.

402. Пионтковская И. Н. Об изучении проблем мифопоэтики в современном литературоведении / И. Н. Пионтковская // Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки. – 2001. – Вип. 25. – С. 146–153.

403. Платон. Избранные диалоги / Платон / [пер. с древнегреч.; ред. перевода А. Егунов; сост., всуп. статья (5–43) и ком. В. Асмуса]. – М.: Художественная литература, 1965. – 443 с.

404. Погорельский Ант. Избранное / Ант. Погорельский / [сост., вступ. ст. и примеч. М. А. Турьян; оформ. М. К. Шевцова; ил. Б. А. Гуревича]. – М.: Советская Россия, 1985. – 432 с.

405. Поддубная Р. Н. Музыка и фантастика в русской литературе XIX века (развитие сквозных мотивов) / Р. Н. Поддубная // Русская литература. – 1997. – № 1. – С. 48-65.

406. Поддубная Р. Н. О творчестве Пушкина 1830-х годов / Р. Н. Поддубная . – Харьков: Основа, 1999. – 180 с.

407. Полевой Н. А. Избранные произведения и письма / Н. А. Полевой / [сост., вступ. статья (С. 3 – 26), примеч. А. Карпова]. – Л.: Художественная литература, 1986. – 584 с.

408. Полевой Н. Литературная критика: Статьи, рецензии 1825-1842 / Н. Полевой, Кс. Полевой. – Л.: Художественная литература, 1990. – 592 с.

409. Поліщук Н. «Страшна помста» М. Гоголя: спроба відчитання міфологічного тексту / Н. Поліщук // Гоголезнавчі студії: Вип. 5 / [відп. ред. Михед П. В.]. – Ніжин, 2000. – С. 70–77.

410. Поліщук О. П. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс: [монографія] / О. П. Поліщук – К.: ПАРАПАН, 2007. – 208 с.

411. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поетиці модернізму / Я. Поліщук // Слово і час. – 2001. – № 2. – С. 35–45.

412. Поліщук Я. Типи художнього мислення в основі моделі історії літератури / Я. Поліщук // Слово і час. – 2006. – № 12. – С. 15–28.

413. Полное собрание сочинений Владимира Даля (Казака Луганскаго). Первое посмертное полное издание, дополненное, сверенное и вновь просмотренное по рукописям / Даль В. И. – СПб. -М.: Издание товарищества М. О. Вольф, 1897.

414. Полякова А. А. От романа к повести («Упырь» «Амена») / А. А. Полякова // Готическая традиция в русской литературе [под ред.

Н. Д. Тамарченко]. – М.: Рос. гос. гуманитарный ун-т, 2008. – С. 136–163.

415. Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре / Э. В. Померанцева. – М.: Наука, 1975. – 191 с.

416. Понырко Н. В. Святочный и масленичный смех / Н. В. Понырко // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в Древней руси – Л.: Наука, 1984. – С. 154–202.

417. Попович М. Я. Мировоззрение древних славян / М. Я. Попович. – К.:Наукова думка, 1985. – 166 с.

418. Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – М.: Правда, 1989. – 622 с.

419. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня / [ред. коллегия: М. Ф. Овсяников (пред.) и др.; сост., всуп. статья и примеч. И. В. Иваньо и А. И. Колодной]. – М.: Искусство, 1976. – 614 с., [с портр]. – (История эстетики в памятниках и документах).

420. Потоцкий Я. Рукопись, найденная в Сарагосе / Я. Потоцкий / [пер. с польск. Д. Горбова; предисл. (С. 5 – 38) и примеч. С. Ланды]. – М.: Художественная литература, 1989. – 608 с.

421. Предания веков. Русская историческая повесть XIX-начала XX столетия: В 2 т. – Т. 1 / [сост., вступ. статья, коммент. В. Звиняцковского]. – К.: Дніпро, 1990. – 687 с.

422. Призраки и Видения. Изо Penny Cyclopaedia // Библиотека для чтения. – 1835. – Т. 13. – [отдел: Науки и Художества]. – С. 93-111.

423. Приложение к факсимильному вопроизведению издания 1833 года «Сказки Иринея Модестовича Гомозейки». Примечания к факсимильной части / [автор вступ. статьи и примеч. М. А. Турьян]. – М.: Книга, 1991. – 47 с.

424. Про романтичне мислення. (М. Наєнко та Н. Банковська) / М. Наєнко, Н. Банковська // Слово і час. – 1990. – № 1. – С. 52–58.

425. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп / [отв. ред-ры: канд. филол. наук В. И. Еремина (Ин-т русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом), Н. М. Герасимова (ЛГУ)]. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. – 365 с.

426. Пульхритудова Е. О жанровой дифференциации романтической поэмы 30-х годов XIX века / Е. Пульхритудова // Европейский романтизм: сб. / [отв. ред. д-р филол. наук И. Неупокоева и акад. Венг. акад. наук И. Шетер]. – М.: Наука, 1973. – С. 253–278.

427. Пумпянский Л. В. Сентиментализм / Л. В. Пумпянский // История русской литературы / [ред. акад. А. С. Орлов]. – М. -Л.: Наука, 1947. – Т. IV: XVIII век – Ч. II. – С. 430–445.

428. Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т / А. С. Пушкин. – М.: Художественная литература, 1975.

429. Пятигорский А. М. Некоторые общие замечания о мифологии с точки зрения психолога / А. М. Пятигорский // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. – 1965. – Вып. 181. – Труды по знаковым системам II. – С. 38–48.

430. Райан В. Ф. Баня в полночь: Исторический обзор магии и гаданий в России / В. Ф. Райан / [пер. с англ.; отв. редактор А. Чернецов]. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 720 с.: [ил.]

431. Райков В. Л. Психологические истоки мифа и его эволюционный смысл / В. Л. Райов // Мир психологии. – 2003. – № 3 (35). – С. 42–47.

432. Раковская Н. М. Литературная критика. Проблемы теории и истории: [монография] / Н. М. Раковская – Одесса: Астропринт, 2007. – 304 с.

433. Раковська Н. М. Парадокси міфологічної свідомості Ап. Григор'єва / Н. М. Раковська // Історико-літературний журнал. – 2000. – № 5. – С. 92–97.

434. Режабек Е. Я. Мифомышление (когнитивный анализ) / Е. Я. Режабек. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 304 с.

435. Резников А. М. Сознание художника как противоречивое единство различных типов сознания / А. М. Резников // Эстетика сегодня: состояние, перспективы: материалы научной конференции (20–21 октября 1999 г.) – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. – С. 71-73.

436. Ренов Д. М. Мотив судьбы в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» / Д. М. Ренов // Романтизм: грани и судьбы / [науч. ред. проф. И. В. Карташова]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. – Вып. 4. – С. 65–72.

437. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре / Г. Риккерт / [пер. с нем., ред. А. Ф. Зотова; сост. А. П. Полякова, М. М. Беляева]. – М.: Республика, 1998. – 413 с. – (Мыслители XX века).

438. Рогачевский А. Б. Риторика и индивидуальный стиль: Жуковский – Пушкин – Лермонтов / А. Б. Рогачевский // Известия Академии Наук СССР. Серия литературы и языка. – 1990. – Т. 49. – № 3. – С. 223–230.

439. Родина Т. М. Художественная картина мира как синтетическая многомерная структура / Т. М. Родина // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения /1984. – Л.: Наука, 1986. – С. 57–68.

440. Романенко Ю. М. Онтология мифа: [учебное пособие] / Ю. М. Романенко. – СПб.: Изд-во С. -Петербургского ун-та, 2006. – 144 с.

441. Романець В. А. Психологія творчості / В. А. Романець. – К.: Либідь, 2004. – 288 с.

442. Росовецький Ст. Якого оновлення потребує українська компаративістика: нотатки традиціоналіста / Ст. Росовецький // Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 19-30.

443. Ростопчина Е. П. Сочинения: В 2 т. / Е. П. Ростопчина – СПб.: Типография Скороходова, 1890. – Т. 2. – 461 с.

444. Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II / В. П. Руднев. – М.: Аграф, 2000. – 432 с.

445. Русова Н. Ю. От аллегории до ямба: Терминологический словарь-тезарус по литературоведению / Н. Ю. Русова. – М.: Флинта; Наука, 2004. – 304 с.

446. Русская историческая повесть I половины XIX в. – М.: Правда, 1986.

447. Русская романтическая новелла / [сост., подгот. текста, вступ. статья и примеч. А. Немзера; худ. Б. Тржемецкий]. – М.: Художественная литература, 1989. – 384 с.

448. Русская романтическая повесть писателей 20-40-х годов XIX века / [сост., вступ. ст. и примеч. В. И. Сахарова]. – М.: Пресса, 1992. – 464 с.

449. Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820-1840гг.): сб. произведений / [сост. и авторы комментариев Карпов А. А., Иезуитова Р. В., Турьян М. А. и др.; авт. вступ. статьи Маркович В. М.] – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1990. – 672 с.

450. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: сб.: в 2 т. / [сост., вступ. ст. с. 7 – 70 и примеч. З. А. Каменского]. – М.: Искусство, 1974.

451. Русское общество 40-50-х годов XIX в. Часть I. Записки А. И. Кошелева / А. И. Кошелев. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 237 с.

452. Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М.: Наука, 1988. – 782 с.

453. Савельева М. Ю. Лекции по мифологии культуры / М. Ю. Савельева. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2003. – 272 с.

454. Савчук В. В. Новации и архаические элементы сознания / В. В. Савчук // Философские науки. – 1991. – № 10. – С. 21–33.

455. Сайко Э. В. Миф – феномен социальной эволюции, этап становления и способ организации мышления / Э. В. Сайко // Мир психологии. – 2003. – № 3 (35). – С. 3-11.

456. Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. – Писатель / П. Н. Сакулин. – М.:

Издание М. и С. Сабашниковых, 1913. – Т. 1. – Ч. 1: 617 с.; Т. 1. – Ч. 2: 479 с.

457. Самородницкая Е. И. Н. В. Гоголь и Ч. Р. Метьюрин / Е. И. Самородницкая // Готическая традиция в русской литературе [под ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Рос. гос. гуманитарный ун-т, 2008. – С. 86–105.

458. Сахаров В. И. Встреча в начале пути: Молодой Пушкин и М. М. Херасков / В. И. Сахаров // Мир романтизма: материалы международной научной конференции «Мир романтизма» (XI Гуляевских чтений) / [науч. ред. доктор филолог. наук, проф. ТвГУ И. В. Карташова]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – Вып. 8 (32). – С. 63–69.

459. Сахаров В. И. Под сенью дружных муз: О русских писателях-романтиках / В. И. Сахаров. – М.: Художественная литература, 1984. – 295 с.

460. Сахаров И. П. Русское народное чернокнижие / И. П. Сахаров / [сост., оформл., СП «Эврика»; предисл. В. В. Близнюк]. – М.: СП «Эврика», 1991. – 256 с.

461. Сацюк И. Г. Сибирский период в творчестве А. А. Бестужева / И. Г. Сацюк // Проблемы нравственно-психологического содержания в литературе и фольклоре Сибири: межвуз. сб. научн. трудов. – Иркутск: Изд-во Иркутского гос. пед. ин-та, 1986. – С. 110–118.

462. Сведенборг Э. О небесах, о мире духов и об аде: Трактат / [пер. с латинского А. Н. Аксакова]. – СПб.: Азбука, 2000. – 472 с.

463. Свешникова Т. Н. Волки-оборотни у румын / Т. Н. Свешникова // Balcanica. Лингвистические исследования. – М., 1979. – С. 208–220.

464. Свиблова О. Л. Метафоризация как способ репрезентации художественной картины мира / О. Л. Свиблова // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения /1984. – Л.: Наука, 1986. – С. 178–183.

465. Свирида И. И. Художественная культура эпохи формирования наций как историко-культурная проблема (на материале стран Центральной и Юго-Восточной Европы) / И. И. Свирида // Советское славяноведение. – 1983. – № 1. – С. 67–77.

466. Сдобнов В. В. Русская литературная демонология: этапы развития и творческого осмысления / В. В. Сдобнов. – 2-е изд. – Тверь: Золотая буква, 2004. – 307 с.

467. Селиванов В. В. Социальная природа художественного мышления / В. В. Селиванов. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1982. – 144 с.

468. Семенов Л. Е. Проблема общечеловеческого в миропонимании романтизма / Л. Е. Семенов // Романтизм: грани и судьбы / [науч. ред. профессор И. В. Карташова]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Ч. I. – С. 15–24.

469. Семенов Л. Е. Романтизм на рубеже тысячелетий: Размышления о воззрениях на романтизм в гуманитарном знании / Л. Е. Семенов // Романтизм: грани и судьбы / [науч. ред. проф. И. В. Карташова]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Ч. I. – С. 40–51.

470. Семенов Л. Е. Христианство и романтизм: об этапах развития представлений о личности в европейской мысли / Л. Е. Семенов // Романтизм: грани и судьбы / [науч. ред. проф. И. В. Карташова]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Ч. II. – С. 89–99.

471. Сендерович С. Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики / С. Сендерович // Wiener Slawistischer Almanach. – 1982. – Sonderband 8. – 280 с.

472. Сенковский О. Черная жещина и животный магнетизм. По поводу романа *Черная Женщина*, Н. Греча. 1834 / О. Сенковский // Собрание сочинений Сенковского (барона Брамбеуса). – СПб., 1859. – Т. 8. – С. 83–108.

473. Сенци М. Воображение и верность природе. Философские основы литературной критики Кольриджа / М. Сенци // Европейский

романтизм: сб. / [отв. ред. д-р филол. наук И. Неупокоева и акад. Венг. акад. наук И. Шетер]. – М.: Наука, 1973. – С. 128–178.

474. Сергеева Т. С. О формировании теории фантастического в русской критике конца 1820-30-х гг. XIX в. / Т. С. Сергеева // Вестник МГУ. Серия филология. – 1972. – № 4. – С. 10–14.

475. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев / [отв. ред. Е. К. Ромодановская]. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с. – (Язык. Семиотика. Культура).

476. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А. П. Чехов, И. Левитан, В. Серов, К. Коровин / В. И. Силантьева. – Одесса: Астропринт, 2000. – 400 с., [портр., ил.]

477. Скобелев А. В. Фантастическое как средство выражения авторской позиции (Э. Т. А. Гофман. выбор невесты) / А. В. Скобелев // Формы раскрытия авторского сознания: (На материале зарубеж. литературы): межвуз. сб. статей / [редкол. А. Б. Ботникова (отв. ред) и др.] – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1986. – С. 46–58.

478. Скупейко Л. І. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки / Л. І. Скупейко / [відпов. ред. д. ф. н., член-кор. НАН України Сивокінь Г. М.] – К.: Фенікс, 2006. – 416 с.

479. Скуратівський В. Т. Русалії / В. Т. Скуратівський. – К.: Довіра, 1996. – 734 с.

480. Славянская мифология: Энциклопедический словарь / [отв. ред. С. М. Толстая]. – Изд. 2-е. – М.: Международные отношения, 2002. – 512 с.

481. Слоньовська О. Слід невловимого Протея / О. Слоньовська. – Івано-Франківськ: Плай – Коломия: Вік, 2006. – 688 с.

482. Слухай (Молотаева) Н. В. Символ в кругу смежных и близкородственных понятий / Н. В. Слухай (Молотаева) // Слово. Символ. Текст: [Сб. научн. тр., посв. 80-л. проф. М. А. Карпенко / Под

общей ред. проф. Е. С. Снитко и проф. Л. П. Дядечко]. – К. Изд-во Киевского национального университета, 2006. – С. 172–183.

483. Слюсарь А. А. Баллада А. Пушкина «Песнь о вещем Олеге» и летописное сказание / А. А. Слюсарь // Вопросы литературы народов СССР: респ. межвед. научн. сборник. – К. -Одесса: Вища школа, 1988. – Вып. 14. – С. 27–39.

484. Слюсарь А. А. Концепция человека и ее историческое развитие в русской литературе / А. А. Слюсарь // Национально-культурный компонент в текстах мировой литературы. Ч. II: Авторская модель мира: [учебное пособие] / [отв. ред. к. ф. н., доц. Н. М. Раковская]. – Одесса: Астропринт, 2006. – С. 6-15.

485. Слюсарь А. А. О поэтике романтического произведения / А. А. Слюсарь // Романтизм: вопросы эстетики и художественной практики: сб. научных трудов / [отв. ред. д-р филол. наук, проф. И. В. Карташова]. – Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 1992. – С. 132–142.

486. Слюсарь А. А. О психологизме в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя / А. А. Слюсарь // Проблеми сучасного літературознавства. – 1999. – Вип. 5. – С. 76–96.

487. Слюсар А. О. Про психологізм у російській літературі першої половини XIX ст. / А. О. Слюсар // Історико-літературний журнал. – 2000. – № 5. – С. 29–34.

488. Слюсарь А. А. Проза А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя. Опыт жанрово-типологического сопоставления: [монография] / А. А. Слюсарь – К. -Одесса: Лыбидь, 1990. – 190 с.

489. Слюсарь А. А. Творческая эволюция А. С. Пушкина. проблемы периодизации / А. А. Слюсарь // А. С. Пушкин и мировой литературный процесс: сб. статей по материалам Международ. науч. конф., посв. памяти А. С. Слюсаря / [отв. ред. Н. М. Раковская] – Одесса: Астропринт, 2002. – С. 14–23.

490. Слюсар А. О. Фантастична повість в українській літературі 30-х років XIX ст. / А. О. Слюсар // Розвиток жанрів в українській літературі XIX–поч. XX ст.: зб. науков. праць / [відп. ред. М. Т. Яценко]. – К.: Наукова думка, 1986. – С. 67-89.

491. Слюсарь А. А. Циклизация в прозе А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя / А. А. Слюсарь // Проблеми сучасного літературознавства. – Одеса, 2001. – Вип. 8. – С. 275–299.

492. Смирнов А. А. Построение концепта романтизма как историко-литературная и теоретическая проблема / А. А. Смирнов // Историко-литературный сборник: выпуск 4, посвященный юбилею проф. И. В. Карташовой / [сост. О. С. Карандашова, Е. Г. Милюгина, М. В. Строганов]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2006. – С. 8–13.

493. Смирнов И. П. Мегаистория. К исторической типологии культуры / И. П. Смирнов. – М.: Аграф, 2000. – 544 с.

494. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник / [науч. редакторы и составители: д. ф. н. И. П. Ильин, к. ф. н. Е. А. Цурганова]. – М.:Интрада, 1996. – 320 с.

495. Современный философский словарь / [под ред. В. Е. Кемерова]. – М.: Академический проект, 2004. – 864 с.

496. Соколов К. Б. Картина мира и искусство в периоды социальных перемен / К. Б. Соколов // Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах / [отв. ред. Н. А. Хренов]. – М.: Наука, 2002. – С. 56–81.

497. Соловьева Н. А. Английский предромантизм и формирование романтического метода / Н. А. Соловьева. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – 146 с.

498. Соловьева Н. А. XIX век: романтическое сознание эпохи / Н. А. Соловьева // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2001. – № 1. – С. 7–22

499. Соловьева Н. А. История зарубежной литературы: Предромантизм / Н. А. Соловьева. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 272 с.

500. Соловьева Н. А. У истоков романтического метода. (О взаимодействии методов в английском предромантизме) / Н. А. Соловьева // Творческие методы и литературные направления / Под ред. П. А. Николаева, И. Ф. Волкова, с. В. Калачевой. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 52–70.

501. Сомов О. М. Купалов вечер: избр. произведения / О. М. Сомов / [сост. предисл., примеч. З. В. Кирилюк]. – К.: Днипро, 1991. – 558 с.

502. Станкевич Н. В. Избранное / Н. В. Станкевич. – М.: Советская Россия, 1982. – 256 с.

503. Станкевич Н. В. Моя метафизика / Н. В. Станкевич // Станкевич Н. В. Стихотворения. Трагедия. Проза. – М., 1890. – С. 149–155.

504. Стенник Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе / Ю. В. Стенник // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения: сб. статей / [под ред. А. С. Бушмина]. – Л.: Наука, 1974. – С. 168–202.

505. Степанов Н. Л. Романтический мир Гоголя / Н. Л. Степанов // К истории русского романтизма / [ред коллегия: Ю. В. Манн и др.]. – М.: Наука, 1973. – С. 188–218.

506. Степанова Н. Н. Романтизм как культурно-исторический тип: опыт междисциплинарного исследования / Н. Л. Степанов // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: материалы международной научной конференции (18 мая 2001 г. Санкт-Петербург). – Серия «Symposium». – Вып. 12. – СПб., 2001. – С. 232–242.

507. Стороженко О. Закоханий чорт. Історико-фантастичні повісті та оповідання / О. Стороженко. – К.: Дніпро, 2001. – 336 с. (Б-ка історичної прози).

508. Стромецький О. Гоголь. Дослідження стилю, філософії, методів та розвитку персонажів / О. Стромецький. – Львів: Світ, 1994. – 309 с. – Текст: укр., рос., англ. мовами.

509. Суперанская А. В. Имя через века и страны / А. В. Суперанская. – М.: Наука, 1990. – 190 с.

510. Тамарченко Н. Д. Жанровый контекст «Пиковой дамы» / Н. Д. Тамарченко // Готическая традиция в русской литературе [под ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Рос. гос. гуманитарный ун-т, 2008. – С. 67–78.

511. Телегин С. М. Миф, мифореставрация и трансцендентальная филология / С. М. Телегин // Миф – литература – мифореставрация: сб. статей / [ред. С. М. Телегин]. – М. -Рязань: УЗОРОЧЬЕ, 2000. – С. 132–154.

512. Теплинский М. В. Профессия: литературовед: [сб. статей] / М. В. Теплинский. – Ивано-Франковск: Гостинець, 2007. – 336 с.

513. Тертерян И. Человек мифотворящий: о литературе Испании, Португалии и Латинской Америки / И. Тертерян. – М.: Советский писатель, 1988. – 560 с.

514. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров / [пер. с франц. Б. Нарумова]. – М.: Дом интеллектуальной книги; Русское феноменологическое общество, 1977. – 144 с.

515. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров / [перекл. з франц. Євгена Марічева]. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 162 с.

516. Тодоров Цветан. Поэтика / Цветан Тодоров // Структурализм: «за» и «против»: сб. статей / [пер. с англ., франц., нем., чеш., польск. и

болгар. языков под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова]. – М.: Прогресс, 1975. – С. 37–113.

517. Тойнби А. Дж. Постижение истории / А. Дж. Тойнби / [пер. с англ. В. П. Крутоуса; сост. А. П. Огурцов; всуп. ст. В. И. Уколовой]. – М.: Прогресс, 1991. – 731 с.

518. Токарев С. А. Религия в истории народов мира / С. А. Токарев . – Изд. четвертое, испр. и доп. – М.: Политиздат, 1986. – 576 с.

519. Толстой А. К. Избранное. Сатирические и юмористические стихотворения. Проза. Письма. Приложения. Воспоминания современников / А. К. Толстой / [сост. М. М. Романихиной; всуп. ст. и прим. И. И. Подольской]. – М.: Правда, 1896. – 464 с.

520. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: [учебное пособие / вступ. статья Н. Л. Тамарченко] / Б. В. Томашевский – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.

521. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифологического: Избранное / В. Н. Топоров. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.

522. Трахтенберг О. В. Очерки по истории западно-европейской средневековой философии / О. В. Трахтенберг. – М.: Госполитиздат., 1957. – 255 с.

523. Троицкий В. Ю. Художественные открытия русской романтической прозы 20-30-х годов XIX века / В. Ю. Троицкий / [отв. ред. Н. М. Федь]. – М.: Наука, 1985. – 280 с.

524. Тураев С. В. От Просвещения к романтизму. (Трансформация героя и изменение жанровых структур в западно-европейской литературе конца XVIII – начала XIX в.) / С. В. Тураев. – М.: Наука, 1983. – 256 с.

525. Турьян М. А. Владимир Одоевский и Лермонтов: К истокам религиозных споров / М. А. Турьян // Новые безделки: сб. статей к 60-летию В. Э. Вацуро / [ред. С. И. Панов]. – М.: Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. VI, 1995–1996. – С. 182–197.

526. Турьян М. А. Жизнь и творчество Антония Погорельского / М. А. Турьян // Погорельский А. Избранное / [сост., вступ. ст. и примеч. М. А. Турьян]. – М.: Сов. Россия, 1985. – С. 3–22.

527. Турьян М. А. «Игоша» В. Ф. Одоевского (К проблеме фольклоризма) / М. А. Турьян // Русская литература. – 1977. – № 1. – С. 132–136.

528. Турьян М. А. Сказки Иринея Модестовича Гомозейки / М. А. Турьян // Одоевский В. Ф. Пестрые сказки. Приложение к факсимильному воспроизведению издания 1833 года. – М.: Книга, 1991. – С. 3–32.

529. Турьян М. А. Странная моя судьба. О жизни Владимира Федоровича Одоевского / М. А. Турьян. – М.: Книга, 1991. – 400 с.

530. Тюпа В. И. Художественный дискурс: (Введение в теорию литературы) / В. И. Тюпа. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 80 с. – (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение, Серия «Лекции в Твери»).

531. Угринович Д. М. Сущность первобытной мифологии и тенденции ее эволюции / Д. М. Угринович // Вопросы философии. – 1980. – № 9. – С. 135–147.

532. Українці: народні вірування, повір’я, демонологія / [упор., прим. та біогр. нариси А. П. Пономарьова, Т. В. Косміної, О. О. Боряк; вступ. ст. А. П. Пономарьова; іл. В. І. Гордієнка]. – К.: Либідь, 1991. – 640 с.: [іл.]. – («Пам’ятки історичної думки України»).

533. Усенко Д. В. Необходимость и свобода в творчестве М. Лермонтова / Д. В. Усенко // Романтизм и его исторические судьбы: материалы международной научной конференции (VII Гуляевских чтений). – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – Ч. 1. – С. 42-46.

534. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский – М.: Искусство, 2000. – 348 с. – (Academia).

535. Фаустов А. А. К вопросу о концепции автора в работах М. М. Бахтина / А. А. Фаустов // Формы раскрытия авторского

сознания (на материале зарубежной литературы): межвуз. сб. научн. трудов / [отв. ред. А. Б. Ботникова]. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1986. – С. 3-10.

536. Федоров А. А. Зарубежная литература XIX-XX веков. Эстетика и художественное творчество / А. А. Федоров. – М.: Изд-во МГУ, 1989. – 256 с.

537. Федоров А. В. Романтический историзм в творчестве А. К. Толстого / А. В. Федоров // Мир романтизма: материалы международной научной конференции «Мир романтизма», посвященной 45-летию научной деятельности профессора И. В. Карташовой (Тверь, 24–27 мая 2006 г.) / [науч. ред. доктор филологических наук, профессор ТвГУ И. В. Карташова]. – Тверь: Тверюгос. ун-т, 2007. – Т. 12 (36). – С. 169–174.

538. Фёдоров В. В. Оправдание филологии / В. В. Федоров. – Донецк: Норд-Пресс, 2005. – 92 с.

539. Федоров В. В. Три шедевра Пушкина / В. В. Федоров. – Донецк: НОРД-ПРЕСС, 2006. – 144 с.

540. Федоров В. И. Литературные направления в русской литературе XVIII века: [учеб пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит. »] / В. И. Федоров. – М.: Просвещение, 1979. – 156 с.

541. Фёдоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Федоров. – Рига: Зинатне, 1988. – 456 с.

542. Федосеева Т. В. Литература русского предромантизма (1790 – 1820): развитие драматических и прозаических жанров: дис. … доктора филолог. наук: 10. 01. 01 / Федосеева Татьяна Васильевна – М., 2006. – 409 с.

543. Федосеева Т. В. Классицизм в литературной теории предромантической эпохи / Т. В. Федосеева // Барокко и

классицизм в истории мировой культуры: материалы Международной научной конференции. – Серия «Symposium». – Вып. 17. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 50-53.

544. Феринц И. Идея равноапостольства и христианский образ Владимира Святославича в древнейших памятниках Киевской Руси / И. Феринц // Dissertationes Slavicae. Sectio Historiae Litterarum. Материалы и сообщения по славяноведению. – Szeged, 2004. – Т. XXIII. – С. 9–16.

545. Философский энциклопедический словарь / [гл. редакция: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, с. М. Ковалев, В. Г. Панов]. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.

546. Фихте И. Факты сознания. Назначение человека. Наукоучение / И. Фихте / [пер. с нем.] – Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. – 784 с.

547. Фомичев С. А. Повесть Н. В. Гоголя «Вий». (Заметки комментатора) / С. А. Фомичев // Новые безделки: [сб. статей к 60-летию В. Э. Вацуро / ред. С. И. Панов]. – М.: Новое литературное обозрение, 1995-1996. – С. 441-446.

548. Фомичев С. А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция / С. А. Фомичев / [отв. ред. Д. С. Лихачев]. – Л.: Наука, 1986. – 304 с.

549. Фомичев С. А. Пушкин и масоны / С. А. Фомичев // Русская литература. – 1991. – № 1. – С. 156–165.

550. Франкфорт Г. В преддверии философии. Духовные искания древнего человека / [пер. с англ. Т. Н. Толстой] / Франкфорт Г., Франкфорт Г. А., Уилсон Дж., Якобсен Т. – М.: Наука, 1984. – 236 с.

551. Infernaliana. Французская готическая проза XVIII-XIX веков / [сост., автор предисловия и коммент. С. А. Зенкин]. – М.: Ладомир, 1999. – 759 с.

552. Фрейд З. Тотем и табу: Сб. / [сост. и автор предисловия д. ф. н., проф. П. С. Гуревич] / З. Фрейд. – М.: Олимп; ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1998. – 448 с.

553. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / [сост., подгот. текста, комментарий и послесловие Н. В. Бранинской; отв. редактор Е. М. Мелетинский] / О. М. Фрейденберг – М.: Наука, 1978. – 606 с. – (Серия: Исследования по фольклору и мифологии Востока).

554. Фридман Н. В. Романтизм в творчестве А. С. Пушкина: [учеб. пособие по спецкурсу для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит. »] / Н. В. Фридман – М.: Просвещение, 1980. – 191 с.

555. Фризман Л. Г. Русский романтизм: проблемы, споры, перспективы / Л. Г. Фризман // Вопросы литературы. – 1978. – № 11. – С. 256–277.

556. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / [пер. с англ. М. К. Рыклина] / Дж. Дж. Фрэзер. – М.: ООО «Издательство АСТ»; ЗАО НПП «Ермак», 2003. – 781, [3] с. – (Philosophy).

557. Фрэзер Дж. Дж. Фольклор в Ветхом завете / [пер. с англ.] / Дж. Дж. Фрэзер – 2-е изд., испр. – М.: Политиздат, 1989. – 542 с., ил.

558. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / [пер. с франц., вступ. статья (С. 5 – 30) Н. С. Автономовой] / М. Фуко. – М.: Прогресс, 1977. – 488 с.

559. Хализев В. Е. Мифология XIX-XX веков и литература / В. Е. Хализев // Вестник МГУ. Серия 9: Филология. – 2002. – № 3. – С. 7–20.

560. Харитонович Д. Э. Культура на переходе от средневековья к новому времени: рождение искусства / Д. Э. Харитонович // Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты

исследования художественной культуры в переходных процессах / [отв. ред. Н. А. Хренов]. – М.: Наука, 2002. – С. 355-371.

561. Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / [пер. с англ. и предисловие В. В. Целищева] / М. П. Холл. – Новосибирск: Наука. Сибирская издательская фирма РАН, 1997. – 3-е изд. испр. – 794 с.

562. Холодов А. Б. Мифопоэтика: Мотив и сюжет в системе мироощущения классика (Ф. М. Достоевский, И. А. Бунин) / А. Б. Холодов. – Одесса: Астропринт, 2001. – 108 с.

563. Холодов А. Б. Мифопоэтика в литературе. Основные теории, пути и методы мифопоэтического анализа: [учебно-методическое пособие] / А. Б. Холодов. – Одесса: Астропринт, 2004. – 72 с.

564. Хренов Н. А. Картина мира в истории русской художественной культуры / Н. А. Хренов // Русская художественная культура: Контуры духовного опыта / [отв. ред. д. ф. н. С. Т. Вайман]. – СПб.: Алетейя, 2004. – С. 9–47.

565. Хренов Н. А. Масонство как субкультура / Н. А. Хренов // Мир психологии. – 2000. – № 3. – С. 223-240.

566. Хренов Н. А. Оппозиция игры и мифа в контексте смены эстетических парадигм (XVIII-XXвв.) / Н. А. Хренов // Мир психологии. – 2003. – № 3. – С. 100–112.

567. Хренов Н. А. Опыт культурологической интерпретации переходных процессов / Н. А. Хренов // Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах / [отв. ред. Н. А. Хренов]. – М.:Наука, 2002. – С. 11–55.

568. Хренов Н. А. Теория искусства в эпоху смены культурных циклов / Н. А. Хренов // Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной

культуры в переходных процессах / [отв. ред. Н. А. Хренов]. – М.: Наука, 2002. – С. 432–465.

569. Хрулев В. И. Романтизм как тип художественного мышления: [учеб. пособие] / В. И. Хрулев. – Уфа: Изд-во Башкирского ун-та, 1985. – 80 с.

570. Хюбнер К. Истина мифа / К. Хюбнер. – М.: Республика, 1996. – 448 с.

571. Церяк М. Проблемы онтологизма изображения зла в эстетическом мировоззрении Гоголя / М. Церяк // Dissertationes Slavicae. Sectio Historiae Litterarum. Материалы и сообщения по славяноведению. – Szeged, 2004. – Т. XXIII. – С. 103–120.

572. Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина / Т. Г. Цявловская. – Изд. второе, пересмотренное и расширенное. – М.: Искусство, 1980. – 446 с., [ил.].

573. Чебанюк Т. А. Типы повествования в фантастической повести 20–40 годов XIX века / Т. А. Чебанюк // Проблемы жанров в русской литературе: [сб. научн. трудов / сост. А. И. Ревякин (гл. ред.) и др.] – М., 1980. – С. 30–39.

574. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте: Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в российской словесности XI – XX веков / Е. М. Черноиваненко. – Одесса: Маяк, 1997. – 712 с.

575. Черноиваненко Е. М. О специфике русского литературного процесса допушкинской эпохи / Е. М. Черноиваненко // Проблеми сучасного літературознавства: зб. науков. праць. – Одеса, 2004. – Вип. 13. – С. 6–14.

576. Черноиваненко Е. М. Смена типов литературы и судьбы поэтики // Проблеми сучасного літературознавства: зб. науков. праць. – Одеса, 1999. – Вип. 5. – С. 28–32.

577. Черняхович Т. Ю. Творчество В. Ф. Одоевского / Т. Ю. Черняхович, В. П. Павлюк // Концепция человека в русской литературе / [отв. ред. проф. Слюсарь А. А.]. – Одесса: Астропринт, 1997. – С. 32–44.

578. Чулков В. И. Из истории формирования индивидуальных художественных систем / В. И. Чулков // Проблема автора в художественной литературе: межвуз. сб. научных трудов. – Ижевск: Изд-во Удмуртского ун-та, 1993. – С. 35–51.

579. Чулков В. И. К эволюции авторской позиции в русской литературе XVIII-XIX вв. (Концепция быта и бытового поведения) / В. И. Чулков // Проблема автора в художественой литературе: межвуз. сб. научных трудов. – Ижевск: Изд-во Удмуртского госуниверситета, 1983. – С. 21–26.

580. Чулков В. И. Типология переходных художественных систем (постановка проблемы) / В. И. Чулков // Проблема автора в художественной литературе: межвуз. сб. научных трудов / [отв. ред. В. И. Чулков]. – Ижевск: Изд-во Удмуртского госуниверситета, 1990. – С. 3–8.

581. Чулков В. И. Читатель в переходных художественных системах / В. И. Чулков // Проблема автора в художественной литературе: межвуз. сб. научн. работ / [отв. ред. Б. О. Корман]. – Устинов, 1985. – С. 38–44.

582. Чумаков В. М. Фантастика и ее виды / В. М. Чумаков // Вестник МГУ. Серия Филология. – 1974. – № 2. – С. 68–74.

583. Шалагінов Б. Б. Зарубіжна література: Від античності до початку XIX ст.: Ідейно-естетичний нарис / Б. Б. Шалагінов. – К.: Вид. дім «КМ Академія», 2004. – 360 с.

584. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст. / Б. Б. Шалагінов. – К.: Вежа, 2002. – 280 с.

585. Шапарова Н. С. Краткая энциклопедия славянской мифологии: Около 1000 статей / Н. С. Шапарова. – М.: АСТ; Астрель; Русские словари, 2001. – 624 с.

586. Шарыпкин Д. М. Скандинавская тема в русской романтической литературе (1825-1840) / Д. М. Шарыпкин // Эпоха романтизма. Из истории международных связей русской литературы: [сб. / отв. ред. М. П. Алексеев]. – Л.: Наука, 1975. – С. 148–198.

587. Шведова А. Культурні проекції національного характеру / А. Шведова // Сучасність. – 2000. – № 7–8. – С. 123–134.

588. Швырев В. С. Рациональность как ценность культуры. Традиция и современность / В. С. Швырев. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 176 с.

589. Шевякова Э. Н. Созидательный потенциал романтического языка в современной культуре / Э. Н. Шевякова // Мир романтизма: Материалы международной научной конференции «Мир романтизма» (XII Гуляевских чтений) / [науч. ред. проф. И. В. Карташова]. – Тверь, 2004. – Т. 9 (33). – С. 156–166.

590. Шелли П. Б. Избранные произведения. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Философские этюды / П. Б. Шелли / [пер. с англ.; предс. редкол. С. М. Макаренко; коммент. Л. И. Володарской: С. 780–795]. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1998. – 800 с.

591. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг / [пер. П. С. Попова; общая ред. М. Ф. Овсяникова; примеч. А. В. Михайлова]. – СПб.: «Алетейя» при участии фонда «Университетская книга» Санкт-Петербург, 1996. – 495 с.

592. Шетер И. Романтизм. Предыстория и традиция / И. Шетер // Европейский романтизм: сб. / [отв. ред. д-р филол. наук И. Неупокоева и акад. Венг. акад. наук И. Шетер]. – М.: Наука, 1973. – С. 51–89.

593. Шехтер Т. Е. Динамика художественного сознания / Т. Е. Шехтер // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора М. С. Кагана: материалы международной научной конференции. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 323–326.

594. Шинкарук В. И. Художественное мышление в системе видов мыслительной деятельности / В. И. Шинкарук, Т. И. Орлова // Вопросы философии. – 1984. – № 3. – С. 18–28.

595. Широкова Н. С. Культура кельтов и нордическая традиция античности / Н. С. Широкова. – СПб.: Евразия, 2000. – 352 с.

596. Шлегель Ф. Разговор о поэзии / Ф. Шлегель // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. / [вступ. статья и пер. с нем. Ю. Н. Попова]. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – С. 365–417.

597. Шляхова Н. М. Еволюція форм художнього узагальнення: [учб. посібник] / Н. М. Шляхова. – Одеса: Астропринт, 1996. – 40 с.

598. Шмараков Р. Л. Мифотворчество / Р. Л. Шмараков // Миф – литература – мифореставрация: сб. статей / [ред. С. М. Телегин]. – М. – Рязань: УЗОРОЧЬЕ, 2000. – С. 28–39.

599. Шпет Г. Г. Герменевтика и ее проблемы / Г. Г. Шпет // Контекст. Литературно-теоретические исследования / [отв. редактор А. В. Михайлов]. – М.: Наука, 1990. – С. 219–259.

600. Шульц С. А. Гоголь и Новалис (к постановке проблемы) / С. А. Шульц // Русская литература. – 2005. – № 3. – С. 99–106.

601. Щалпегин О. Н. Мировоззренческая и мифологическая основа романов А. Ф. Вельтмана / О. Н. Щалпегин // Забытые и второстепенные писатели XVII–XIX вв. как явление европейской культурной жизни: материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию Е. А. Маймина. – Псков: Изд-во Областного центра народного творчества, 2002. – Т. 1. – С. 144–150.

602. Щукин В. Г. В мире чудесных упрощений (к феноменологии мифа) / В. Г. Щукин // Вопросы философии. – 1998. – № 11. – С. 20–29.

603. Щукин В. Г. О филологическом образе мира (философские заметки) / В. Г. Щукин // Вопросы философии. – 2004 – № 10. – С. 36–48.

604. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде / [пер. с франц.]. – М.: Академический проект, 2000. – 222 с. – («Концепции»).

605. Элиаде М. Ностальгия по истокам / М. Элиаде /[пер. с франц. В. П. Большакова] – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2006. – 216 с.

606. Эмирсуинова Н. К. Новые подходы к изучению русского романтизма в литературоведении 1990-х гг. / Н. К. Эмирсуинова // Культура народов Причерноморья. – 2004. – № 54. – С. 204–210.

607. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [авт. -сост. В. Андреева и др.] – М.: ООО «Издательство Астрель»: МИФ: ООО «Издательство АСТ», 2001. – 576 с.: ил. – («ADMARGINEM»).

608. Энциклопедия суеверий / [сост. Э. Рэдфорд и др.; пер. с англ. Д. Гайдук] – М.: ООО «Издательство Астрель»: МИФ: ООО «Издательство АСТ», 2001. – 560 с.: ил. – («ADMARGINEM»).

609. Юм Д. Трактат о человеческой природе / Д. Юм / [пер. с англ. С. И. Церетели; под общ. ред. со вступ. ст. и примеч. И. С. Нарского]. – Минск: Попурри, 1998. – 720 с.

610. Юнг К. Густав. Алхимия снов. Четыре архетипа: Мать – Дух – Трикстер – Перерождение / К. Г. Юнг / [пер. с англ.] СЕМИРЫ – СПб.: Тимошка, 1997. – 352 с. – (Серия «Момент истины»).

611. Юнг К. Г. Либидо, его метаморфозы и символы / К. Г. Юнг. – СПб.: Изд-во Восточно-европейского ин-та психоанализа, 1994. – 416 с. – (Шедевры мировой науки. – Т. 2. БПЛ)

612. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / С. Яковенко. – К.: Часопис «Критика», 2006. – 296 с.

613. Звезданов Н. Митопоетическа картина на света в творчеството на Гогол и Булгаков / Н. Звезданов // Нови исследования за съветската литература: От Октомври до наши дни / [БАН Ин-т за литература; съст. Е. Алексеева; ред. кол.: И. Цветков и др.]. – София, Изд-во на БАН, 1989. – С. 64–87.

614. Awtuchowicz Tatiana. Трансформация демонологических мотивов в рассказах А. А. Бестужева-Марлинского /T. Awtuchowicz // Motiwy demonologiczne w literaturze I kulturze Rosyjskiej XI-XX wieku. – Lublin, 2004. – s. 55–63.

615. Beckson Karl. Preface / K. Beckson // Great Theories in Literary Criticism / [Edited by Karl Beckson]. – New York: The Noonday Press, 1963. – P. 123–129.

616. Brown Marshall. Preromanticism / M. Brown. – Hardcover Publisher: Stanford University Press, Chicago, Illinois, USA, 1991. – 516 p.

617. Campbell Joseph. The Masks of God: Primitive Mythology / J. Campbell. – Penguin Books, 1987. – 504 p.

618. Caudwell Chr. Illusion and Reality. A Study of the Sourses of Poetry / Chr. Caudwell. – London: Lawrence and Wishart, 1946. – 160 p.

619. Earle Bo. Plato, Aristotle, and the Imitation of Reason / B. Earle // Philosophy and Literature. – 2003. – N. 2. – V. 27. – P. 382–401.

620. Easterlin Nancy. Romanticism’s Gray Matter / N. Easterlin // Philosophy and Literature. – 2002. – Vol. 26. – n. 2. – P. 443–455.

621. Eco Umberto. At the Roots of the Modern Concept of Symbol / E. Umberto // Social Research. An International Quarterly of the Social

Sciences: Myth in Contemporary Life. – 1985. – Vol. 52. – Numb. 2. – P. 383-402.

622. Fizer John. Alexander A. Potebnja's Psycholinguistic Theory of Literature: A Metacritical Inquiry / J. Fizer. – Cambridge, Massachusetts. HURI. Harvard. W. Y. – 164 p.

623. Furst Lilian R. Romanticism / L. R. Furst. – Methuen & CoLtd., 1976. – 84 p.

624. Gudoniene Vida. Мотив двойника-черта в русской литературе и его трансформация в «Черном человеке» С. Есенина / V. Gudoniene // Motiwy demonologiczne w literaturze I kulturze Rosyjskiej XI–XX wieku. – Lublin, 2004. – s. 201–208.

625. Kleiner Juliusz. Sentymentalizm I Preromantyzm. Studia inedita z literatury porozbiorowej 1795 · 1822. Wydal z rękopisu i opracowal Jerzy Starnawski / J. Kleiner. – Wydawnictwo Literackie Kraków, 1975. – 237 s.

626. Megged Matti. Introduction / M. Megged // Social Research. An International Quarterly of the Social Sciences: Myth in Contemporary Life. – 1985. – Vol. 52. – Numb. 2. – P. 211–216.

627. Orlowska Alina. «Sila nieczysta» w rosyjskim poemacie basniowo-rycerskim XVIII wieku (poematy Radiszewa Алеша Попович I Чурила Пленкович) / A. Orlowska // Motiwy demonologiczne w literaturze I kulturze Rosyjskiej XI-XX wieku. – Lublin, 2004. – s. 47–54.

628. Pellizzi Francesco. Specificity and Generality of Myth: Some Notes on Michel Perrin and Sheldon Wolin / F. Pellizzi // Social Research. An International Quarterly of the Social Sciences: Myth in Contemporary Life. – 1985. – Vol. 52. – Numb. 2. – P. 323–346.

629. Perrin Michel. The Myth in the Face of Change: An Antropologist's View / M. Perrin // Social Research. An International

Quarterly of the Social Sciences: Myth in Contemporary Life. – 1985. – Vol. 52. – Numb. 2. – P. 309–321.

630. Peter Agnes. … On the shore of the wide world I stand alone … Keats and the language of poetry / A. Peter // Dissertationes Slavicae. Sectio Historiae Litterarum. – Szeged, 2006. – XXIV. – P. 53–62.

631. Smith G. S. Sentimentalism and preromanticism as terms and concepts / G. S. Smith // Russian Literature in the Age of Catherine the Great, Oxford, 1976. – P. 173–184.

632. Wellek Rene. Concepts of Criticism / R. Wellek. – New Haven and London: Yale University Press, 1965. – 404 p.